le Robert

Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française

Sous la direction de
Henri Mitterand

.pdf

DICTIONNAIRE DES GRANDES ŒUVRES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Édition: CHRISTINE JOCZ, DIDIER PEMERLE
Coordination et révision: DIDIER PEMERLE, GILLES FIRMIN
Index: GILLES FIRMIN, ALEXIS PELLETIER
Correction: SOLANGE KORNBERG, PHILIPPE MATTIOLI,
ALAIN OTHNIN-GIRARD, PIERRE VALLAS
Maquette: MICHELLE FRAUDREAU, GONZAGUE RAYNAUD

Édition revue en mai 1994

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
© 1992, Dictionnaires LE ROBERT
27, rue de la Glacière, 75013 Paris

Tous droits réservés pour le Canada.
© 1992, DICOROBERT Inc., Montréal, Canada.

ISBN: 2.85.036196.8

«Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite» (loi du 11 mars 1957, alinéa premier de l'article 40).
Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.
La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration.

Photocomposition : Optigraphic - Paris
Impression et reliure : Pollina s.a., 85400 Luçon - n° 65372
Achevé d'imprimer en mai 1994
Dépôt légal : mai 1994
Imprimé en France

DICTIONNAIRE DES GRANDES ŒUVRES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

SOUS LA DIRECTION DE

HENRI MITTERAND



LES USUELS

DICTIONNAIRES LE ROBERT 27 RUE DE LA GLACIÈRE 75013 PARIS

Le *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française* a été rédigé par:

Dominique BARBERIS, agrégée de lettres modernes,
Anne BERTHELOT, agrégée de lettres classiques, docteur d'État,
Joseph BRAMI, professeur de littérature et de civilisation françaises à l'Université du Maryland,
Jeanne CHARPENTIER, certifiée de lettres classiques,
Michel CHARPENTIER, agrégé de lettres modernes,
Élyane DEZON-JONES, professeur à la Washington University, Saint Louis,
Fernand EGÉA, agrégé de lettres classiques,
Philippe FABIATO, agrégé de lettres,
David FONTAINE, agrégé de philosophie,
Patrick HUET,
Joëlle JEAN, agrégée de lettres modernes,
Françoise LADVOCAT, agrégée de lettres modernes,
Patrick LAUDET, agrégé de lettres,
Nathalie MOINE,
Agnès PIERRON, auteur,
Danièle RENAUD, professeur agrégée de lettres modernes.

Ont aussi collaboré à la rédaction de cet ouvrage:

Alain BOUCHEZ, inspecteur général de l'Éducation nationale,
Fernand COMTE, écrivain,
Claude DEBON, professeur à l'université de Paris-III,
Gilles FIRMIN,
René GARGUILO, professeur émérite à l'université de Paris III,
Christine JACQUET-PFAU, maître de conférences au Collège de France,
Patrick JEAN, ancien élève de l'École Normale supérieure,
Bruno LECLERCQ,
Alexis PELLETIER, professeur certifié de lettres modernes,
Didier PEMERLE.

AVANT-PROPOS

Voici un **usuel**: un dictionnaire en un volume, aisément maniable, qui offre aux amoureux de la littérature française et francophone le résumé et le commentaire critique des œuvres les plus remarquables, depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours.

Il est à peine besoin de souligner l'intérêt d'un tel instrument de travail, aussi bien pour le grand public cultivé que pour les élèves des lycées et pour les étudiants. C'est un ouvrage fait pour la flânerie et pour l'étude. Pour la flânerie, si l'on cherche à y retrouver le souvenir de lectures anciennes, à raviver les images et les noms qu'on en a gardés; ou si, au sortir d'une pièce de Ionesco, ou de Marivaux, on éprouve le besoin de se remémorer, voire de découvrir, les thèmes et les tonalités des autres; ou encore, pour une lecture en diagonale, si l'on aime suivre les cheminements moraux ou esthétiques d'une époque, d'un genre, ou d'un courant d'idées. Flânerie de curiosité et d'imprégnation intellectuelles. Mais ouvrage pour l'étude aussi, l'acquisition et la révision des connaissances, lorsqu'on prépare l'épreuve de français au bac, ou une unité de valeur en littérature, et qu'on n'a plus le temps de tout relire, ou de tout lire, des textes «du programme».

Chaque article fournit à cet égard au lecteur une analyse succincte, mais précise, du contenu de l'œuvre, de sa composition, de ses thèmes, de ses aspects idéologiques et esthétiques, de ses tons, de son langage, ainsi qu'une brève orientation bibliographique. Les commentaires sont clairement distincts du résumé. L'essentiel est dit, sur le plan historique et sur le plan critique. L'œuvre étudiée est mise en situation dans son époque, dans le courant littéraire auquel elle appartient; elle est également située par rapport à l'ensemble des œuvres du même auteur. L'ouvrage s'achève par une chronologie des œuvres analysées, un index des auteurs cités, et un index des œuvres citées à l'intérieur des articles (y compris les œuvres non analysées). Ce dispositif permet à la fois un repérage immédiat des faits et une circulation aisée à travers toute la matière du dictionnaire.

Quelques chiffres donneront une idée précise de cet ouvrage. Il compte 1 228 œuvres analysées, dues à 608 auteurs différents, et 5 807 œuvres recensées. À considérer la répartition historique des œuvres analysées, on constate une nette progression numérique du Moyen Âge au XX^e^ siècle: 56 œuvres entre le XI^e^ et le XV^e^ siècle, 65 pour le XVI^e^, 108 pour le XVII^e^, 139

pour le XVIII^e^, 295 pour le XIX^e^, et 556 pour le XX^e^. Il en va de même pour les auteurs : 48 écrivains du XVI^e^ siècle, 54 du XVII^e^, 67 du XVIII^e^, 196 du XIX^e^ et 192 du XX^e^. Si, en revanche, l'on considère les genres littéraires, on relèvera 911 œuvres en prose pour 219 œuvres poétiques, 467 romans, 201 pièces de théâtre, 235 essais. Ce sont des chiffres significatifs, et qui permettent toutes sortes d'analyses croisées, combinant les critères de l'époque, du genre, du thème, de l'esthétique, etc.

Cela dit, je sais bien quel est l'exercice auquel se livrera le critique : la pêche aux absents. « Pourquoi Léon Bloy et non pas Péladan, pourquoi Léon Frapié et non pas Paul Adam, Henry Céard et non pas Léon Hennique, Courteline et non pas Alphonse Allais, *La Femme pauvre* et non pas *Le Désespéré, Nana* et non pas *Les Soirées de Médan, La Symphonie pastorale* et non pas *L'Immoraliste*? « Ainsi de suite... » Pourquoi 1 200 œuvres et non pas 5 000, ou 500? Quels sont vos critères de sélection? Et quels sont vos critères de jugement critique? » Etc., etc. Quel amusement d'écrire un *Dictionnaire des absents du Dictionnaire des grandes œuvres!*...

Nous assumons les éventuelles injustices du tri. Pour des raisons diverses, toutes pragmatiques, il fallait concilier le nombre des entrées avec le prix de l'ouvrage, sa commodité d'utilisation, et la précision de son contenu. Nous avions d'abord prévu un *Dictionnaire des 1 000 œuvres*; puis nous avons brisé ce corset numérique, et distingué près de 250 œuvres supplémentaires. Mais nous tenions à offrir un volume unique, de dimensions raisonnables, assez fortement sélectif, tout en satisfaisant à près de cent pour cent les besoins d'un public généraliste, sans exigences de spécialisation pointue. Dans beaucoup de cas, l'analyse d'une seule œuvre nous a paru suffire à rendre compte de la personnalité d'un écrivain. Dans d'autres, nous avons multiplié les entrées relatives à un même auteur, comme on le verra à propos de Molière, de Voltaire, de Balzac ou de Claudel. Mais, de plus, nous avons cité les titres et les dates de publication de nombreuses autres œuvres, succinctement évoquées et non analysées, de manière à étendre considérablement la somme des informations proposées. La notice sur *La Petite Fadette* entraîne tout naturellement la mention de *François le Champi*. Il est tout à fait probable que le lycéen et l'étudiant trouveront dans ce livre la présentation d'au moins neuf sur dix des œuvres qui sont proposées à leur lecture et à leur étude.

Nous avons donc favorisé les œuvres qui ont été consacrées par le temps, la tradition, l'enseignement secondaire et supérieur. C'est l'aspect académique du recueil, mais aussi son aspect instrumental. On pourra trouver trop timide la part réservée à la littérature contemporaine. Cependant, d'un côté, la littérature française et francophone du XX^e^ siècle est tellement abondante et diverse que nous avons résolu de lui consacrer en propre un volume entier, où apparaîtront les œuvres et les auteurs qui sont absents de celui-ci ; d'un autre côté, nous avons résolu, pour le cas présent, de nous limiter à un choix d'œuvres dont la survie paraît d'ores et déjà assurée. Il n'en reste pas moins que le XX^e^ siècle se taille dans l'ensemble du volume une part de choix.

Un dictionnaire est toujours une sélection. Et une sélection n'est jamais indiscutable. Dans l'état actuel de l'enseignement de la littérature, ce *Dictionnaire des grandes œuvres* offre aux jeunes gens — et à des moins jeunes, épris de culture — une bonne base de connaissances sur l'ensemble du patrimoine littéraire de langue française; mieux que cela, il peut faire naître la curiosité, susciter l'envie de lire, d'aller à l'œuvre intégrale par-delà sa brève analyse, de partir à la découverte des œuvres qui sont seulement signalées. Dans le meilleur des cas, il fera naître autour de lui, où il aidera à croître, toute une bibliothèque. Bref, il espère servir, modestement, notre patrimoine culturel.

Henri Mitterand

PRÉSENTATION

Les notices du *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française* sont classées par ordre alphabétique des titres d'œuvre. Lorsqu'une œuvre est connue sous plusieurs titres ou sous un titre simplifié, la notice figure sous le titre complet, que des entrées-renvois permettent de retrouver. Ainsi, *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, est traitée sous son titre complet, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, tandis qu'une entrée-renvoi *Nouvelle Héloïse (La)* assure la connexion.

L'ordre alphabétique repose sur le premier mot du titre, à l'exclusion des articles **le, la, les, un, une,** et des prépositions ou articles contractés **de, de l', de la, des, du.** Donc, dans ces cas, l'ordre alphabétique est établi sur le premier substantif ou le premier adjectif: *Belle journée (Une), Amour (De l'), Goupil à Margot (De),* etc.

Lorsque plusieurs titres successifs présentent un premier mot identique, l'ordre alphabétique est déterminé par le deuxième mot, etc. Soit les titres *Contes du chat perché (Les)* et *Contes d'Espagne et d'Italie.* Dans l'ordre alphabétique des entrées, *Contes d'Espagne et d'Italie* précède *Contes du chat perché (Les).* Ainsi encore, *À la recherche du temps perdu* succède à *À la lumière d'hiver,* et *À vif enfin la nuit* précède *Acheteuse (L')*, car la série des titres commençant par «*À*» étant épuisée, et en l'absence de la combinaison *Ab...*, on passe à *Ac.*

Deux titres sont en dehors de l'ordre alphabétique: ∈ de Jacques Roubaud, qui se lit «appartient à» et •*(El ou le Dernier Livre)* d'Edmond Jabès qui, typographiquement, commence par une «puce» (un rond noir ou, comme le dit l'auteur, un «point de silence»). Il nous a semblé élégant, et juste, de les placer avant la succession alphabétique des entrées.

La date figurant dans l'en-tête de l'entrée est celle de la publication, sauf pour les œuvres théâtrales, qui sont présentées sur scène au public. Pour celles-ci, c'est donc la date de création qui est donnée. En revanche, lorsqu'il est précisé: «Création en...», la date donnée avant cette mention est celle de l'édition, afin de faire ressortir l'éventuel écart entre la publication imprimée et la création sur scène.

L'astérisque* après le titre d'une œuvre signale que cette œuvre fait l'objet d'une notice dans le dictionnaire.



∈ *(«appartient à»)*
JACQUES ROUBAUD. Poèmes, 1967.

Ce poème se compose de cinq parties. La première évoque le désir d'enfermer le réel dans la pureté d'une langue maîtresse d'elle-même. Mais cette volonté se heurte à l'impossibilité d'enclore dans une abstraction la qualité affective du vécu. La nostalgie de l'enfance limpide qui s'est comme cristallisée par le passage à l'âge adulte s'impose. L'ennemi est donc aussi le temps. Pris entre le cristal de la forme pure et la pétrification produite par le temps, les poèmes des trois sections suivantes vont tenter de préserver des images vivantes: amour, paysages, souvenirs personnels, voyage en Amérique. La dernière section renonce à cette prétention vaine: dominée par le verre, elle admet la nécessaire fragmentation du réel, sa cristallisation dans le langage. Le mode d'emploi qui ouvre le livre propose trois autres types de lecture: par groupements autour d'un thème, par organisation logique selon des symboles mathématiques, en suivant le déroulement d'une partie de go selon un plan fourni en appendice (cette dernière lecture est effectivement très éclairante). Ce formalisme n'est pas un ornement artificiel. Entre la forme pure et le matériau biographique, le conflit (correspondant à celui qui oppose les partenaires de la partie de go) a pour enjeu la possibilité, ou non, de maîtriser le foisonnement du réel et le temps.

♦ Ce premier recueil de Roubaud (né en 1932) se situe donc dans la lignée mallarméenne d'*Un Coup de dés**. On retrouve des préoccupations comparables dans ses autres œuvres, en particulier *Quelque chose noir* (1986), qui est fondé sur les chiffres trois et neuf. Roubaud appartient au groupe de l'OuLiPo.

ÉDITION: Roubaud, ∈, *Gallimard, «Poésie», 1988.*
ÉTUDE: Jacqueline Guéron, «∈, lecture de Jacques Roubaud», *Critique*, n° 279-80, 1970.

● **(EL OU LE DERNIER LIVRE)**
EDMOND JABÈS. Poème (?), 1973.

S'agit-il d'un poème? ● *(El...)* n'appartient à aucun genre; c'est un livre, comme la Bible, un dernier livre symétrique du premier livre. C'est aussi le dernier volume du *Livre des questions**. La question n'appelle pas de réponse, elle suscite une nouvelle question qui interroge la première. Il n'y a donc ni première ni dernière question, mais un cercle de questions. ● *(El...)* est un livre cyclique, composé de huit parties numérotées de 4 à 1 et de 1 à 4. Ce sont deux lignes qui se croisent déterminant, à leur intersection, un point. Origine et terme. Les quatre parties correspondent aux quatre lettres du nom de Dieu. Le point d'intersection est El, Dieu ou Mort, qui tous deux s'écrivent en quatre lettres. ● *(El...)* est le livre du point, le point final du livre des questions, le point qui dans un mot remplace la lettre disparue: par exemple dans «mo.t», transformant la mort en mot. C'est par le point qu'apparaît un sens, non comme un sens qui se donne, mais comme un sens qui se dérobe puisqu'il est issu d'une défaillance, et

Dieu ne se distingue pas de cette trace d'une défaillance primordiale par laquelle le sens se donne dans une circulation infinie, dans le passage d'un mot à l'autre. Le sens est toujours à venir pour cette écriture nomade. Le livre est juif.

♦ Avec ● *(El...)*, Jabès (1912-1991) clôt le *Livre des questions**, qui succède à un recueil plus classique, *Je bâtis ma demeure* (1959). Tenant du commentaire de la Bible, du texte philosophique et philologique, du journal d'un écrivain, les six premiers volumes arrivent avec ● *El* à une pure circulation des mots dans les mots.

♦ Jabès représente de façon éminente une écriture juive, mais son athéisme religieux fait de lui un étranger même parmi les juifs.

ÉDITION : Jabès, ● *(El ou le Dernier Livre)*, Gallimard, 1973.
ÉTUDE : « L'imprononçable », *Change*, n° 22, mars 1975. *Écrire le livre autour d'Edmond Jabès*, Colloque de Cerisy sous la direction de Richard Stamelman, Champ Vallon, 1989.

A

À LA LUMIÈRE D'HIVER

PHILIPPE JACCOTTET. Poèmes, 1977.

Cette suite de poèmes répond au désir de retrouver un contact immédiat avec la nuit, avec un certain mystère de la présence du monde. La nuit se présente sous les traits d'une femme dont l'apparition a valeur libératrice. Le réel se donne alors à nouveau à l'homme, comme dans une renaissance. Il se révèle dans le passage qui relie le monde céleste au monde terrestre, que symbolise le nom de Lazare. Car l'ensemble est placé sous le signe de la mort, et le monde ne peut être redécouvert que par l'acceptation de la finitude. L'image joue un rôle crucial. Moyen de recréer le lien, elle offre aussi le risque de se perdre dans le prestige inauthentique des mots qui séduisent. Le poème est donc doublé d'une critique de la poésie. Plus profondément, la poésie est sans cesse brisée, retenue dans la prose, comme par un constant rappel à l'ordre. Cette vigilance représente sans doute le trait le plus remarquable (le plus poétique) d'une œuvre qui parvient à se construire en respectant toujours sa mesure: l'image onirique, parce qu'elle n'est pas cultivée pour elle-même, permet de retrouver une présence du réel immédiat dans l'apaisement de la neige qui voile, sans le masquer, le visage entr'aperçu.

♦ Avec *À la lumière d'hiver*, Jaccottet (né en 1925) se libère de la contradiction entre le réalisme (*L'Ignorant*, 1958) et l'allégresse trop parfaite des images de *Airs* (1967). On peut saisir son influence dans le renouveau d'une certaine simplicité dont Paul de Roux est le représentant le plus authentiquement original.

♦ Les textes de Jaccottet constituent la meilleure introduction à son œuvre. *Une transaction secrète* (1987) présente une étude sur *À la lumière d'hiver*.

ÉDITION : Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, Gallimard, 1977.
ÉTUDES : Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987. « Alentour de Philippe Jaccottet », *Sud*, n° 80-81, 1989.

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

MARCEL PROUST. Roman, 1913-1927.

Du côté de chez Swann
À l'ombre des jeunes filles en fleurs
Le Côté de Guermantes I et II
Sodome et Gomorrhe I et II
La Prisonnière
Albertine disparue
Le Temps retrouvé

Ce roman est une « somme »: il évoque une vie d'homme, de l'enfance à l'âge adulte, présente près de cinq cents personnages et décrit avec une minutie de sociologue, sur près de vingt années, le déclin de toute une société. À la fois roman psychologique et satire sociale donc, la *Recherche* est aussi roman d'apprentissage, et l'exploration continue du monde et du Moi mène le narrateur sur la voie de la désillusion: ainsi, celui-ci, d'abord fasciné par le côté de Guermantes, en découvre progressivement la futilité et les vices (*Sodome et Gomorrhe*); de même, amoureux d'Albertine, il se heurte douloureusement à son infidélité et, comme Swann, connaît l'enfer

de la jalousie (*La Prisonnière, Albertine disparue, Un amour de Swann* qui est la 2e partie du *Côté de chez Swann*). Mais ce qui fonde l'unité du roman et lui donne son sens, c'est le projet philosophique suggéré par le titre. Au cœur du roman et de la conscience du narrateur il y a le Temps, en effet, qui métamorphose tout. Les progrès techniques, les aléas de la mode et, plus encore, les morts, qui jalonnent cruellement ce récit, révèlent un monde constamment en flux. La conscience elle-même se transforme au fil du temps et le «je» présent qui écrit se découvre différent du «moi» qu'il fut: ce sont les «intermittences du cœur». Les souvenirs qu'évoquent encore confusément le morceau de madeleine amolli dans une tasse de thé ou les clochers de Martinville sont autant de signaux qui sollicitent l'attention du narrateur et le guident vers la recherche de ce qui a été perdu. Dès lors, écrire, ce ne sera pas seulement ressusciter le passé, ce sera aussi, de façon plus essentielle, découvrir au-delà du chatoyant et du changeant la vérité de l'être. Telle se révèle à la fin du livre la vocation de l'écrivain lorsque le narrateur, bouleversé, découvre chez les Guermantes, vieillie et décrépite, une société qu'il a connue jadis brillante et dans la force de l'âge. La fin du livre annonce ainsi le début de l'œuvre, l'existence s'achève dans l'Art et dans cet achèvement la vie trouve enfin sa signification.

♦ Trois phases se sont succédé dans cette quête, celle de l'action, d'abord, qui ne permet qu'une connaissance imparfaite de soi-même, celle de la narration ensuite, qui fait entrevoir une vérité subjective, celle de l'Art enfin, plus difficile et incertaine, où le sujet par une sorte d'ascèse renonce en quelque sorte à lui-même et rouvre une «réalité objective». Le style, qui engage la vision de l'écrivain, et la métaphore, qui, en unifiant l'expérience, lui donne une qualité supérieure, sont alors essentiels, en ce qu'ils transfigurent le réel dans le poétique. La phrase qui s'organise en de longs labyrinthes tente de capturer en ses déploiements cette vérité intérieure, ce temps perdu qu'il s'agit de retrouver.

♦ Les personnages, nombreux, à la fois pittoresques et insaisissables traversent cet univers que le temps et l'imaginaire circonscrivent dans un espace bien clos. Tous sont liés les uns aux autres par les liens de l'amour, de l'amitié, de la rivalité ou même du lignage; ils constituent un réseau complexe et dense qui donne au roman son sens et son dynamisme propres. Il y a le clan Verdurin, petits-bourgeois qui jalousent et haïssent les aristocrates du faubourg Saint-Germain: qu'il s'agisse de Madame Verdurin, le chef du clan, de son mari ou du pâle docteur Cottard, tous sont des médiocres, parfois un peu vulgaires. Face à eux, il y a le cercle des aristocrates, brillants et toujours un peu mystérieux: le baron de Charlus, grand esthète, raffiné et élégant; Saint-Loup, qui épousera plus tard Gilberte, la fille de Swann; et, surtout, la duchesse de Guermantes, distante, lointaine, belle et adulée. Swann, grand bourgeois, intellectuel et dilettante, est sans doute le personnage central, parce qu'il va de l'un à l'autre clan et aussi parce qu'il cristallise, par la figure même qu'il constitue, les thèmes essentiels de l'œuvre.

♦ Il est évidemment possible de rechercher les modèles qui inspirèrent l'écrivain. Pourtant, l'essentiel n'est pas là et le roman arrache à la réalité, plutôt qu'il les emprunte, ses personnages: «Cent personnages de roman me demandent de leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans l'*Odyssée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les ramener à la vie, et que le héros écarte de son épée», écrit Proust dans une de ses lettres à Bibesco. C'est dire le caractère presque fantomatique et irréel de ces personnages. Jean-Yves Tadié, faisant référence à *L'Éducation sentimentale**, parle, à propos de la *Recherche*, de roman de «l'apparition». Et de fait, chaque surgissement de chacun de ces personnages révèle, tout au long du roman, une image d'eux-mêmes inattendue et, au sens propre, choquante. Il n'y a pas, en effet, d'identité stable ni fixe, et toutes ces figures ne sont que le reflet changeant, incertain et subjectif né de la pensée des autres: «Un nom, c'est tout ce qui reste bien souvent pour nous d'un être, non pas même quand il est mort, mais de son vivant. Et nos notions sur lui sont si vagues et si bizarres et correspondent si peu à celles qu'il a de nous, que nous avons entièrement oublié que nous avons failli nous battre en duel avec lui», écrit Proust dans *Le Temps retrouvé*. De Charlus ainsi, l'apparent amateur de femmes, on apprendra un peu plus tard qu'il est homosexuel; de même, le narrateur aura un jour la révélation brutale, en apercevant Gilberte sur les Champs-Élysées, qu'elle aussi est homosexuelle. Le personnage est double, dédoublé, multiple: soit que ce dédoublement s'engendre dans l'imaginaire même de celui qui le regarde, soit

qu'il se déploie, véritablement, dans la réalité : Charlus, devenu vieux, dépouillé de ses allures de grand seigneur, ne sera plus, dans *Le Temps retrouvé*, qu'un pauvre homme lamentable et repoussant ; Madame Verdurin, devenue veuve, deviendra, par un habile remariage, princesse de Guermantes et, en 1919, le narrateur, au cours d'une fête, prendra Gilberte, âgée de trente-neuf ans, pour sa mère, Madame de Forcheville, entrevue pour la première fois en 1892, au même âge...

♦ C'est à la mort de sa mère que Proust (1871-1922) élabore le projet de la *Recherche*. La rédaction s'étendra sur quatorze années. L'œuvre est en réalité le fruit de toute une vie de travail et résulte du mûrissement de textes antérieurs (*Jean Santeuil*, *Les Plaisirs et les Jours*, *Contre Sainte-Beuve**) ainsi que de l'assemblage de diverses chroniques.

♦ S'il est vrai que la *Recherche* se nourrit de la vie de l'écrivain, il ne faut pourtant pas méconnaître que la biographie particulière devient une entreprise par laquelle le narrateur « réel » s'efface devant le lecteur pour lui faire rencontrer le narrateur fictif, celui qui va écrire le livre qu'il vient de lire. En ce sens, la *Recherche* marque une étape significative de la littérature moderne, elle ouvre la voie au roman de l'intériorité et à toute une postérité (Sarraute, Duras, etc.).

ÉDITION : Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, « la Pléiade », 1989.
ÉTUDE : Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, Gallimard, « Tel », 1971. Gallimard, « Folio », 1972-1983.

À REBOURS

JORIS-KARL HUYSMANS. Roman, 1884.

Jean Des Esseintes, dernier rejeton d'une famille noble en voie de dégénérescence, a pris la société en dégoût après avoir usé des plaisirs que lui procurait sa richesse. Il s'isole dans sa thébaïde de Fontenay, pratiquant une ascèse du raffinement à travers la recherche des objets et des sensations rares. Devenu la proie de véritables cauchemars, il est victime d'une névrose dont les médecins le délivrent à grand-peine.

♦ Si Bouvard et Pécuchet, chez Flaubert, représentent la vaine accumulation de connaissances, Des Esseintes, lui, est celui qui épuise les sensations — physiques, intellectuelles et morales. Il explore ainsi la littérature latine tardive et la poésie de Baudelaire ou de Mallarmé, les combinaisons de parfums et les agencements d'orchidées, le monde des pierreries et la peinture de Gustave Moreau, les fantasmes érotiques et l'illusion du voyage. Avec ce roman, Huysmans (1848-1907) tourne le dos au naturalisme de ses premiers livres : « Après un tel livre, écrivit Barbey d'Aurevilly, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix. » On sait que Huysmans choisit la foi.

♦ Dans sa préface de 1903, l'écrivain explique sa rupture avec le naturalisme, qui aboutissait à une impasse. Il dénonce cette littérature engagée dans un inventaire systématique de la société, où les personnages, qui sont dénués d'âme mais régis par des instincts, accomplissent des actes sommaires, où les descriptions de décors théâtraux prolifèrent. Alors Huysmans se convertit à ce qu'on a appelé un « naturalisme spiritualiste » : s'il garde la structure énumérative et l'accumulation des thématiques chères à Zola, il veut « concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage », sur « le travail souterrain de l'âme ». *À rebours* devient la bible de la « décadence » et le livre saint du surréalisme.

♦ L'enfermement des esthètes tels que Des Esseintes est une fuite hors de la civilisation matérialiste, bourgeoise, industrielle et positiviste. Des Esseintes est plongé dans une « névrose », un spleen inguérissable : pour toute une génération en réaction contre le conformisme il incarne l'insatisfaction de vivre, la lassitude d'y remédier, le dandysme, la déréliction absolue. Au lieu de se soumettre à la réalité, de se référer à la nature, on crée un monde par l'artifice ; au lieu de trouver dans le père, l'État et la société, l'appui nécessaire à l'édification d'une personnalité, on se réfugie dans un infantilisme affectif, un nomadisme intellectuel et sentimental, un nihilisme rêveur.

♦ Comme Chateaubriand par *René**, Huysmans a, contre son gré, lancé une mode avec le personnage de Des Esseintes, modèle du décadentisme.

ÉDITION : Huysmans, *À rebours*, éd. Pierre Waldner, Flammarion, « G.F. », 1987.
ÉTUDES : Pierre Cogny, *Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, 1953. Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, Nizet, 1968. Fernande Zayed, *Huysmans, peintre de son époque*, Nizet, 1973.

À TOI POUR TOUJOURS, TA MARIE-LOU

MICHEL TREMBLAY. Pièce en un acte, 1971.

Quatre personnages, rassemblés sur la scène et séparés par le décor, poursuivent, à dix ans de distance, deux dialogues entrelacés. Léopold, ouvrier

alcoolique et violent, et Marie-Louise, sa femme, se disputent, à la table du petit déjeuner, un samedi de 1961, tandis que leurs deux filles, Manon, cloîtrée dans le passé, et Carmen, qui a refait sa vie comme chanteuse, ont une conversation décisive en 1971. Ce samedi-là, l'affrontement entre les parents, que les enfants espionnaient, atteignit son paroxysme: l'annonce d'une quatrième grossesse par Marie-Louise, écœurée et haineuse, fit éclater le douloureux problème sexuel du couple. Le temps heureux de la rencontre et de la photo dédicacée était bien fini. Léopold emmena alors sa femme et son jeune fils Roger faire une mortelle promenade en voiture: aucun ne survécut à l'accident. Ressemblant malgré elle à son père qu'elle hait encore, Manon continue à macérer dans la souffrance, la religion et la frigidité de sa mère. C'est ce que lui explique Carmen qui, elle, aime la vie et les hommes. Les deux sœurs se séparent sur un constat d'incompréhension totale.

♦ Partie intégrante d'un cycle de onze pièces, qui va des *Belles Sœurs* (1968) à *Damnée Manon, Sacrée Sandra* (1977), cette «cantate *cheap*» du prolifique dramaturge et romancier québécois Michel Tremblay (né en 1942) dénonce la condition désespérée des exclus de la société d'abondance, la décomposition de la famille et l'hypocrisie d'une religion-paravent. Surtout, par le décalage temporel, elle montre comment se transmettent dans la famille les conflits et les problèmes, comme jadis la vengeance, dans la tragédie grecque. Le drame des parents, c'est d'«être tu-seul ensemble»; les deux sœurs le rejouent, mais en mêlant les rôles. L'utilisation par Tremblay du langage parlé québécois — le joual — dans toute sa crudité donne à son style une grande virulence.

♦ La pièce fut créée le 29 avril 1971 au théâtre de Quat'Sous par André Brassard.

ÉDITION ET ÉTUDE: Tremblay, *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, précédé d'une étude par Michel Bélair, Leméac, Ottawa, 1971.

ABRAHAM SACRIFIANT

THÉODORE DE BÈZE. Tragédie, 1550.

Le sujet de cette première tragédie en langue française vient de la *Genèse* (chap. XXII). Dieu, pour éprouver l'amour que lui porte Abraham, demande à celui-ci de sacrifier son fils Isaac. L'ange du Seigneur retient au dernier moment le bras d'Abraham, qui immole un mouton en l'honneur de Dieu. La trame de la tragédie, cependant, est légèrement différente du récit biblique: l'auteur introduit le personnage de Satan; l'ordre de tuer Isaac est donné à Abraham par un ange et non par Dieu; Isaac bâtit l'autel du sacrifice sans savoir qu'il est lui-même la victime, etc.

♦ Converti au calvinisme en 1548, Théodore de Bèze (1519-1605) met en scène un exemple vertueux, comme il convient pour un théâtre influencé par les mystères médiévaux. Toutefois, la tragédie est d'une grande valeur poétique. Le personnage de Satan «en habit de moine», plus qu'une charge contre les catholiques, donne un sens dramatique à la tentation, tandis que l'angoisse de Sara, l'épouse d'Abraham, et la révolte de celui-ci contre l'ordre divin soutiennent le pouvoir émotif de l'ensemble. La pièce est assez éloignée de ce qui deviendra la conception classique de la tragédie; cependant la versification aisée et l'alternance des tons lui donnent une valeur qui dépasse largement la simple curiosité historique.

♦ Créée (en mai ou en novembre 1550, selon les critiques actuels) à Lausanne, où Bèze était professeur de grec, cette pièce marque un tournant dans son écriture. Après une vie mondaine à Paris, aux côtés de Peletier du Mans qui en fit le principal interlocuteur de son *Dialogue de l'Ortographe et prononciation Françoese* (1551), Bèze (né à Vézelay), qui avait publié un recueil poétique (*Poemata Juvenilia*, 1548), se consacra aux études théologiques et donna, notamment, une célèbre traduction des *Psaumes* de David.

ÉDITION: Bèze, *Abraham sacrifiant*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX* (première série. Vol. 1) PUF, 1986.
ÉTUDE: H. Meylan, *D'Érasme à Théodore de Bèze*, Droz, 1976.

ACHETEUSE (L')

STÈVE PASSEUR. Pièce en trois actes, 1930.

Élisabeth Fontanelle, qui vit encore chez son père malgré ses trente-six ans, désire épouser Gilbert Courtefigue, qu'elle aime sans espoir. Le père de ce dernier, pourtant intime de la famille, refuse tout net. Arrive l'intéressé, mais il est ruiné et menacé de

prison. Malgré quelques hésitations, il est convenu qu'Élisabeth épousera Gilbert et acquittera en échange la dette sur sa fortune personnelle. Le jour du mariage, l'épouse se montre d'une terrible lucidité, mais garde férocement ce mari qu'elle a acheté au prix fort, en le menaçant de mort lorsque son ancienne maîtresse tente de l'enlever. Elle le condamne à une vie infernale sous la constante surveillance de Gédéon, son domestique, et le contraint même par la menace à remplir ses devoirs conjugaux. L'annulation imprévue de sa dette délie brusquement l'époux-martyr de ses obligations. Lié à son bourreau, il ne réussit pourtant à partir que de justesse. Élisabeth se donne alors froidement la mort.

♦ Stève Passeur (1899-1966) a paru excessif à son époque; la violence de ses pièces, centrées sur la haine mortelle qui unit le couple, pulvérise en effet le cadre rassurant du théâtre bourgeois. Par l'agencement minutieux et impitoyable de l'intrigue, par la tension inouïe des dialogues, par le déchaînement des passions chez des personnages poussés à bout, il anticipe largement sur la consécration du suspense psychologique au cinéma, des grands films de Hitchcock au *Misery* (1990) de Rob Reiner. Élisabeth, vieille fille laide et insatisfaite, domine sadiquement un mâle qui n'est plus qu'un jouet, assouvissant jusqu'au bout la pulsion de mort qui gît au fond de l'amour. La cruauté et l'humiliation tissent des liens indestructibles: malgré lui, Gilbert est « marqué à tout jamais » au fer rouge de ces amours hors la norme.

♦ La pièce fut créée le 7 avril 1930 par Lugné-Poe au théâtre de l'Œuvre, et reprise en 1938 au Théâtre national de l'Odéon.

ÉDITION: Passeur, *« L'Acheteuse », Paris Théâtre*, n° 26, 1949.

ACTE ET LE LIEU DE LA POÉSIE (L')

YVES BONNEFOY. Essai, 1958.

Dans cette méditation, Yves Bonnefoy expose sa conception de la parole poétique. Long d'une trentaine de pages, *L'Acte et le Lieu de la poésie* comprend neuf parties — autant dire neuf chants. La poésie questionne le réel — « l'arbre, un visage, une pierre »; elle ne le définit pas. Elle ne s'interroge pas sur « la nature » des choses mais sur leur « présence » — « présence » qui n'est que d'être déjà, pour celui qui l'éprouve, trace de « cette mort, cet anonymat, cette finitude qui les habitent, les ruinent ». La « présence » est « événement » — « un oiseau a chanté dans le ravin d'existence » — mais elle est l'événement qui, advenant dans son dérobement même, nous parvient toujours déjà dissipé, nous est toujours « don » que nous n'avons pas pu saisir. De cette expérience de manque que sécrète notre rapport au réel, le poète peut tirer « une paradoxale ressource ». « Connaître qu'il est un manque », méditer, nommer ce manque dans la volonté de se confronter lucidement à lui, tel est « l'acte » de la poésie, tel est le moyen d'en concevoir « le lieu ».

♦ *L'Acte et le Lieu de la poésie* pose des repères dans une expérience poétique qui, poursuivie depuis plus de quarante ans, a fait d'Yves Bonnefoy (né en 1923) l'une des voix les plus écoutées de la poésie contemporaine. Son œuvre comprend notamment *Du mouvement et de l'immobilité de Douve** (1953), *Hier régnant désert* (1958), *L'Improbable* (1959), *Un rêve fait à Mantoue* (1967), *L'Arrière-pays* (1972), *Dans le leurre du seuil* (1975), *Rue Traversière* (1977), *Le Nuage rouge* (1977), *La Présence de l'image* (1983), *Une autre époque de l'écriture* (1988).

ÉDITION: Bonnefoy, *L'Acte et le Lieu de la poésie*, dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Gallimard, « Poésie », 1970.
ÉTUDES: John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Seghers, 1976. Gérard Gazarian, *Yves Bonnefoy*, Champ Vallon, 1986. Daniel Leuwers, *Yves Bonnefoy*, Rodopi, 1988.

ACTUELLES

ALBERT CAMUS. Recueil d'articles et d'essais, 1950, 1953, 1958.

Sous le titre, *Actuelles I. Chroniques. 1944-1948*, Albert Camus rassemble en 1950 des éditoriaux donnés pour la plupart au journal *Combat*, dont il entendait faire un journal d'« information critique ». Il y aborde les problèmes quotidiens posés par les relations entre la morale et la politique, le pessimisme et le courage, les victimes et les bourreaux, l'incroyant et les chrétiens, la démocratie et le franquisme. En 1953, dans un second volume, *Actuelles II*, Camus rassemble pour la période de 1948 à 1953 des textes — articles, conférences, interviews, réponses — concernant le rôle de l'écrivain en son temps, la dénonciation de toutes les tyrannies et la polémique consécutive à sa

condamnation de la révolution communiste dans *L'Homme révolté** (1951). Un dernier recueil, *Actuelles III. Chronique algérienne. 1939-1958*, regroupe l'essentiel de ce que Camus a écrit sur le problème algérien depuis ses premiers grands reportages en 1939 jusqu'à ses propositions de 1958 pour faire entendre, au milieu du conflit, une voix de mesure et de raison.

♦ Journaliste à *Alger républicain*, Albert Camus (1913-1960) y fait sensation par une enquête qui se révélera prémonitoire, *La Misère en Kabylie* (1939), sur la situation économique de l'Algérie. Rédacteur en chef du *Soir républicain* à Alger en 1940 et de *Combat* à la Libération, collaborateur de *L'Express* en 1955-1956, Camus voit dans l'article de journal — comme dans l'essai (*Le Mythe de Sisyphe**, 1942; *L'Homme révolté**, 1951), le roman (*L'Étranger**, 1942; *La Peste**, 1947) ou le théâtre (*Caligula*, 1945; *Les Justes**, 1949) une technique littéraire privilégiée pour affronter les problèmes de son temps. Dans cette perspective les recueils successifs d'*Actuelles* lui paraissent le meilleur moyen de faire entendre sa voix et d'infléchir l'Histoire. Il y écrit à sa manière, usant de formules percutantes qui traduisent une sensibilité souvent à vif: «Une fois son parti pris des choses et des hommes, derrière la courtoisie un peu distante dont il se départait assez rarement, apparaissait le combattant» (Roger Quilliot).

♦ Véritable itinéraire intellectuel, *Actuelles* conduit le lecteur au cœur des grands débats d'idées qui opposent et parfois réunissent les écrivains majeurs de 1939 à 1960. Si Camus, inlassable dénonciateur de toutes les formes d'oppression, rompt avec Sartre en 1952, c'est que pour lui l'engagement ne saurait impliquer une solidarité de principe avec le communisme soviétique et sa répression policière de toute opposition. Maintenant que l'Histoire a donné entièrement raison à Camus dans ses combats contre le totalitarisme communiste, contre la dictature franquiste ou contre le colonialisme, *Actuelles* continue à rappeler que le «bonheur à hauteur d'homme» passe par la révolte, la justice, la générosité, la tolérance et la liberté.

ÉDITION: Camus, *Actuelles*, dans *Essais*, éd. Roger Quilliot, Gallimard, «La Pléiade», 1965.
ÉTUDES: Herbert Lottman, *Albert Camus*, Le Seuil, 1978. Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre*, Gallimard, 1987.

ADOLESCENCE CLÉMENTINE

CLÉMENT MAROT. Poésie, 1532.

Ce recueil quelque peu disparate rassemble l'ensemble, à l'exception de *L'Enfer*, des œuvres que Clément Marot (1496-1544) avait composées en 1532, et témoigne de la notoriété acquise par le poète. Il contient aussi bien des textes de jeunesse, poèmes de circonstance reprenant les formes médiévales du rondeau ou du chant royal, que des épîtres ou des poésies plus modernes, italianisantes, comme des élégies et épigrammes satiriques égratignant des personnages connus.

♦ L'évolution de Marot, se dégageant peu à peu des modèles de la Grande Rhétorique qu'il a bien connue, à l'école de son père, pour élaborer un style plus personnel, plus familier, jouant sur les formes brèves et surtout reprenant pour l'adapter au goût moderne la tradition de l'épître latine, y est bien mise en valeur, dans un cadre allégorique emprunté au Moyen Âge. Les deux directions dans lesquelles le génie de Marot va se développer par la suite — le lyrisme familier et la poésie oratoire, telle qu'on la retrouvera dans sa traduction des *Psaumes** — y sont déjà sensibles. Monument conçu à sa propre gloire par Marot lui-même, l'*Adolescence* est aussi un bon exemple de l'importance croissante accordée à la personne des poètes.

ÉDITIONS: Marot, *Adolescence clémentine*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Guiffrey, Slatkine, 1968. Éd. Franck Lestringant, Gallimard, «Poésie», 1987.

ADOLPHE

BENJAMIN CONSTANT. Roman, 1816.

Adolphe, jeune homme distrait, ennuyé, et dont l'éducation a refoulé la sensibilité, croit s'éprendre d'Ellénore. La passion qu'il lui montre la conquiert et elle lui sacrifie tout. Cependant, à mesure que la passion d'Ellénore devient exigeante, Adolphe se détache d'elle. Par intérêt, par faiblesse et par pitié, il se montre incapable de la quitter; mais il ne peut pas lui dissimuler ses sentiments réels et lui inflige une torture de tous les instants. Un ami du père d'Adolphe, pour hâter la rupture, communique à Ellénore une lettre où le jeune homme s'engage à rompre. Elle en meurt et Adolphe ne se retrouve pas libre, mais condamné aux remords, à la solitude, et étranger au monde.

♦ La fiction qui fait du récit une confession découverte dans une cassette n'a jamais empêché de reconnaître l'auteur sous les traits d'Adolphe: on a fait souvent le procès de Constant (1767-1830) en

instruisant celui d'Adolphe et l'on s'est beaucoup préoccupé des clefs du roman. En fait, cet ouvrage largement autobiographique relate une crise réellement vécue par l'auteur : il avait fait la connaissance de Mme de Staël, qui n'était pas encore l'auteur des romans *Delphine** et *Corinne**, en 1794, et il entretint avec elle une liaison agitée jusqu'en 1808. Mais le souvenir de plusieurs autres femmes vient aussi nourrir l'intrigue. La fiction recompose donc diverses sources et conserve ses droits ; l'écriture résout ou atténue un drame personnel.

♦ C'est une œuvre classique par le resserrement de l'intrigue — dont le récit n'est ralenti par aucune description, dont les personnages se réduisent à deux —, par l'atmosphère tragique, par sa lucidité et son goût de la maxime. Pourtant, la génération romantique y reconnaîtra ses propres contradictions entre les aspirations de l'homme et ses possibilités, entre les élans de la sensibilité spontanée et l'expérience de la trahison ou de l'hypocrisie, qui soupçonnera jusqu'à la sincérité des sentiments. L'enlisement de la situation qui demeure identique, l'introspection extrême qui aboutit à l'irrésolution, à la lâcheté ou à l'inaction, la faiblesse ou l'irresponsabilité du héros annoncent les développements psychologiques d'Italo Svevo (*La Conscience de Zeno*), de Henry James et de Marcel Proust.

ÉDITIONS : Constant, *Adolphe*, éd. Jacques-Henri Bornecque, Garnier, « Classiques Garnier », 1958. Éd. Antoine Adam, Flammarion, « G.F. », 1989.
ÉTUDES : Paul Delbouille, *Genèse, Structure et Destin d'Adolphe*, Belles Lettres, 1971. Han Verhoeff, *Adolphe et Constant, une étude psychocritique*, Klincksieck, 1976.

ADRIENNE LECOUVREUR

EUGÈNE SCRIBE et ERNEST LEGOUVÉ. Drame, 1849.

L'actrice Adrienne Lecouvreur aime le prince Maurice de Saxe. Elle devient sa maîtresse et lui donne pour gage un bouquet de violettes. Mais la princesse de Bouillon, maîtresse du prince, réussit à identifier sa rivale, reconnue à sa voix au cours d'une réception. Elle lui fait envoyer un bouquet de violettes empoisonnées, et Adrienne meurt en le respirant dans les bras du prince.

♦ Bien représentatif des goûts littéraires du public bourgeois auquel il s'adressait, ce drame sentimental et emphatique, composé par Eugène Scribe (1791-1861) en collaboration avec Ernest Legouvé (1807-1903), fut mis en musique par François Ciléa, et représenté en 1902.

Vers la fin de sa carrière, Scribe devait écrire pour Meyerbeer de nombreux livrets d'opéras, dont certains furent de grands succès : *Robert le Diable* (1830), *La Juive* (1835), *Les Huguenots* (1836).

ÉDITION : Scribe, *Adrienne Lecouvreur*, dans *Œuvres illustrées*, Vialat-Maresecq, 1855.

ADRIENNE MESURAT

JULIEN GREEN. Roman, 1927.

Adrienne Mesurat, jeune provinciale de dix-huit ans, vit entre son père sénile et sa sœur Germaine, vieille fille tuberculeuse. Un seul regard, celui du docteur Maurecourt, quadragénaire sans grâce ni séduction, va suffire à engendrer dans le cœur d'Adrienne, voué jusque-là au néant de la solitude, un amour passionné et exclusif. Le récit décrit alors la montée implacable d'une psychose, de ses prémices les moins perceptibles à l'explosion finale de la folie. Hantée par son obsession, animée d'une détermination surhumaine, elle tue son père qui menaçait son amour. Dès lors, Adrienne, pourtant réellement habitée par le remords, va perdre progressivement la raison ; rejetée par le docteur à qui elle avait avoué son amour, persécutée par une voisine équivoque qui a deviné son secret, Adrienne vit désormais dans un monde de solitude et de cruauté. Recluse dans son secret, elle resurgit pourtant un soir, hébétée, fantomatique, amnésique, totalement détruite.

♦ Dans ce roman comme dans *Moïra**, Julien Green (né en 1900) met en scène, dans une atmosphère lourde et pénible, des êtres inquiétants, dont la personnalité d'apparence médiocre révèle à terme une monstruosité cachée. Aussi, malgré une écriture et une démarche volontairement conventionnelles (portraits et descriptions de type balzacien), ce roman apparemment classique, proche par certains aspects du monde de Mauriac, est comme subverti par la présence du mal. Le lecteur étranger aux préoccupations spirituelles de Julien Green demeure sensible à la description clinique d'un dérèglement psychologique. Les deux niveaux de lecture ne s'excluent pas mais se complètent et confèrent à l'œuvre toute sa richesse.

ÉDITIONS : Green, *Adrienne Mesurat*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Petit, Gallimard, « La Pléiade », 1979. Le Seuil, 1986.
ÉTUDE : Jacques Petit, *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs*, Desclée De Brouwer, 1969.

AFFAIRES SONT LES AFFAIRES (Les)

OCTAVE MIRBEAU. Comédie en trois actes, 1903.

Germaine ne supporte plus de vivre au château de Vauperdu chez son père, Isidore Lechat, homme d'affaires millionnaire et directeur de journal sans scrupules. Elle aime en secret Lucien Garraud, le chimiste qu'il a engagé pour lancer la révolution agronomique dont il rêve. Deux ingénieurs, Phinck et Gruggh, qu'Isidore a invités chez lui, tentent de l'escroquer dans une affaire colossale, mais il les perce à jour. Germaine décide enfin Lucien à tout quitter. De son côté, Isidore propose au marquis de Porcellet, son voisin ruiné dont il jalouse le domaine, d'effacer toutes ses dettes en échange du mariage de son fils avec Germaine. Mais en révélant sa liaison avec Lucien, celle-ci brise tous les projets d'Isidore. Peu après, il apprend la mort de son fils choyé, dans un accident d'automobile. Néanmoins, il a encore la force de dicter ses conditions à Phinck et Gruggh qui ont profité de son chagrin pour lui soumettre le contrat.

♦ Cette peinture sombre et saisissante du monde des affaires est à peine une comédie. Seules la démesure et l'énergie balzaciennes d'Isidore Lechat, sa familiarité, sa vanité et ses projets délirants arrachent le rire. Hormis les affaires qu'il pétrit à pleines mains, sa plus grande jouissance est d'humilier, les aristocrates surtout, mais aussi ceux qu'il a tirés de la misère comme Lucien. Cependant, à son insu, l'argent mine petit à petit son bonheur, suscitant la méfiance de sa femme et la haine de sa fille qui, révoltée, se range aux côtés des humiliés. Dans son «théâtre brutal», Mirbeau (1848-1917) dénonce ainsi les mensonges de la société avec la verve violente du polémiste, tout comme Céline, plus tard, dans ses romans.

♦ La pièce fut représentée pour la première fois le 20 avril 1903 à la Comédie-Française.

ÉDITION: Mirbeau, *Les affaires sont les affaires*, dans *Œuvres illustrées*, IX, Les Éditions Nationales, 1935.
ÉTUDES: Maurice Schwarz, *Octave Mirbeau, vie et œuvre*, Mouton, La Haye, 1966. Hubert Juin, *Écrivains de l'avant-siècle*, Seghers, 1972. Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau*, Séguier, 1990.

AFRIQUE FANTÔME (L')

MICHEL LEIRIS. Récit de voyage, 1934.

Écrivain de grand talent, poète, autobiographe et explorateur du «moi», magicien du mot et chercheur de l'authentique, romancier, essayiste, Michel Leiris est invité en 1931 par son ami Marcel Griaule à un voyage ethnologique: telle est l'origine de *L'Afrique fantôme*. L'écrivain s'enthousiasme pour cette inhabituelle diversion de la vie littéraire et devient l'historiographe de la mission, mais au lieu de sacrifier au pittoresque du carnet de route, il se compromet dans le récit, raconte ce qui se passe dans sa tête et son cœur autant que ce qui l'atteint de l'extérieur, et le journal de l'expédition devient peu à peu un journal intime.

♦ Le voyage était pour lui une sorte de fuite de l'Occident et la recherche d'un humanisme nécessaire, parce que libéré des contingences habituelles. Expérience cruciale s'il en est! Il y avait mis une espérance folle. Malheureusement, la prétendue objectivité scientifique des observations ne suffira pas à faire oublier l'omniprésence du colonialisme, la distance entre observateurs et observés et la violence muette de la situation. Hors de portée donc de la fraternité sauvage rêvée, perdu le charme de l'exotisme espéré! Restera seulement le spectacle, chez les indigènes, d'impulsions vitales que l'Occident tente d'étouffer et de mouvements de recherche d'un sacré inhérent à la vie et à l'univers: l'Afrique est devenue l'Afrique fantôme.

♦ Le journal, souvent désabusé, de sa vie sous les tropiques a pourtant amené Michel Leiris (1901-1990) à l'ethnographie. Il partagera désormais son temps entre ses travaux scientifiques et la littérature, effectuera en 1945 un second voyage en Afrique et fera deux séjours aux Antilles.

♦ *L'Afrique fantôme* est un livre important pour l'ethnographie et les milieux de l'ethnographie, dans la mesure où il a mis un coup d'arrêt à ce qu'on croyait être une observation neutre et impartiale des autres sociétés. Il est, pour Leiris lui-même, une étape dans son évolution, parce qu'il a posé les vrais problèmes de l'homme en dehors de sa culture et de son environnement et qu'il a été le point de départ de son parcours autobiographique qui va de *L'Âge d'homme** à *La Règle du jeu**.

ÉDITIONS : Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, 1981. Gallimard, « Tel », 1988.
ÉTUDES : Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*. Klincksieck, 1975. Maurice Nadeau, *Michel Leiris et la Quadrature du cercle*, Julliard, 1963.

AGATHONPHILE OU LES MARTYRS SICILIENS

JEAN-PIERRE CAMUS. Roman, 1621.

Ce roman se situe en Sicile, dans les premiers siècles après Jésus-Christ : les personnages sont des chrétiens (un couple d'amants, Agathon et Tryphine, et un prêtre, Philargyrippe) qui seront finalement conduits au supplice. Les héros, échoués sur une plage à la suite d'un naufrage, se racontent leurs histoires respectives, qui comprennent des épisodes dignes des romans baroques et des pastorales : Tryphine, par exemple, déguisée en bergère, doit fuir les importunités d'un berger grossier ; un voile ensanglanté, comme dans *Pyrame et Tysbé**, fait croire à Agathon que Tryphine est morte.

♦ Jean-Pierre Camus (1584-1652), évêque de Belley, voulut combattre les romans profanes en leur empruntant leurs procédés et leur séduction : l'*Agathonphile* est à ses yeux une « *Astrée** dévote », et le personnage de Philargyrippe n'est autre qu'un Adamas chrétien. Comme son ami François de Sales, il ne pensait pas que la foi et le monde fussent incompatibles. Ce parti pris optimiste entraîne de multiples concessions au romanesque le moins austère : dans *Iphigène*, par exemple, l'héroïne, élevée en garçon, ignore qu'elle est une fille ; travestissements et quiproquos scabreux se succèdent. Le style de Camus, volontiers précieux et redondant, fait usage d'un lexique galant, de périphrases, de jeux de mots, de calembours. Humaniste, admirateur de Montaigne et de Ronsard, il ne suit guère les leçons de Malherbe ou des puristes : il appelle son *Amphithéâtre sanglant* (1630) — recueil d'histoires tragiques dans le goût de celles de François de Rosset — le « bréviaire des Halles ». Dans ces nouvelles, la morale religieuse paraît sacrifiée au profit d'une morale sociale, et la description complaisante d'atrocités rend parfois problématique le caractère exemplaire de la fiction.

♦ Le succès des œuvres de Camus (une trentaine de romans, vingt recueils de nouvelles) fut en son temps considérable ; *Iphigène* fut traduit en italien et l'*Agathonphile* réédité en 1712, dans une édition abrégée qui accentue, conformément au goût du temps, le caractère pastoral du roman. Chateaubriand, tenté lui aussi par le roman chrétien, appréciait l'évêque de Belley. À cette exception près, il est presque oublié au XIX^e siècle. On redécouvre aujourd'hui ses histoires tragiques.

ÉDITION : Jean-Pierre Camus, *Agathonphile, récit de Philargyrippe*, éd. Pierre Sage, Droz, 1951.
ÉTUDE : *Jean-Pierre Camus (1584-1652) et ses diversités (1609-1618), ou la Culture d'un évêque humaniste*, Université de Lille III, Nizet, 1985.

ÂGE DE RAISON (L')

JEAN-PAUL SARTRE. Roman, 1945.

Mathieu est professeur de philosophie. Son amie, Marcelle, est enceinte : un accident. Chacun s'active à trouver des solutions pour un avortement à un prix raisonnable et dans de relativement bonnes conditions. Sarah, qui a de l'expérience, se propose comme intermédiaire. En fait, en plus des raisons théoriques qui portent Mathieu à refuser l'engagement du mariage, il y a qu'il est lassé de Marcelle ; en outre, il est attiré par Ivich, la sœur de l'un de ses anciens élèves, Boris. Après maintes tergiversations, Mathieu finit par voler de l'argent à Lola, la maîtresse de Boris. Daniel, un ami homosexuel de Marcelle comprenant qu'elle a envie de garder l'enfant, se propose de l'épouser. Mathieu se prend à les envier. Eux, au moins se sont engagés, ont décidé d'un acte devant lequel ils ne peuvent reculer. Lui, « il n'avait jamais pu se prendre complètement à un amour, à un plaisir, il n'avait jamais été vraiment malheureux : il lui semblait toujours qu'il était ailleurs, qu'il n'était pas encore né tout à fait. » Il a « l'âge de raison », et, pourtant, il se sent incapable de « commettre » un acte : « Moi, tout ce que je fais, je le fais pour rien ; on dirait qu'on me vole les suites de mes actes ; tout se passe comme si je pouvais toujours reprendre mes coups. Je ne sais pas ce que je donnerais pour faire un acte irrémédiable. »

♦ Premier d'une série de trois volumes réunis sous le titre *Les Chemins de la liberté*, dont l'action se situe de 1938 à 1940, *L'Âge de raison* précède *Le Sursis* (1945) et *La Mort dans l'âme* (1949) ; un quatrième volume devait suivre, *La Dernière Chance*, mais il est demeuré inachevé et constitue la dernière œuvre romanesque de Sartre depuis 1949. En grande partie autobiographique, cette trilogie pose les grands problèmes chers à Sartre (1905-1980) sur la liberté, l'engagement, l'amour.

ÉDITIONS : Sartre, *L'Âge de raison*, Gallimard, « Folio », 1976. Dans *Œuvres romanesques*, Gallimard, « la Pléiade », éd. Michel Contat et Michel Rybalka, 1981.
ÉTUDE : *Ingrid Joubert, Aliénation et liberté dans les Chemins de la liberté*, Didier, 1973.

ÂGE D'HOMME (L')

MICHEL LEIRIS. Autobiographie, 1939.

Le projet autobiographique prolonge ici le travail psychanalytique entrepris, et achevé un an plus tôt par l'auteur. Il s'agit pour l'écrivain de se dévoiler dans et par l'écriture, d'accéder à la vérité la plus dépouillée et, par là, passant du subjectif à l'objectif, de révéler l'Homme, l'Homme en général et dans toute son authenticité. La confession, ici, ne touche pas essentiellement aux replis de l'âme, mais de façon plus délicate, aux secrets du corps. Leiris conçoit l'autobiographie comme une corrida, un rituel esthétique : la « littérature comme tauromachie », principe fondamental chez cet écrivain, c'est donc l'idée que l'écriture expose le sujet en engageant une part essentielle de lui-même (voir *De la littérature considérée comme une tauromachie**). Dans cette perspective, vivre et écrire se confondent et le livre s'organise autour des deux thèmes conjoints de la poésie et de la psychanalyse. L'ordre chronologique du journal n'a plus cours, c'est l'ordre associatif, secret et intime qui prévaut.

♦ Leiris (1901-1990) avait rompu avec le mouvement surréaliste en 1929. On peut dire que son entreprise autobiographique commence en 1931-1933 avec la tenue du journal de bord d'une mission ethnographique en Afrique, *L'Afrique fantôme** (1934). *L'Âge d'homme* constitue une étape et un nouveau et important départ dans la recherche de Leiris sur lui-même et sur sa vie. Les quatre textes qui composent *La Règle du jeu** (*Biffures*, *Fourbis*, *Fibrilles* et *Frêle bruit*) reprendront en les élargissant les principes de *L'Âge d'homme*, où le retour de souvenirs obsédants, le déploiement de la phrase en de longues sinuosités font parfois songer à Proust, à cette différence près que chez Leiris l'enquête autobiographique ne débouche pas sur le temps retrouvé mais sur le temps suspendu, éphémère et fragile victoire sur la mort. L'écriture, dès lors, ne peut plus être le simple lieu de l'évocation ou de la résurrection du passé : elle est surtout le médium par lequel le sujet se construit.

♦ Issue du surréalisme et de la psychanalyse, l'œuvre de Leiris explore les fondements du langage, elle réhabilite et justifie ses pouvoirs en même temps que le recours à l'écriture.

ÉDITIONS : Leiris, *L'Âge d'homme*, Gallimard, 1939. « Folio », 1991.
ÉTUDE : Michel Butor, *Essai sur les modernes*, Gallimard, 1967.

AIGUILLE CREUSE (L')

MAURICE LEBLANC. Roman policier, 1909.

L'Aiguille creuse est l'une des plus originales parmi les aventures d'Arsène Lupin. On y retrouve en effet les caractéristiques qui ont assuré leur succès : aventure policière d'un nouveau genre, la découverte du coupable y importe d'autant moins qu'il est connu d'avance et sympathique à tous. Car le héros n'est pas ici le détective, mais le cambrioleur génial, cet Arsène Lupin, version mondaine et modernisée du populaire Robin des Bois. Version typiquement française, faudrait-il aussi souligner : par son esprit primesautier, sa gouaille très parisienne, sa joie de vivre... et son cœur d'artichaut, Arsène Lupin incarne tous les poncifs du Français de la Belle Époque.

♦ Mais *L'Aiguille creuse* amorce un tournant dans l'œuvre de Leblanc (1864-1941), jusque-là composée de rapides nouvelles. Pour le roman, Maurice Leblanc adopte un schéma narratif différent de celles-ci : en effet, Lupin n'affronte ni l'inspecteur Ganimard, éternel perdant, ni même le redoutable Herlock Sholmès (anagramme transparent). Il se heurte à un jeune prodige sympathique, le lycéen Isidore Beautrelet, qui n'a d'autres armes que celles de sa raison et de sa logique. Sorte d'avatar de Rouletabille (qui à la même époque vaut à Leroux ses plus grands succès), il est, en fait, un double légaliste, honnête, d'Arsène Lupin lui-même. Leur duel est celui de deux ennemis affectueux et, pour la première fois, tous les rieurs ne sont pas du côté de Lupin, dans cette lutte formidable dont l'issue reste indécidable à la fin du roman.

♦ C'est que l'enjeu de la lutte est différent aussi : ni capture d'Arsène Lupin pour l'un, ni cambriolage à réussir pour l'autre, mais une « énigme historique » dont Lupin a su s'emparer et dont Beautrelet s'est mis en tête de découvrir le fin mot : le secret de l'Aiguille creuse, centre de l'espace jusque-là dévolu aux différentes aventures du gentleman cambrioleur, clef de ses ressources, ressort de ses actions, qu'il finira par percer.

♦ Mais la carrière de Lupin, ne fait que commencer: presque systématiquement désormais, Leblanc mêlera son héros à l'histoire de la France, à son histoire la plus actuelle (*813*, *Le Bouchon de cristal*) où le héros manifestera les innombrables ressources de son intelligence, de son humour, et un patriotisme convaincu. Mais ce qui frappe surtout, dans les méthodes d'Arsène Lupin, c'est sa profonde compréhension des immenses pouvoirs que possèdent la presse et, par elle, la publicité, sur l'opinion publique. Le succès de Lupin repose souvent sur ses énormes pouvoirs médiatiques dont Maurice Leblanc semble avoir, parmi les premiers, mesuré toute la portée et entrevu toutes les implications.

ÉDITIONS: Leblanc, *L'Aiguille creuse*, L.G.F., «Le livre de poche», 1974. Robert Laffont, «Bouquins», 1986.
ÉTUDES: M. Albérès, *Le Dernier des dandys, Arsène Lupin*, Nizet, 1979. *Europe: Arsène Lupin*, 1979.

AILLEURS

HENRI MICHAUX. Voyages imaginaires, 1948.

Sous ce titre, Michaux a rassemblé trois œuvres: *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la magie* (1941), *Ici, Poddema* (1946). Émule de Swift, le poète poursuit dans l'imaginaire ses voyages réels. L'exploration d'un monde fictif, mais dont les aspects reflètent, déformés, ceux de la vie, crée entre la conscience et l'univers une zone intermédiaire: l'agressivité, exercée ou subie, vis-à-vis des autres ou de soi, vient s'y manifester sans danger. La tension se libère quand il lui est permis de s'exprimer. Entre «Ailleurs» et *Ici*, (Poddema) s'étend une zone franche appartenant à l'espace extérieur *et* intérieur. Chacun des trois textes présente cependant des caractères propres. Le plus ancien est un récit d'explorateur: un narrateur, peu impliqué, regarde et rapporte. Chaque tribu reçoit un nom et l'«ethnologue» semble inventorier les possibilités recelées dans cette création verbale. Inventer un mot permet de découvrir un monde. *Au pays de la magie*, décrivant l'action magique, affranchit plus complètement l'imagination. Le récit ne crée plus seulement des mots; tout en respectant la syntaxe, la phrase produit sa propre référence: «charmeur de goîtres», «effaceur de bruits» deviennent d'authentiques fonctions. Le narrateur demeure étranger à l'univers que crée son discours et en est finalement exclu. Les habitants de Poddema, enfin, développent leur sensibilité physique. Les Poddemaïs, et plus encore ceux qu'ils engendrent pour les persécuter, les «Poddemaïs au pot», semblent prisonniers de leur corps et de leur nom (peau, pot). Quant au narrateur, il n'acquiert aucune connaissance vraie: il n'a vu qu'un aspect de ce monde où tout, lui dit-on, est soumis à la Métamorphose. Les mœurs, le pouvoir sur le réel, le corps: cette présentation simplificatrice permet au moins de reconnaître dans les trois œuvres une forme de «phénoménologie de l'esprit».

♦ Michaux (1899-1984) a su imposer à son lecteur sa totale liberté de création. Le *Voyage en Grande Garabagne* a été accueilli comme une proclamation des droits de l'imagination.

ÉDITION: Michaux, *Ailleurs*, Gallimard, «Poésie», 1986.
ÉTUDES: *Les Cahiers de l'Homme: Henri Michaux*, 1966. Roger Dadoun, *Ruptures sur Henri Michaux*, Payot, 1976. Henri Meschonnic, *La Rime et la Vie*, Verdier, 1989. Brigitte Ouvry-Vial, *Henri Michaux, qui êtes-vous?*, La Manufacture, 1989. Jean-Michel Maulpoix, *Henri Michaux, passager clandestin*, Champ Vallon, 1990.

ALCOOLS

GUILLAUME APOLLINAIRE. Poèmes, 1913.

Alcools est le premier recueil d'une certaine ampleur qu'Apollinaire ait publié; il regroupe des poèmes très divers écrits entre 1898 et 1913. C'est en effet la diversité qui en caractérise l'inspiration: entre le lyrisme aux accents verlainiens des «Colchiques», la prosodie chantante du célébrissime «Pont Mirabeau», poèmes bien proches, encore, d'une versification classique, le modernisme de «Zone» (le plus récent, mais placé en tête du recueil, comme un manifeste), l'ésotérisme de «Lul de Faltenin» et l'exaltation prophétique de «Vendémiaire», il serait difficile de trouver d'autre unité que le choix de la disparate, le désordre devenant un principe d'ordre. Le titre, qui fait de la poésie l'équivalent d'un paradis artificiel, interdit de rechercher un principe rationnel. Le modernisme du recueil est lié à ce principe d'anarchie ainsi qu'au mélange des effets de sincérité et d'artifice propre à l'auteur.

♦ Dans l'œuvre d'Apollinaire (1880-1918) *Alcools* recouvre une période trop large pour représenter une étape. On peut

constater en outre qu'il a, dès une époque relativement ancienne («Chanson du mal aimé», 1904, «La Synagogue», 1901), utilisé des traits modernes: poème conversation, poésie de la machine, verset. Le recueil ultime, *Calligrammes* (1918), systématisera des acquis plus qu'il innovera.

♦ L'influence d'Apollinaire est connue: il annonce le surréalisme (il serait, d'ailleurs, l'inventeur de ce terme repris par André Breton) par le rôle qu'il donne à l'image. C'est peut-être, toutefois, l'accord entre lyrisme et enthousiasme pour le monde moderne, entre jeu et émotion, qui fait de lui l'une des sources de la poésie du XX^e siècle.

ÉDITIONS: Apollinaire, *Alcools*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, «La Pléiade», 1978. Gallimard, «Poésie», 1971.
ÉTUDES: Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire*, C.D.U.-S.E.D.E.S., 1979. Michel Décaudin, *Le Dossier d'Alcools*, Minard, 1960.

ALEXANDRE LE GRAND
JEAN RACINE. Tragédie, 1665.

Le fracas des batailles arrive en écho assourdi dans une tragédie en cinq actes qui s'apparente souvent à un dialogue de héros de roman: les conquérants sont avant tout amoureux. Auréolé de ses exploits, Alexandre ne rêve de victoires nouvelles que pour les déposer aux pieds de Cléophile, la fille du roi des Indes, Taxile. Porus, le frère de Taxile, viole le respect dû à un roi plus grand que lui et attaque l'armée d'Alexandre pour plaire à la princesse Axiane, irréductible ennemie du Macédonien. Après sa défaite, Porus se rend à son vainqueur, qui, en héros «généreux», lui pardonne et offre à Cléophile la couronne et son cœur. Cette tragédie du dépassement est traitée avec la grâce et le vocabulaire de la galanterie pastorale.

♦ Après avoir déconcerté les spectateurs de sa première tragédie, *La Thébaïde** (1664), en redécouvrant l'horreur tragique, Racine (1639-1699) revient à la tragédie romanesque avec *Alexandre*. *Andromaque** fera définitivement de lui le maître de la scène parisienne.

♦ Dans la *Préface* d'*Alexandre*, Racine défend son œuvre contre ceux qui l'accusent de trop de «simplicité»: son intention est de retrouver les sources authentiques de la tragédie grecque. Mais il ne rompt nullement avec les conceptions qui inspiraient l'éthique galante et précieuse de Quinault comme l'éthique de la gloire chez Corneille.

♦ *Alexandre* est créé par le théâtre de Molière. Deux semaines plus tard, Racine, mécontent du jeu des acteurs, confie sa pièce à la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne. Cette opération insolite, venant après une première très applaudie par Monsieur, frère du roi, et par Henriette d'Angleterre, assure la publicité de la tragédie. Le succès est immédiat et prolongé: *Alexandre* annonce l'héroïsation de Louis XIV, à qui Racine dédie sa pièce.

ÉDITIONS: Racine, *Alexandre le Grand*, dans *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Gallimard, «La Pléiade», t. I, 1951 et 1985. Gallimard, «Folio», 1983.
ÉTUDES: Charles Mauron, *L'Inconscient dans la vie et l'œuvre de Racine*, Slatkine, 1986. Jacques Schérer, *Racine et/ou la Cérémonie*, P.U.F., 1982. Eugène Vinaver, *Entretiens sur Racine*, Nizet, 1984.

ALINE ET VALCOUR OU LE ROMAN PHILOSOPHIQUE
SADE (Donatien Alphonse François, marquis de). Roman, 1795.

Le sous-titre de l'œuvre, *ou le Roman philosophique*, traduit l'ambition de Sade: écrire une somme des problèmes philosophiques de son temps. Deux récits de voyage racontent les pérégrinations — finalement heureuses — de deux amants, Sainville et l'audacieuse Léonore, partis à la recherche l'un de l'autre à travers l'Afrique et l'Océanie. Ces deux continents servent de cadre à des utopies en prise directe avec la réalité politique française. Transcrites sous forme de mémoires, s'intercalent dans ce roman épistolaire les amours malheureuses de Valcour et d'Aline: le père de celle-ci, un débauché, veut la livrer à son complice Dolbourg, pour pouvoir abuser d'elle; Aline se suicide à la fin du roman.

♦ Sade (1740-1814) commence la rédaction d'*Aline et Valcour* un peu avant *Les Infortunes de la vertu* (1787), première version de *Justine**. Les différences entre Aline et Léonore, dont on découvre à la fin du roman qu'elles sont sœurs, annoncent l'opposition entre la vertueuse Justine et sa sœur Juliette, symbole du vice; mais Léonore, immoraliste à l'égard de sa mère, demeure une fiancée chaste qui déjoue les ruses des libertins. L'entreprise de Sade paraît un peu biaisée par l'insincérité esthétique, comme dans toutes les œuvres — *Les Crimes de l'amour** par exemple — où il joue à l'écrivain respectable. Son style «moral» fait de ce roman, réédité enfin en 1956, une œuvre classique.

♦ Roman par lettres comme *Clarisse Harlowe*, de l'Anglais Richardson, et récit d'aventures comme *Histoire de M. Cleveland**, «fondus ensemble et soulevés par le souffle noir du sadisme» (Henri Coulet), l'entreprise se rattache aux grands modèles du XVIII[e] siècle: Sade les avait célébrés dans son *Idée sur les romans*, essai historique précédant *Les Crimes de l'amour*. Les récits libertins du XVIII[e] siècle ont influencé Sade; mais la finalité de ses écrits est radicalement différente: il s'agit pour lui de remettre l'homme à sa place, au sein d'une nature qui est une force omnipotente, aveugle, qui détruit pour mieux se renouveler. L'homme, dès lors, ne doit pas hésiter à assouvir ses instincts, même s'ils nuisent à ses congénères: il doit, à l'instar de la nature, développer au maximum ses potentialités, physiques ou morales.

ÉDITIONS: Sade, *Aline et Valcour* dans *Œuvres*, éd. Michel Delon, Gallimard, «La Pléiade», 1990. Pauvert, 1986.
ÉTUDES: Jean-Marie Goulemot, «Lecture politique d'*Aline et Valcour*», dans *Le Marquis de Sade*, Colin, 1968. *Ibid.*, Henri Coulet, «La Vie intérieure dans *Justine*».

ALLEMAGNE (De l')
MADAME DE STAËL. Essai, 1813.

Le retentissement de ce «traité en quatre parties»: «De l'Allemagne et des mœurs des Allemands», «De la Littérature et des Arts», «La Philosophie et la Morale», «La Religion et l'Enthousiasme», qui parut à Londres en 1813 — après avoir été interdit en 1810 par Napoléon — fut immense, parce qu'on y vit l'œuvre d'une proscrite qui symbolisait la résistance contre l'oppression et parce qu'il résumait un certain climat intellectuel. Mme de Staël (1766-1817) avait fait deux séjours en Allemagne en 1804 et en 1807. Elle veut, dans les vingt chapitres qui constituent la première partie de son livre, montrer les caractéristiques et les mœurs des habitants d'un pays à la culture originale, dont il s'agit d'examiner les sources et la nature. Elle fait ensuite une apologie de la poésie lyrique allemande, en mettant l'accent sur le rôle de l'inspiration et du génie et en analysant ce qui constitue à proprement parler l'âme romantique. Le «mal du siècle», source de créativité, est pour la première fois défini comme «sentiment douloureux de l'incomplet de [la] destinée» de l'homme, et présenté comme thème privilégié de la poésie. La troisième partie traite de la philosophie et de la morale allemandes, en opposant leur idéalisme aux théories sensualistes des philosophes français. La quatrième partie fait l'éloge de la pensée religieuse allemande. Le livre, dont Lamartine dira qu'«il fit pour la littérature ce que *Le Génie du christianisme** avait fait pour le catholicisme», se termine avec une apologie de l'enthousiasme comme source des actions les plus belles et des plus hautes pensées.

ÉDITION: Madame de Staël, *De l'Allemagne*, (nouvelle édition publiée d'après les manuscrits), éd. Jean de Pange, en collaboration avec Simone Balayé, Hachette, 1967.
ÉTUDE: Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Mme de Staël*, Droz, 1971.

ALLUMETTES SUÉDOISES (Les)
ROBERT SABATIER. Roman, 1969.

Olivier perd tour à tour son père et sa mère. Seul et désemparé, il n'a qu'une crainte: quitter ce qui fait son royaume, ce quartier de Montmartre où il est né et a commencé de grandir. Recueilli par ses cousins Jean et Élodie, il échappe heureusement au déracinement tant redouté et grâce à sa liberté de petit orphelin, continue de flâner dans sa rue familière, en compagnie de ses copains et de quelques figures chaleureuses et pittoresques, telles celle d'Albertine Hague la concierge, celle de l'infirme Daniel, surnommé l'araignée, ou encore celle de la belle Mado, aux activités bien mystérieuses... *Les Allumettes suédoises* conte, dans un style émouvant et sensible, les angoisses et les tribulations d'un enfant. C'est tout un monde qu'explore ce livre, celui de l'enfance, mais aussi celui du petit Paris des années trente.

♦ Robert Sabatier (né en 1923) avait publié un premier livre, *Alain et le Nègre*, où était déjà présente la tendre évocation de l'enfance. *Trois Sucettes à la menthe*, la suite des *Allumettes suédoises*, paraîtra la même année.

♦ Le roman de Sabatier se situe en marge des littératures savantes. C'est un roman traditionnel, sans prétention, écrit avec le cœur. Le ton et la justesse de l'évocation rappellent parfois le Dickens d'*Oliver Twist*.

♦ *Les Allumettes suédoises* ont été un immense succès de librairie.

ÉDITIONS: Sabatier, *Les Allumettes suédoises*, Albin Michel, 1969. L.G.F., «Le livre de poche», 1984.
ÉTUDE: René-Marill Albérès, *Littérature, Horizon 2000*, Albin Michel, 1973.

ALOUETTE (L')

JEAN ANOUILH. Pièce de théâtre, 1953.

Pressé d'en venir au procès de Jeanne d'Arc et de la savoir brûlée, Warwick, représentant du roi d'Angleterre, doit cependant assister à la reconstitution de son épopée par les protagonistes eux-mêmes. Différents tableaux, qui mettent en scène Jeanne à Domrémy, au château de Baudricourt, à la cour de Charles VII et devant Orléans assiégée, se succèdent, ponctués par les remarques impatientes de Warwick ou interrompus par ses retrouvailles avec un ancien compagnon d'armes. Arrivent enfin le procès et l'abjuration de Jeanne, suivie de sa rétractation. Cependant, alors qu'elle est déjà montée sur le bûcher, Baudricourt intervient pour que soit jouée la scène du sacre. Le rideau tombe sur l'image pieuse de la Pucelle triomphante.

♦ Par sa dramaturgie originale, *L'Alouette* contraste avec la facture en général classique des autres pièces de Jean Anouilh (1910-1987): abandon du découpage en actes et en scènes, dépouillement symbolique du décor, présence continue des personnages, tour à tour acteurs et spectateurs du drame. La scène n'est plus que le support abstrait du conflit entre le passé devenu légendaire et la cruelle réalité du présent de Jeanne, seule et abandonnée des siens face à ses bourreaux. Réflexion sur le «phénomène Jeanne d'Arc», aux dires mêmes d'Anouilh, la pièce apparaît tout autant comme une transposition historique des différents comportements sous l'Occupation: Warwick, l'occupant rendu cruel par les nécessités politiques, l'Inquisiteur, plus acharné encore que l'occupant, l'évêque Cauchon, collaborateur au bon cœur et conscient de l'inutilité du sacrifice, Jeanne enfin, qui va à la mort au milieu d'une foule aussi ingrate et versatile que son roi.

♦ La pièce a été créée le 14 octobre 1953 au théâtre Montparnasse-Gaston Baty, avec Suzanne Flon dans le rôle de Jeanne.

ÉDITIONS: Anouilh, *L'Alouette*, dans *Pièces costumées*, La Table ronde, 1960. Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDE: Jacques Vier, *Le Théâtre de Jean Anouilh*, S.E.D.E.S., 1976.

AMADIS DE GAULE

NICOLAS HERBERAY DES ESSARTS. Roman, 1540.

Herberay des Essarts (?-1552) entreprend en 1540 de traduire, ou plutôt d'«adapter», dans la grande tradition médiévale, l'immense roman de chevalerie espagnol qu'est l'*Amadis de Gaule*, publié en Espagne au début du XVI^e siècle. Situé dans la lignée des grands romans en prose du XIII^e siècle, que l'on continue à rééditer jusqu'aux années 1550 environ, l'*Amadis* rassemble les deux thématiques qui ont fait la fortune de la matière arthurienne: aventures guerrières et aventures amoureuses. Amadis, fils du roi de Gaule, fait retentir le monde de ses exploits, accomplis en l'honneur de la belle Oriane d'Écosse. Ce scénario, d'une simplicité éprouvée, permet toute une série de variations sur des thèmes bien connus, et suscite chez le lecteur un plaisir lié à la maîtrise intertextuelle de toute une tradition littéraire.

♦ Plus moderne que les chevaliers de la Table ronde, plus proche de l'idée du héros national tel qu'après tout Ronsard le rêve dans son projet d'épopée, *Amadis* remporte un succès considérable pendant le XVI^e siècle, et prend place aux côtés des héros de l'Arioste dans l'imaginaire romanesque du temps. D'une certaine manière, *Amadis de Gaule* constitue l'apothéose du genre, et ouvre la voie aux grandes réussites du roman pastoral du type de l'*Astrée**.

ÉDITION: Nicolas Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, extraits, G.F., 1988.
ÉTUDE: Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1967.

AMANT (L')

MARGUERITE DURAS. Roman, 1984.

Il est chinois. Elle est blanche. Il est riche, elle est pauvre. Lui, un homme, elle, une pensionnaire de quinze ans et demi. Tout les sépare. Une laison s'instaure dans les touffeurs du Saigon colonial, scandaleuse, brûlante et désespérée. Lui l'aime à mourir, elle se déchire et le déchire entre jouissance et révolte, silences et humiliation orgueilleuse. Il épousera la jeune vierge chinoise choisie par son père. Elle reviendra en France et deviendra le grand écrivain qu'elle rêvait d'être. Aucun des deux n'oubliera jamais.

♦ Histoire éternelle des amours impossibles. Histoire éternelle du premier amour, du premier amant, nouée autour de trois personnages: le Chinois, séduit, fasciné, prisonnier de sa culture et de ses traditions, mais surtout de cet amour qui

durera autant que lui; Saigon, ses moiteurs, sa rumeur incessante, ses préjugés et son cloisonnement, Saigon et son lent fleuve boueux; elle enfin, Juliette sans innocence, sans amour, peut-être, mais non sans passion, obsédée par son livre à venir. Comme tous les livres à venir seront obsédés, oblitérés par cette unique histoire.

♦ Le roman semble s'ordonner autour de quelques images, de quelques photos d'où surgissent les personnages clefs des œuvres autobiographiques de Duras: la mère si souvent absente à elle-même et aux autres, le grand frère voyou, le jeune frère passionnément aimé et tôt disparu. Autant d'instantanés que Duras évoque, s'attardant parfois, rarement émue. De là sans doute, cette esthétique du fragment qui est la structure même du livre. Les mots s'énoncent en phrases distantes, brèves et précises, nominales souvent, mais comme impuissantes à cerner une image absente et cependant fondatrice: «C'est pourquoi cette image (...) elle n'existe pas (...). C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur.» Le roman, d'ailleurs, devait initialement s'intituler *L'Image absolue*. *L'Amant*, histoire d'une liaison sulfureuse, est aussi un éloge du pouvoir de l'absence. L'intense poésie qui s'en dégage est d'essence musicale. Musique non de la phrase, mais du silence qui isole et lie les images dans une sorte de respiration lente et souple comme la vie même: ce récit s'écoute comme une confidence.

♦ Tentative d'exorcisme d'une folle histoire d'amour, psychanalyse affective, lente anabase à la recherche de la jeunesse perdue, d'une identité incertaine qui joue à la fois sur le «je» autobiographique et le «elle» romanesque, le chef-d'œuvre de Duras est riche d'ambiguïtés, et susceptible d'une pluralité de lectures différentes.

♦ C'est l'immense succès de *L'Amant*, couronné par le prix Goncourt en 1984 qui arrachera Duras à son public confidentiel d'initiés pour en faire un auteur à gros tirages. Son adaptation au cinéma par Jean-Jacques Annaud (1992) a encore accru le mouvement qui fait de *L'Amant* une œuvre très médiatique.

ÉDITION: Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984.
ÉTUDE: M. Alleins, *Marguerite Duras, médium du réel*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1984.

ÂME ROMANTIQUE ET LE RÊVE (L')

ALBERT BÉGUIN. Essai, 1939.

L'Âme romantique et le Rêve est une étude sur le romantisme allemand et la poésie française. Long de près de quatre cents pages, cet essai comprend deux parties, *Le Rêve et la Nature* et *Le Rêve et la Poésie*, parties elles-mêmes divisées, la première en trois livres (I-III), la seconde en deux livres (IV-V). Le livre I est consacré d'abord à une mise en valeur des rapports établis entre le romantisme allemand et le XVIII[e] siècle, puis à une description des œuvres poétiques de Lichtenberg et de Moritz. Le livre II traite de manière plus générale d'une philosophie de l'«unité cosmique» régissant la recherche poétique romantique et y fait ressortir les «aspects nocturnes de la vie». Intitulé «L'Exploration de la nuit», le livre III présente la «métaphysique du rêve» de Troxter, la «symbolique du rêve» chez von Schubert, et le «mythe de l'Inconscient» dans l'œuvre de Carus. Le livre IV dégage les principaux thèmes des œuvres de Jean Paul, Novalis, Tieck, Arnim, Brentano, Hoffmann, Eichendorff, Kleist et Heine. Se tournant ensuite vers les «provinces de France», Béguin montre, dans le livre V, le «recours au rêve» chez Senancour, Nodier, Guérin et Proust, et la «naissance de la poésie chez Nerval, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, les symbolistes et les surréalistes». L'ouvrage se clôt enfin sur une méditation, «L'Âme et le Rêve», qui mène Béguin à l'affirmation selon laquelle la plongée dans la solitude de la poésie et du rêve est la possibilité même de notre réconciliation avec la vie.

♦ *L'Âme romantique et le Rêve* est emblématique d'une démarche spiritualiste qu'Albert Béguin (1901-1957) devait également appliquer dans ses lectures de *Gérard de Nerval* (1937), dans *La Prière de Péguy* (1942), *Léon Bloy l'impatient* (1944) et *Balzac visionnaire* (1946). Ce profond connaisseur de la littérature allemande a, par ailleurs, traduit en français des textes de Hoffmann (*Salvator Rosa*, 1926), Jean Paul (*Hespérus* et *Le Jubilé*, 1930-1931), Goethe (*Entretiens avec Müller — Confessions d'une belle âme*, 1930-1931), Tieck (*La Coupe d'or*, 1933), Arnim (*L'Invalide Fou*, 1945). Béguin a aussi dirigé la revue *Esprit* après la mort d'Emmanuel Mounier.

♦ Cet essai occupe une place charnière dans l'histoire de la critique littéraire au XX[e] siècle. C'est l'un des premiers ouvrages universitaires dont l'auteur ne s'intéresse nullement à dégager des relations d'influence entre les écrivains ou à définir des écoles littéraires, mais pro-

pose une lecture qui cherche à saisir, en une sorte d'approche phénoménologique, le lieu et le mouvement mêmes d'émergence du discours poétique qu'il étudie. Les travaux de Béguin devaient aider à constituer ce que plus tard l'histoire littéraire allait reconnaître sous le nom d'« école de Genève » — lieu d'origine ou de résidence de quelques-uns des plus éminents représentants de celle-ci, dont Georges Poulet et Jean Starobinski (voir *La Relation critique**).

ÉDITION : Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, José Corti, 1986.
ÉTUDE : Georges Poulet, « Albert Béguin », dans *La Conscience critique*, José Corti, 1971.

AMÉDÉE OU COMMENT S'EN DÉBARRASSER

EUGÈNE IONESCO. Œuvre dramatique, 1954.

Dans cette comédie en trois actes, Ionesco pose la narration suivante : un couple, Amédée Bucciniani — auteur dramatique — et sa femme Madeleine — standardiste — est amené à remarquer d'étranges choses dans son appartement : des champignons se mettent à pousser sur le tapis, de même que grandit le cadavre de l'amant tué par le mari, une bonne quinzaine d'années auparavant. Le couple se demande : comment se débarrasser d'un cadavre qui ne cesse de croître, selon « la progression géométrique incurable des morts » ? Avec beaucoup de difficulté, Amédée parvient à le traîner jusqu'à la rue, à la barbe d'un soldat américain et d'un sergent de ville. Et, par contre-coup, c'est à cause de sa légèreté de vivant qu'Amédée est emporté malgré lui par le vent.

♦ Que voudrait dire la pièce, si cette question a ici un sens ? Que le contentieux grandit au long de la vie d'un couple ? Que, plutôt que de s'enliser dans la pesanteur conjugale, il est préférable de s'en échapper par un envol libre de tout lien ? Plus qu'une trame, la pièce se présente comme une suite de répliques loufoques, liées aux mots bien davantage qu'aux situations. Dans le théâtre d'Ionesco, il s'agit plus de péripéties de vocabulaire que de péripéties événementielles, narratives. Il est révélateur que l'auteur propose deux possibilités pour la fin de la pièce, selon les exigences du plateau. C'est dire que les impératifs techniques — que ce soit l'espace de la scène ou les consonances de la langue — l'emportent sur le contenu.

♦ Créée le 14 avril 1954 au théâtre de Babylone, dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau, reprise à l'Odéon - Théâtre de France en 1961, dans la même mise en scène, la pièce reste peu jouée. Dans la production de l'auteur, elle se place entre *Victimes du devoir* (1953) et *Jacques ou la Soumission* (1955).

ÉDITION : Eugène Ionesco, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, dans *Théâtre*, t. 1, Gallimard, 1954.

AMERS

SAINT-JOHN PERSE. Poème, 1957.

Le titre évoque d'abord les repères pris par les marins. Ce texte est un moment dans un rituel de célébration de la mer. Celle-ci est donc une divinité, et le rite prend la forme théâtrale d'une ode, gigantesque à l'image de son objet. On peut y reconnaître trois axes : les rapports avec la mer, l'érotisme et la recherche de l'Être. En vivant ses liens avec la mer comme un érotisme et l'érotisme comme un moyen de retrouver la mer primordiale (la métaphore est réciproque), l'homme s'efforce de saisir l'Être-Un de l'univers. La mer est un « songe incréé » : incréé, parce que source de toute création, songe, parce qu'elle ne peut être conçue en termes rationnels. En la célébrant le langage se célèbre lui-même : la forme théâtrale est plus qu'un hommage à la civilisation grecque, c'est une mise en scène du langage. Moins technique et moins obscure que celle d'*Anabase* (1924), la langue est caractérisée par son abondance baroque et un dynamisme qui naît autant des rythmes que du mouvement métaphorique.

♦ Avec *Amers*, Saint-John Perse (1887-1975) retrouve l'inspiration d'*Anabase* : la confrontation de l'homme et de l'immensité. Il demeure ainsi fidèle à l'engagement qui caractérise son œuvre : « J'ai voulu exalter, dans toute son ardeur et sa fierté, le drame de cette condition humaine... » Face à l'infini l'homme est face à lui-même. C'est toutefois par le sentiment d'un sacré sans transcendance qu'il s'apparente à la majorité des poètes de la seconde moitié du XX^e^ siècle, sur lesquels son influence a été profonde (Pierre Torreilles, Kenneth White et sans doute aussi Bonnefoy, Frénaud). Il a considérablement enrichi le verset claudélien et adapté l'ode pindarique.

ÉDITIONS : Saint-John Perse, *Amers*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1987.
Gallimard, « Poésie », 1970.

ÉTUDES: Henriette Levillain, *Le Rituel poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1977. Albert-Henry, *Amers de Saint-John Perse: une poésie du mouvement*, Gallimard, 1981. Michèle Aquien, *Saint-John Perse, l'Être et le Nom*, Champ Vallon, 1985.

AMOUR (De l')

STENDHAL. Traité psychologique, 1822.

De l'amour, «par l'auteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* et des *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*», constitue un tournant dans la carrière de Stendhal (1783-1842). Écrit à la première personne, l'ouvrage, issu d'une expérience malheureuse de l'auteur, se présente sous la forme d'une analyse rationnelle et systématique de la passion amoureuse. Ayant distingué quatre formes différentes de ce sentiment: l'amour-passion, l'amour-goût, l'amour physique et l'amour de vanité, Stendhal étudie les sept phases du phénomène d'énamouration, et c'est ici que prend place la célèbre métaphore de la «cristallisation», et les symptômes communs de l'amour (regards, coups de foudre, jalousie). Il termine sa première partie par un chapitre sur les remèdes à l'amour, et examine dans la seconde les différences de manifestations de la passion amoureuse, en fonction de la culture propre à chaque pays et de certaines époques. Touchant aux questions de l'éducation des femmes, du mariage en Europe et de la notion de vertu, il achève cette «physiologie de l'amour» en opposant Werther et Dom Juan.

♦ L'ouvrage n'eut aucun succès et ne trouva, selon la troisième préface de l'auteur, «que dix-sept lecteurs de 1822 à 1833». Ce fut pourtant le laboratoire d'analyse des maîtres du roman psychologique des XIX[e] et XX[e] siècles, qui apprirent dans *De l'amour* que, «pour comprendre cette passion [...] il faut en parler comme d'une maladie».

ÉDITION: Stendhal, *De l'amour*, éd. Michel Crouzet, Flammarion, 1965.
ÉTUDES: Georges Blin, *Stendhal et les Problèmes de la personnalité*, José Corti, 1958. Henri Martineau, *L'Œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*, Albin Michel, 1966.

AMOUR DE SOI (Un)

SERGE DOUBROVSKY. Roman, 1982.

Rien de moins proustien que le style de ce livre, rapide, brisé, imitant parfois le langage parlé et vulgaire, juxtaposant les langues — le français et l'anglais. Pourtant, le titre et l'exergue placé en tête du roman font bien référence à ce roman de la jalousie qu'est *Un amour de Swann* (voir *À la recherche du temps perdu**). Le narrateur, Serge, un universitaire français enseignant à New York, marié, père de famille, s'éprend d'une jeune collègue de quinze ans sa cadette, type même de l'intellectuelle juive new-yorkaise. La liaison durera huit ans, au terme de laquelle le narrateur, divorcé, défait, verra sa vie brisée, saccagée par sa maîtresse qui finira, elle aussi, par l'abandonner. La scène finale, où le narrateur substitue à la maîtresse absente une autre femme («on prend une autre, on recommence»), résume le cynisme et l'amertume d'un homme qui, à l'instar de Swann, a gâché sa vie pour une femme qui n'était pas l'authentique amour de sa vie. Le ton ironique et sarcastique transforme le drame en véritable comédie, voire en farce, et le roman transpose, plus qu'il ne le récrit, dans une époque et dans un lieu différents, le roman de Swann.

♦ Serge Doubrovsky (né en 1928) a publié auparavant un premier roman, *La Dispersion*. Il est également connu pour son œuvre d'essayiste (*Corneille et la dialectique du héros* et, sur Proust, *La Place de la Madeleine*).

♦ *Un amour de soi*, qui dépeint le milieu intellectuel new-yorkais des années quatre-vingt, est représentatif de notre époque et de sa sensibilité. L'humour d'abord, l'intertexte et la référence à Proust ensuite introduisent, par rapport à ce qui est vécu et narré, une double distance, littéraire et intellectuelle. En ce sens, cette chronique amoureuse, qui rappelle le roman *Elle et lui* de George Sand, fait déjà figure de classique de la modernité.

ÉDITION: Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, L.G.F., «Le livre de poche», 1991.

AMOUR ET L'OCCIDENT (L')

DENIS DE ROUGEMONT. Essai, 1939.

Cet ouvrage est une réflexion morale sur «le conflit de la passion et du mariage en Occident». Dans un premier temps, Denis de Rougemont établit la légende de Tristan et Yseult comme modèle paradigmatique du «mythe» de la passion en Occident, et dégage «les origines religieuses» de celui-ci — notamment dans le contexte de l'amour courtois. Dans un deuxième

temps, il étudie « la passion » sous l'angle du mysticisme, dégage la représentation de la passion à travers la littérature — depuis le *Roman de la Rose* jusqu'aux romans du XX^e siècle —, et propose un parallèle entre le mode d'être de la passion comme « souffrance » et le goût de l'art de la guerre. Enfin, dans un troisième temps, soulignant les effets de la passion dans la crise du mariage bourgeois à l'époque moderne, Denis de Rougemont montre que si « la passion et le besoin de la passion sont des aspects de notre mode occidental de connaissance », il n'en est pas moins nécessaire de prendre conscience du caractère mythique de la passion et par là même, dépassant celle-ci, de reconnaître que le mariage est « la structure sociale » dont dépend la civilisation occidentale.

♦ Denis de Rougemont (1906-1985) est par ailleurs l'auteur de divers essais et journaux : *Penser avec les mains* (1936), *La Part du diable* (1942), *Comme toi-même* (1961), *Journal d'une époque* (1968), *L'avenir est notre affaire* (1977).

♦ *L'Amour et l'Occident* a connu dès sa publication un succès considérable. Quoique souvent critiqué, notamment par les historiens et les théologiens, il demeure, aujourd'hui encore, l'un des ouvrages de référence de la réflexion sur l'histoire de la civilisation occidentale.

ÉDITION : Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, U.G.E., « 10/18 », 1962.
ÉTUDES : Loubet Del Bayle, *Les Non-Conformistes des années 30*, 1969. A. Reszler et H. Schwamm, *Denis de Rougemont, l'écrivain, l'Européen*, La Baconnière, Neuchâtel, 1976. « Denis de Rougemont », *Cadmos*, numéro spécial, Centre européen de la culture, 1986.

AMOUR FOU (L')

ANDRÉ BRETON. Dit poétique, 1937.

Dans ce livre, Breton dit — chante, pense, raconte — l'« amour fou » qu'il éprouve pour sa femme Jacqueline. Il ne la nomme jamais explicitement, mais indique la date de leur mariage. Cette expérience paraît un véritable couronnement dans un itinéraire poétique qui a mené Breton à appréhender le monde sous l'angle de la « surréalité » (voir *Manifestes du surréalisme**) — appréhension dont l'amour, inscrit sous le signe d'une « beauté convulsive... érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle », est, semble-t-il, l'illustration la plus vive. À cet égard, au cœur même de *L'Amour fou* (soit au quatrième chapitre d'un livre qui en compte sept), Breton analyse « Tournesol », poème qu'il avait écrit en 1923, soit onze ans avant qu'il rencontre sa femme. Or, « automatique », c'est-à-dire censé être écrit quand le poète se place sous la dictée de son propre inconscient, ce poème contenait déjà bien des données de la rencontre ultérieure. Entre autres, Breton y évoquait une passante qu'il suivait dans divers lieux de Paris. Or c'est précisément dans ces mêmes lieux que, ne songeant pas à ce poème d'autrefois, il se promène avec la femme aimée, au cours de la première nuit qu'ils passent ensemble. Par ailleurs, quelque temps avant et après leur rencontre, divers signes ont annoncé et confirmé celle-ci. Ainsi, par exemple, alors qu'il avait fait part de ces coïncidences à un ami, le poète René Char, celui-ci lui fit remarquer peu après une affiche portant le nom de Reverdy, poète à qui était précisément dédié « Tournesol ». Alors que pour un esprit rationnel (et donc, par définition, considéré comme réducteur dans la perspective surréaliste) ces données sembleraient, les unes, subjectives, les autres, objectives et sans lien nécessaire entre elles, pour Breton, au contraire, elles constituent de « bouleversantes concordances ». Le poète voit dans l'insolite même qu'elles manifestent la source d'un approfondissement, d'une saisie du monde, le témoignage d'un débordement des limites du subjectif et de l'objectif, du réel et de l'imaginaire. C'est une telle attention surréaliste à l'insolite qui instaure la possibilité même de l'« amour fou ».

♦ Comme *Nadja**, *L'Amour fou* a fait figure de véritable livre culte auprès des générations marquées par le surréalisme. Bien des couples, en particulier peut-être d'intellectuels et d'artistes, ont cru, ou pu, vivre eux aussi un de ces amours fous dont Breton (1896-1966) s'est fait le mythographe.

ÉDITION : Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937. Gallimard, « Folio », 1976.

AMOUR LA POÉSIE (L')

PAUL ÉLUARD. Poèmes, 1929.

Ce recueil est composé de cinq parties, les deux dernières, *Défense de*

savoir I et *II*, ayant déjà été publiées en 1928. Il est possible d'en interpréter le plan: *Premièrement* évoque l'univers heureux de l'amour, tandis que *Seconde nature* est l'exil hors de ce paradis. *Comme une image* serait du côté de la poésie, évoquant ses pouvoirs de création et d'illusion. Les dernières sections traduisent une impossibilité d'accéder à une connaissance totale de soi et de l'autre.

En fait, l'ensemble constitue une réflexion poétique (car l'image linguistique se substitue à la pensée rationnelle) sur le sujet et le miroir. Le sujet cherche à exister, mais le reflet dans le miroir n'atteste son existence que comme celle d'un objet, étranger. Il faut se libérer de cette paralysie de l'image: au miroir s'oppose la vitre, le miroir sans tain. Mais celui-ci risque, inversement, d'amener le sujet à se perdre dans une pure dissipation. Entre ces deux pôles une relation dialectique doit s'instaurer: c'est, dans l'amour, le rôle de la femme (si elle accepte de communiquer) ou, dans la poésie, celui du langage. Les thèmes sont en rapport avec cette structure: l'exaltation de l'amour, le langage, la communication, le silence, le désespoir. L'image (linguistique) a le pouvoir de refléter le même dans l'autre. L'amour aussi: «L'amour choisit l'amour sans changer de visage.» Quand l'autre est le même, le sujet est infini.

♦ Éluard (1895-1952) accordera ultérieurement plus de place aux autres dans leur existence concrète, mais toute son œuvre (voir *Une leçon de morale**, 1950) est marquée par la volonté de faire du texte un sujet: du surréalisme il aura surtout retenu l'idée que le sujet libre est le «je» qui s'identifie à son «autre».

♦ Éluard a-t-il eu une influence sur la poésie française? Il a imposé des thèmes (le miroir), renouvelé la poésie amoureuse (le cycle d'Elsa chez Aragon lui doit probablement son existence sinon sa forme), mais son apparente simplicité a fait naître plus d'imitateurs que d'héritiers.

ÉDITIONS: Éluard, *L'Amour la poésie*, dans *Œuvres complètes*, t. I., éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, «La Pléiade», 1971. Gallimard, «Poésie», 1970.
ÉTUDES: Jean-Pierre Richard, *Onze Études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1964. Nicole Boulestreau, *La Poésie de Paul Éluard, la rupture et le partage*, Méridiens, 1985.

AMOURS, CONTINUATION DES AMOURS, NOUVELLE CONTINUATION, SONNETS POUR HÉLÈNE

PIERRE DE RONSARD. Poésie, 1552-1556 et 1578.

Comme le reste de l'œuvre de Ronsard (1524-1585), sa poésie amoureuse est caractérisée par sa variété et par sa richesse; à côté des trois recueils principaux, il y a d'innombrables pièces éparses — sonnets, élégies, odelettes —, dédiées à telle ou telle dame fugitivement aimée du poète ou d'un grand seigneur pour qui il parle... Les *Amours* de 1552 chantent, en cent quatre-vingt-deux sonnets décasyllabiques et sur le mode pétrarquiste, Cassandre Salviati, dont le prénom permet tous les jeux mythologiques par référence à la prophétesse de Troie, et dont l'origine italienne autorise l'auteur à la dépeindre comme une nouvelle Laure, ce qui fait de lui un second Pétrarque, si possible supérieur au premier. Cependant, la thématique classique de la cruauté de la dame s'estompe au profit d'une rêverie sur l'immortalité poétique, et la soumission du poète à la dame est tempérée par la conscience qu'il a de sa propre valeur. Les deux recueils suivants, censément dédiés à Marie, jeune paysanne de Bourgueil, renoncent insolemment au pétrarquisme (comme l'a fait du Bellay) pour adopter, avec le style «bas» de la pastorale, une esthétique plus gracieuse et plus souriante. Ce ne sont pas pour autant des œuvres autobiographiques, et le ton familier d'un écrivain renonçant à masquer ses faiblesses et ses contradictions correspond à un autre code, davantage que le précédent orienté vers la glorification narcissique du poète. D'ailleurs, dans les *Sonnets pour Hélène*, beaucoup plus tardifs, c'est le poète qui apparaît, davantage que l'amant. La passion de Ronsard vieillissant pour Hélène de Surgères (elle aussi porte un prénom prédestiné qui fait affluer à la mémoire tous les mirages de la mythologie) est avant tout une passion pour l'art poétique qu'il a porté à son plus haut degré, et dont il fait dans cette œuvre encore la démonstration éblouissante, mêlant tous les styles, tous les codes, et excellant à mettre en abyme, l'un par l'autre, l'amour et l'écriture.

♦ Ce sont ces recueils qui font encore de nos jours la gloire de Ronsard: tout le monde connaît «Mignonne, allons voir si la rose...», et «Quand vous serez bien vieille...». Malherbe lui-même, critique féroce de Desportes, s'inclinait devant la perfection de ces textes. Ce succès mérité ne doit pas pourtant faire oublier la richesse de l'œuvre du «prince des poètes», ni le fait que sa poésie amoureuse, conforme aux codes de l'époque, ne peut être appréciée selon les critères contemporains, qui privilégient la sincérité et l'émotion.

ÉDITIONS: Ronsard, *Amours, Continuation des Amours, Nouvelle Continuation, Sonnets pour Hélène*, dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonnier, Raymond Lebègue et Isidore Silver, Didier, 1975. *Amours*, éd. Michel Bensimon, Flammarion, «G. F.», 1977. *Sonnets pour Hélène*, éd. Malcolm Smith, Droz, 1970.
ÉTUDE: Gilbert Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, Le Seuil, 1972.

AMOURS, CONTR'AMOURS
ÉTIENNE JODELLE. Poésie, 1574.

Rassemblée par les soins d'un de ses rares amis, après sa mort, la poésie amoureuse de Jodelle (vers 1532-1573) témoigne, comme le reste de son œuvre, d'une variété désordonnée et fragmentaire; elle tire cependant son unité des sonnets étranges composés pour la maréchale de Retz, dont le nom se prête à de nombreux jeux de mots selon le code pétrarquiste, et dont le surnom «de salon», Dyctinne, autorise toutes les variations sur le thème de la divinité chasseresse et cruelle. Le jeu mondain de la soumission douloureuse à la dame impitoyable s'enrichit d'une réflexion sur le langage poétique, et prend d'emblée une dimension mythique grâce à la magie d'un verbe incantatoire. Expérience des limites fatalement destructrice: aux *Amours* succèdent les *Contr'amours*, qui s'acharnent à réduire en miettes, avec le code amoureux hérité de Pétrarque ou de Scève, la rhétorique d'une poésie inévitablement mensongère. Mais derrière la violence exacerbée des images qui brûlent ce que le poète a adoré, on retrouve encore une foi désespérée en l'écriture, pratique «divine» dont toute l'œuvre disparate de Jodelle s'efforce de cerner la fascination.

ÉDITION: Jodelle, *Amours, Contr'amours*, dans *Œuvres poétiques*, Slatkine, 1966.
ÉTUDE: Henri Weber, *La Création poétique au XVI^e siècle en France, de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Nizet, 1955.

AMOURS D'HIPPOLYTE
PHILIPPE DESPORTES. Poésie, 1573.

Les recueils de poésie amoureuse de Philippe Desportes (1546-1606) sont le meilleur exemple de l'aspect nouveau que revêt ce genre à la fin du XVI^e siècle, au moment où l'esthétique que l'on appellera baroque se développe: esthétique de l'inconstance, du changement, de la métamorphose, qui s'allie de manière parfois surprenante avec la thématique éprouvée des souffrances provoquées par l'amour. Desportes impose en France le «néo-pétrarquisme», qui raffine encore sur les subtilités du style précédent et multiplie les effets syntaxiques et sémantiques relevant du paradoxe, de l'inversion, de la mutation. De la régularité trompeuse de ce code jaillit soudain, à la fin du sonnet, la «pointe». Inutile de chercher dans cette poésie de cour un sentiment personnel: l'art de Desportes privilégie la musicalité du vers au détriment de l'originalité du thème et se construit à partir d'un réseau d'images et de figures, constantes dans leur inconstance même.

ÉDITION: Desportes, *Amours d'Hippolyte*, dans *Premières Œuvres*, éd. Victor-Ernest Graham, Droz, 1963.
ÉTUDES: Claude-Gilbert Dubois, *Le Numérisme*, P.U.F., 1979. Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, José Corti, 1985.

AMOURS DE PSYCHÉ ET DE CUPIDON (Les)
JEAN DE LA FONTAINE. Roman, 1669.

Ce roman mythologique inspiré d'Apulée et encadré par une narration et un poème lyrique, reprend la légende antique de Psyché et en illustre, sur le mode du sourire, un symbole: le désir de connaître est plus puissant en l'homme que le désir de bonheur. Psyché, fille d'un roi grec, surpasse en beauté toutes les autres femmes, mortelles ou déesses. Vénus, outrée par ce sacrilège involontaire, désire la punir. Entre-temps, Psyché se retrouve dans un palais enchanté. Elle y devient l'épouse d'un être mystérieux qui refuse de lui dire son nom et de se montrer, mais lui témoigne un amour empressé et passionné. Poussée par ses sœurs jalouses, Psyché brave l'interdiction divine, pénètre une lampe à la main dans la chambre de son époux et reconnaît le dieu de l'Amour, qui n'a

pas eu le cœur d'exécuter les ordres de sa mère. De dures épreuves sanctionnent sa curiosité, mais elles se terminent par une apothéose et des noces magnifiques. Le roman mêle le plaisant et l'irrévérence au galant et à l'héroïque. La sensibilité de La Fontaine s'exprime dans des poèmes enchâssés, tels le sonnet de Psyché aux ruisseaux ou son élégie dans la forêt.

♦ Peu après son premier livre de *Contes**, et son premier recueil de *Fables**, La Fontaine (1621-1695) publie *Les Amours de Psyché* accompagnées d'une idylle héroïque, *Adonis*. Son goût de la mythologie lui inspire en 1674 un livret d'opéra pour Lully, *Daphné*, qui ne sera jamais représenté.

♦ *Psyché* témoigne du goût du siècle pour la galanterie mythologique. Son prologue narre la promenade de quatre poètes venus admirer les embellissements de Versailles par un matin de l'automne 1668. *Psyché* y est présenté comme l'ouvrage que l'un d'eux, Doliphile, lit à ses trois amis — en qui l'on a cru longtemps pouvoir reconnaître, envers et contre tout, Molière, Boileau et Racine. La lecture est entrecoupée d'entretiens sur le rire, la pitié, la tragédie ou la comédie et d'une description de Versailles: La Fontaine expérimente la composition en «abyme».

♦ Dès leur parution *Les Amours de Psyché* déconcertent le public. Deux ans plus tard, Molière, Corneille, Quinault et Lully portent à la scène les principaux épisodes du roman dans une tragédie-ballet à grand spectacle, *Psyché*.

ÉDITION: La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, dans *Œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac, Gallimard, «La Pléiade», t. II, 1968.
ÉTUDE: Pierre Clarac, *La Fontaine*, Hatier, 1959.

AMOURS DU CHEVALIER DE FAUBLAS (Les)

LOUVET DE COUVRAY (Jean-Baptiste). Roman, 1797-1798.

Sous ce titre qui réunit trois romans successifs, un narrateur omniscient raconte ses aventures galantes de jeune séducteur. Écartelé entre la marquise de B***, Coralie, Justine, la comtesse de Lignolle, ses maîtresses successives, et sa «jolie cousine» Sophie devenue son épouse, Faublas est entraîné dans un tourbillon de fuites et de poursuites à travers des couvents, des prisons et des châteaux. Faublas cependant n'existe que par les déguisements féminins qui symbolisent la fraude amoureuse et auxquels, dans une crise de folie, il s'identifie. La mort de ses deux maîtresses provoque le dénouement de sa quête de la femme aimée: ce jeune don Juan s'avère incapable de choisir son destin: il ne lui reste plus qu'à ressasser l'impossibilité du bonheur sur terre «pour les hommes [...] abandonnés dans leur première jeunesse aux orages des passions».

♦ Commis de librairie, Louvet (1760-1797) écrit en 1787 *Une année de la vie du chevalier de Faublas*. Le succès l'incite à faire suivre ce roman de *Six Semaines de la vie du chevalier de Faublas* (1788), puis de *La Fin des amours du chevalier de Faublas* (1790), où le narrateur omniscient cède parfois la place à des scènes de comédie ou à un échange épistolaire. Devenu l'un des chefs de la Gironde, il doit se cacher durant la Terreur. Président de la Convention après Thermidor, il cherche à justifier les «légèretés» de ses romans, parus l'an VI de la République sous leur titre collectif, par un acharnement révolutionnaire à dénoncer les corruptions de la société.

♦ Louvet connaît la notoriété dès son premier roman. Sa réécriture spirituelle des aventures galantes et scabreuses qui parsèment la littérature licencieuse depuis les fabliaux illustre à merveille le libertinage de l'Ancien Régime finissant.

♦ La pruderie moralisante qui fait suite à l'épopée napoléonienne stigmatise l'œuvre de Louvet, traitée par Janin d'«histoire obscène du vice sans voile». En revanche Musset, Pouchkine et Verlaine apprécient la fantaisie gracieuse et l'allégresse insolente de ce roman-feuilleton qu'Étiemble a définitivement réhabilité en 1965.

ÉDITION: Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. René Etiemble, t. II, Gallimard, «La Pléiade», 1965.
ÉTUDE: Victor Benson, *Libertinage, Sensibilité dans l'œuvre littéraire de Louvet de Couvray*, Université de Montpellier, 1974.

AMOURS ET NOUVEAUX ÉCHANGES DE PIERRES PRÉCIEUSES

RÉMY BELLEAU. Poésie scientifique, 1576.

Après s'être illustré dans les petits genres descriptifs, inspirés de la poésie anacréontique, Rémy Belleau (vers 1528-1577) produit sous un titre passablement étrange une œuvre plus ambitieuse. Dédaignant la thématique facile du lyrisme amoureux, le recueil

s'inscrit dans la tradition des Lapidaires médiévaux, et ressortit à la poésie scientifique. Il s'agit de décrire les pierres, en en donnant les propriétés, l'histoire et aussi bien le mythe qui s'y rattache. Par ce biais, tous les registres peuvent être attirés et comme absorbés dans ce cadre très général, où se côtoient la poésie narrative et la poésie encomiastique (de louange).

♦ La description scrupuleuse de l'objet observé, qui rappelle le «parti pris des choses» de Francis Ponge, ne constitue qu'une étape sur la route d'une réflexion plus complexe, établissant entre le monde visible et les domaines abstraits tout un réseau de correspondances et de rappels qui sont la vraie raison d'être de l'énoncé poétique. Énoncé singulièrement moderne, et en même temps plus sensible que d'autres à ce qui vient du Moyen Âge; poésie légèrement en marge, et pourtant porteuse de la signification essentielle d'une époque troublée qui multiplie les miroirs pour s'ancrer dans le réel.

ÉDITION: Belleau, *Amours et Nouveaux Échanges de pierres précieuses*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Verdier, Droz, 1977.
ÉTUDE: Albert-Marie Schmidt, *La Poésie scientifique au XVI^e siècle*, Rencontre, Lausanne, 1970.

AMOURS JAUNES (Les)

TRISTAN CORBIÈRE. Poèmes, 1873.

Le ton dominant de ce recueil est celui du sarcasme, à l'égard d'une vie qui n'a apporté au poète rien de ce qu'il en attendait. L'humour désespéré et une certaine manière de jouer avec le langage caractérisent une poésie qui est avant tout le cri d'une existence condamnée très tôt à la maladie et à la souffrance. Les seuls rayons qui illuminent cette œuvre sont ceux du soleil d'Italie et ceux qui baignent l'Océan breton, où le poète puise le meilleur de son inspiration.

♦ Seul recueil publié par Tristan Corbière (1845-1875), *Les Amours jaunes* ne furent découverts que longtemps après leur parution, par Verlaine, qui fit figurer leur auteur parmi ses *Poètes maudits*, aux côtés de Rimbaud et de Mallarmé. Plus qu'aucun autre poète, Corbière mérite bien ce qualificatif, tant par son destin malheureux que par le portrait qu'il trace de lui-même dans son œuvre, celui du «léger peigneur de comètes» («Petite Mort pour rire»), «songe-creux» auquel la poésie n'apporte aucune consolation. Avec Charles Cros et Jules Laforgue, Corbière témoigne de ce doute à l'égard de la poésie qui caractérise l'esprit «décadent», et qui se traduit par une dérision permanente. Mais, chez lui, cet irrespect se colore d'une indignation et d'un frémissement tout particuliers, qui aboutissent à cette «exaspération verbale» dans laquelle Tristan Tzara voyait la marque la plus originale de sa modernité.

ÉDITIONS: Corbière, *Les Amours jaunes*, dans *Œuvres complètes: Cros-Corbière*, éd. Pierre-Olivier Walzer et Louis Forestier, Gallimard, «La Pléiade», 1970. Gallimard, «Poésie», 1973.
ÉTUDES: Jean Rousselot, *Tristan Corbière*, Seghers, 1951. Henri Thomas, *Tristan le dépossédé*, Gallimard, 1972.

AMOUREUSE

GEORGES DE PORTO-RICHE. Comédie, 1891.

Germaine est passionnément attachée à son mari Étienne Fériaud. Ce médecin savant et séduisant est la coqueluche des femmes. Il se laisse aimer égoïstement par sa jeune épouse tout en lui reprochant de le distraire de son travail et de l'entourer d'une affection excessive. Pascal, ami du couple, naguère éconduit par Germaine au profit de son brillant ami, est le témoin de l'aveuglement d'une femme trop amoureuse, trop possessive, qui revendique ses droits et ceux de sa sensualité. Lorsque Germaine prend conscience de l'indifférence un peu lasse de son mari, elle s'offre à Pascal par provocation. Mais sa vengeance ne résout rien: elle ravive l'amour malheureux de Pascal, ne calme pas son chagrin de femme offensée, et excite la jalousie furieuse d'Étienne qui ne peut la quitter.

♦ Georges de Porto-Riche (1849-1930) a débuté par des poésies (*Prima-Verba*, 1872). Au théâtre, il se spécialise dans le drame conjugal et dans l'étude de la psychologie du couple. Son «théâtre d'amour» met en évidence l'incompréhension mutuelle des sexes et le conflit des égoïsmes (*L'Infidèle*, 1890, *Le Passé*, 1897). *Amoureuse* fonde une tradition d'analyse psychologique de la femme mariée, de ses aspirations sentimentales et sexuelles qui se révélera féconde et s'inscrit dans le courant d'émancipation qui traverse la fin du siècle.

♦ *Amoureuse* a été créé au théâtre de l'Odéon le 25 avril 1891. La comédienne Réjane y tenait le rôle de Germaine Fériaud. La pièce est entrée au réper-

toire de la Comédie-Française le 5 juin 1908.

ÉDITION : Georges de Porto-Riche, *Amoureuse*, dans *Théâtre d'amour*, t. III, Albin Michel, 1928.

AMPHITRYON

MOLIÈRE. Comédie, 1668.

Inspirée de la comédie de Plaute, cette légende d'une (in)fidélité conjugale bien particulière devait connaître de beaux jours au théâtre. Molière (1622-1673) en tire une comédie originale toute en finesse souriante. Jupiter, amoureux de la reine Alcmène, ne peut obtenir ses faveurs qu'en prenant l'apparence d'Amphitryon son époux, roi de Thèbes, parti à la guerre. Introduit par Mercure sous les traits de Sosie, valet d'Amphitryon, Jupiter passe la nuit au palais. Mais voici que le vrai Sosie survient pour annoncer le véritable Amphitryon. C'est alors une scène cocasse où nul ne sait plus discerner le vrai du faux, au point qu'Amphitryon et Sosie en viennent à douter de leur propre identité. Le terme de « sosie » est d'ailleurs passé dans la langue pour désigner un double physique parfait. Plein de soupçons, jaloux, Amphitryon est au dernier acte « rassuré » par Jupiter lui-même, qui lui annonce la naissance d'un fils, Hercule.

♦ La gaieté et la vivacité de ce divertissement sans prétention éludent toute préoccupation psychologique. Pièce sans doute courtisane, — on y reconnut une idéalisation de Roi-Soleil et de sa cour — elle flatte le goût du public pour les « machines volantes » et autres décorations fantasmagoriques.

♦ Toujours joué avec succès, *Amphitryon* compte environ mille représentations à la Comédie-Française. Mounet-Sully en Jupiter et, lors de la reprise par Jean-Louis Barrault, André Brunot en Sosie se sont fait remarquer par leurs interprétations.

ÉDITIONS : Molière, *Amphitryon*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Gallimard, « La Pléiade », 1976. Éd. Jean-Pierre Collinet, L. G. F. « Le livre de poche », 1988.
ÉTUDE : Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1988.

AMPHITRYON 38

JEAN GIRAUDOUX. Comédie, 1929.

Si cette comédie en trois actes a pour titre *Amphitryon*, il n'empêche que le véritable héros est la femme de celui-ci, Alcmène. Le chiffre « 38 » s'explique par le fait qu'il s'agirait, ici, de la 38e version d'un même thème : l'amour que Jupiter porte à une mortelle dont la principale caractéristique est la fidélité. Les diverses comédies qui, dans l'histoire du théâtre, ont recouru à ce schéma sont des variantes de la comédie initiale, celle de Plaute : accompagné de son fidèle Mercure, Jupiter profite des activités guerroyantes d'Amphitryon pour séduire Alcmène sous les traits de son mari, mais le retour de celui-ci, accompagné de son fidèle Sosie, dont Mercure a emprunté les traits, provoque une cascade de quiproquos. Mais ce ne sont pas les quiproquos qui intéressent principalement Giraudoux. C'est plutôt une définition de l'humanité — et de ses qualités — qui inclurait un détour par l'Olympe. Par goût pour la difficulté, Jupiter a jeté son dévolu sur la fidèle Alcmène. Il a pour principe de venir visiter les humains sous la forme fantasmée par la femme convoitée. Comme Alcmène ne rêve que de son mari, c'est sous cette apparence, après avoir pris ses dispositions pour qu'une guerre se déclare et éloigne Amphitryon, que Jupiter passe une nuit dans le lit d'Alcmène, sans avoir pu, un instant, dévoiler sa divine vérité, tant l'épouse d'Amphitryon est aveuglée par l'amour conjugal. Quand la nourrice Ecclissée affirme que Thèbes tout entière proclame déjà les amours de Jupiter et d'Alcmène et la naissance prochaine de leur fils, Hercule, et que la jeune femme devra accepter la venue du dieu, Alcmène demande à Léda, plus expérimentée, de prendre sa place. Ainsi, Alcmène signifie son désir de demeurer simple mortelle : elle assume, comme on dit, sa condition de mortelle. Pour Mercure, c'est de l'obstination... Et, quand Jupiter apparaît, Alcmène met à profit cette visite pour initier le dieu à ce sentiment étrangement humain qu'est l'amitié.

♦ Créée à la Comédie des Champs-Élysées le 8 novembre 1929, dans une mise en scène de Louis Jouvet, lui-même dans le rôle de Mercure, Pierre Renoir dans celui de Jupiter, Valentine Tessier dans celui d'Alcmène, cette pièce, la deuxième de Giraudoux (1882-1944) après *Siegfried** (1928), est son premier grand succès au théâtre, et la confirmation d'une collaboration durable avec Jouvet.

ÉDITION : Giraudoux, *Amphitryon 38*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, « La Pléiade », 1982.
ÉTUDE : Jacques Voisine, *Trois Amphitryons modernes, Kleist, Henzen, Giraudoux*, Minard, 1961.

AN 2440, RÊVE S'IL EN FUT JAMAIS (L').
LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER. Roman d'anticipation, 1786.

L'An 2440 est le premier roman d'anticipation moderne. Mercier s'y présente comme le héros d'une aventure fantastique. Après une soirée à Paris avec un ami anglais, il s'endort et rêve qu'il s'éveille dans une ville méconnaissable — il a dormi 672 ans! L'urbanisme rationnel et superbe, les maisons sans luxe inutile, mais pourvues de tout le confort né des progrès des sciences et techniques, tout contribue au bonheur des habitants. Ceux-ci vivent selon la morale et la religion naturelle de l'*Émile*, dans l'égalité et la liberté que garantit un régime démocratique où le roi Louis XXXIX symbolise l'unité de la nation. En choisissant pour héros non des Utopiens ou des Troglodytes, mais d'authentiques Parisiens, en présentant son œuvre comme la matérialisation romanesque de la perfectibilité indéfinie de l'homme, Mercier transforme le genre de l'utopie en uchronie (l'utopie n'est plus située dans un espace contemporain et lointain, mais dans l'avenir), et en fait un étonnant instrument de prospective.

♦ Auteur de poésies conventionnelles, de contes moraux et de drames inspirés par les théories de Diderot, Mercier (1740-1814) connaît le succès en 1770 avec *L'An 2440*. Il amplifie son roman au fil des rééditions — ce qui lui permet de prophétiser après coup les aérostats, le partage de la Pologne ou la révolution américaine. La pittoresque critique sociale de son *Tableau de Paris** confirme sa position dans la fraction la plus radicalement politique des Lumières.

♦ L'hymne au progrès qu'entonne *L'An 2440* reflète l'optimisme scientifique des Encyclopédistes et reprend toutes les revendications du siècle : lecteur attentif de l'abbé de Saint-Pierre, Montesquieu, Voltaire, Beccaria, Rousseau, Turgot et Diderot, Mercier aspire à une société plus juste, fondée sur la raison et délivrée de l'intolérance comme de la guerre. Son originalité consiste à projeter l'ailleurs non plus dans un espace que l'homme commence à dominer, mais dans le temps qui lui échappe toujours. Il crée un genre nouveau qu'illustreront — tout en rompant avec l'enthousiasme de Mercier — les grandes uchronies du XX^e^ siècle, *Le Meilleur des mondes* de Huxley ou *1984* d'Orwell.

♦ Dès sa parution *L'An 2440* est interdit et Mercier garde un prudent anonymat — jusqu'à l'édition de 1799 — qui favorise les attributions les plus diverses : on avance les noms de Voltaire et de Rousseau, qui s'en plaint dans les *Dialogues**. Le très grand succès du livre — onze éditions se succédant en trente ans — continue en France et à l'étranger au cours du XIX^e^ siècle.

ÉDITIONS : Mercier, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, Slatkine, 1979. Nizet, 1971.
ÉTUDE : Hans Hofer, *Mercier précurseur et sa fortune*, Munich, 1977.

ANCÊTRES REDOUBLENT DE FÉROCITÉ (Les)
KATEB YACINE. Tragédie en un acte, 1959. Création en 1967.

Hassan et Mustapha s'échappent de prison. Déguisés en officiers français, ils capturent Tahar, une « potiche coloniale » indigène, que Mustapha exécute après l'avoir interrogé sur celle qu'on appelle la « femme sauvage ». Elle vit seule, en deuil, dans un ravin ; sur elle plane le vautour, messager des ancêtres et réincarnation de son mari mort — Lakhdar — qui revient la tourmenter pour qu'elle retourne à la révolte. Elle prend alors la tête du chœur des jeunes filles, qu'elle mène dans le désert, aux frontières du Maroc. Hassan et Mustapha, dont Lakhdar fut le compagnon d'armes, arrivent trop tard : le convoi est encerclé par les soldats marocains. Les deux hommes se battent pour la femme voilée, Hassan meurt, et Mustapha, défiguré, est fait prisonnier, après avoir disputé au vautour celle qui lui revient. « Les ancêtres sont satisfaits », répète le chœur.

♦ Cette courte tragédie fait suite au *Cadavre encerclé*, que Jean-Marie Serreau révéla en 1958, et à *La Poudre d'intelligence*, une comédie. Sous les traits de la « femme sauvage », Nedjma, âme de l'Algérie en guerre, reparaît, après avoir inspiré en 1956 un premier roman poétique à Kateb Yacine (1929-1989). Le vautour qui tournoie dans le ciel — projeté à même le décor — et s'abat sur les vivants, délimite par son vol un « cercle des représailles » ; il figure la nécessité de continuer à mourir, au nom des ancêtres qui veulent voir réalisés leurs rêves de

liberté, même au prix du sang. Devant le chœur et le coryphée, empruntés à la tragédie grecque, se succèdent d'abord de courts tableaux, scandés par des coups de gong dans l'obscurité, puis les faits et les gestes s'estompent, pour laisser éclater la puissance des symboles et la force d'incantation d'un style qui a l'élan des jeunes nations.

♦ Jean-Marie Serreau créa la pièce en 1967 au T.N.P.

ÉDITION: Kateb Yacine, *Les ancêtres redoublent de férocité*, dans *Le Cercle des représailles*, Le Seuil, 1959.
ÉTUDES: Mohammed Ismaïl Abdoun, *Kateb Yacine*, Nathan, 1984. Taïeb Sbouaï, *La Femme sauvage de Kateb Yacine* (préfacé par l'auteur), L'Arcantère, 1985.

ANCIEN RÉGIME ET LA RÉVOLUTION (L')
ALEXIS DE TOCQUEVILLE. Essai historique, 1856.

Dans son avant-propos à ce « traité en trois livres », Alexis de Tocqueville (1805-1859) précise l'usage qu'il a fait non seulement des « livres célèbres que le XVIII[e] siècle a produits », mais aussi des procès-verbaux, des cahiers de doléances et de tous les documents de l'administration publique, qui sont autant de testaments de l'ancienne société française. Cette méthode de travail l'amène à distinguer deux phases distinctes dans la Révolution: « La première, pendant laquelle les Français semblent vouloir tout abolir du passé; la seconde, où ils vont y reprendre une partie de ce qu'ils y avaient laissé. » L'auteur étudie donc la continuité de l'Ancien Régime à la Révolution, aux niveaux religieux et social dans le livre I, sur le plan administratif dans le livre II et du point de vue des idées dans le livre III.

♦ La grande originalité de l'ouvrage de Tocqueville vient de ce qu'il y envisage l'histoire à la fois dans sa continuité et dans ses inexorables changements. Il y propose une interprétation nouvelle de la nature du phénomène révolutionnaire en France.

ÉDITION: Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, éd. Françoise Meliono, Flammarion, 1988.
ÉTUDES: Jacques Nantet, *Tocqueville*, Seghers, 1971. François Furet, *Penser la Révolution française*, Gallimard, 1978.

ANCRE DE MISÉRICORDE (L')
PIERRE MAC ORLAN. Roman, 1946.

Douloureuse et cruelle, l'année 1777 aura marqué pour Jean-Yves Morgat, dit Petit-Morgat, fils d'un honnête boutiquier de Brest, la fin de l'enfance, de ses rêves et de leur douceur. Il perdra en effet en même temps son ami Jean de la Sorgue, un forçat qui lui a fait entrevoir le monde fabuleux des malfrats et de l'aventure et le bon Monsieur Burns, l'ancien commandant de la *Miséricorde*, en l'honneur de qui la boutique familiale a été baptisée « L'Ancre de Miséricorde » et qui, tel un père, lui enseigne les mathématiques et les sciences. Car Petit-Morgat ignore qu'en faisant tout pour aider son ami à retrouver Petit-Radet à la place de qui il a été condamné, il l'envoie à la mort. Il ignore aussi que son cher Monsieur Burns n'est autre que Petit-Radet, pirate et criminel... Petit-Morgat apprendra brutalement la vérité, le jour où, apercevant de loin le gibet, il y reconnaîtra, pendu, son vieil ami, démasqué, jugé et exécuté. Pourtant lorsque, désespéré, il demandera à son père de changer l'enseigne, celui-ci le lui refusera car, dit-il, « l'homme qui est venu chez nous a jeté sa dernière ancre au seuil de ce qu'il pensait être son dernier abri. Nous n'avons pas le droit de le priver de cette dernière chance ». Au bout de ces aventures, Jean-Yves Morgat est devenu un homme et il part pour l'École d'artillerie de Metz; son père mourra peu après, le vieux magasin sera démoli et « L'Ancre » enfouie sous les décombres.

♦ En 1946, date à laquelle paraît *L'Ancre de Miséricorde*, Pierre Mac Orlan (1882-1970) a déjà publié *Le Chant de l'équipage** (1918) et le *Petit Manuel du parfait aventurier* (1920) où il expose avec humour ses idées sur l'aventure, qui « n'existe pas... elle n'existe que dans l'imagination ».

♦ De fait, l'aventure demeure ici un rêve qui, le temps d'une saison, transfigure et déçoit un honnête écolier qui ne tardera pas, après la perte de ses illusions, à rentrer, d'un même mouvement, dans le monde des adultes et de la réalité. En ce sens, *L'Ancre de Miséricorde* est aussi un roman d'éducation. L'aventure n'est qu'un leurre, qui blesse et trompe celui qui a cru pouvoir céder à ses vertiges. Seuls, le pirate, la canaille et l'exclu œuvrant en marge de la société, jouissent authentiquement d'une identité, fabuleuse au sens propre. Mais une fatalité incontournable les condamne finalement à l'échec et à la mort, et leur fait payer le prix de leur liberté.

Petit-Radet, le double légendaire de l'honorable Monsieur Burns, existe-t-il autrement que dans les récits, très contradictoires et incertains, de ceux qui disent l'avoir vu? Rendu à la réalité, démasqué, Petit-Radet est aussitôt mis à mort. L'aventure est un destin romanesque et partant, ne saurait impunément excéder les limites du rêve, donc du secret, du clandestin.

ÉDITION: Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, Gallimard, «Folio», 1984.
ÉTUDES: Jean Blot, «Pierre Mac Orlan, l'aventure et le destin», *La Nouvelle Revue française*, 1970. Jean Laude, «La poésie et l'aventure», *Critique*, 1954.

ANDROMAQUE

JEAN RACINE. Tragédie, 1667.

L'action se situe dans le royaume d'Épire où sont réunis des héros de la légende troyenne. Le roi Pyrrhus, le plus sympathique car le plus émancipé des héros raciniens, aime sa captive Andromaque, veuve d'Hector, et veut l'obliger à l'accepter comme époux. Il délaisse Hermione, sa fiancée, qui invite Oreste, son éternel soupirant venu en ambassadeur du monde grec auprès de Pyrrhus, à assassiner l'infidèle. Pyrrhus mort, Hermione se suicide et, tandis qu'Oreste sombre dans la folie, Andromaque décide de régner, non comme amante débarrassée enfin d'un tyran, mais en héritière légitime du trône d'Épire: elle est libre.

♦ *Alexandre le Grand** avait valu la notoriété à Racine (1639-1699), *Andromaque* lui apporte la gloire. Les contemporains sont rapidement conscients qu'un événement important dans l'histoire du théâtre vient de se produire: Racine utilise le schéma de la «chaîne amoureuse» (Jacques Morel) illustrée par les pastorales du début du XVII^e^ siècle afin de faire apparaître les conséquences funestes de l'amour-passion, auquel Corneille refusait la prépondérance dans le théâtre tragique; son héroïne reflète l'empire croissant de la femme au théâtre, en liaison avec celui qu'elle a pris dans la société du siècle. Fontenelle, pourtant partisan convaincu de Corneille, cite *Andromaque* parmi les pièces des Modernes qu'il oppose victorieusement à celles des Anciens. Et dès sa première *Épître**, Boileau présente *Andromaque* comme la tragédie par excellence: insufflant aux règles des doctes la vie qui leur manquait, elle répond à une esthétique de la convergence des éléments dans l'invention et des effets dans la réalisation.

♦ Jouée pour la première fois chez la reine, puis représentée à l'Hôtel de Bourgogne, *Andromaque* rencontre, malgré la cabale, un succès brillant et durable. Créée par la Du Parc, cette actrice que Racine venait d'enlever à la troupe de Molière, la pièce voit triompher à travers les siècles de très grands interprètes, Sarah Bernhardt et Sylvia Montfort dans le rôle de l'héroïne, la Clairon et Rachel dans celui d'Hermione, Talma dans celui d'Oreste.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Alexandre le Grand*, et éd. Patrick Dandrey, L.G.F., «Le livre de poche», 1986.

ANGÉLUS DE L'AUBE À L'ANGÉLUS DU SOIR (De l')

FRANCIS JAMMES. Poèmes, 1898.

Composé d'une centaine de très courts poèmes, ce recueil rassemble l'essentiel de la première floraison poétique de l'auteur. D'emblée se déploie tout l'univers qui formera le cadre de sa création: au centre, la nature: saisie à travers les multiples éléments qui composent le cadre de vie quotidien du poète, dans cette campagne béarnaise où il passera toute son existence; un peu partout, des animaux familiers («J'aime l'âne», «Le Pauvre Chien»), des fleurs de tous les jours, et les innombrables aspects de l'eau, du soleil et du vent; des figures et des objets humains, eux aussi d'une miraculeuse banalité: paysans entrevus, enfants rieurs, jeunes filles troublantes, et la pipe en terre, l'évier, les livres de prix aux reliures rouges... Tout un monde très proche, mais qui s'élargit parfois, par la grâce de la rêverie ou de la nostalgie, aux horizons lointains de quelque Antille désuète ou d'un passé aux couleurs fanées, et qui révèle, derrière la pauvreté touchante des apparences, des trésors d'émotion et de suavité.

♦ Placé, dès l'exergue, sous l'invocation de Dieu et habité, comme l'indique le titre, par une présence divine constante et diffuse, ce recueil est cependant bien antérieur à la «conversion» de Francis Jammes (1868-1936), laquelle n'interviendra qu'en 1906. D'ailleurs, la piété fervente mais familière qui l'inspire est bien éloignée de la prédication apologétique qui altère quelque peu les œuvres ultérieures (*Géorgiques chrétiennes*, 1911). Elle s'exprime plutôt sous la forme d'une jubilation «franciscaine», célébrant, dans la nature, la parure candide de son créateur.

À l'égard de cette nature, Jammes n'adopte ni le parti pris idéaliste des romantiques ou des symbolistes, ni le point de vue esthétisant des parnassiens : le concret, le vif de la sensation sont ses points d'ancrage ; les choses *sont*, dans leur immédiateté, et le poète n'a d'autre souci que de les dépeindre, ou plutôt de les faire exister, les montrant en toute ingénuité. D'où le refus de la métaphore et l'usage fréquent, si caractéristique, de verbes neutres, qui s'effacent derrière la réalité : « il y a la haie après la route », « La mairie est carrée avec sa vieille horloge », « Voici les toits de zinc, le pont, le gave vert »...

♦ Cette approche ascétique et paisible de la réalité, venant après les ivresses convulsives du symbolisme, devait marquer profondément toute une génération de poètes, qui, entre 1890 et 1914, chercheront leur voie dans le retour à une rustique simplicité et retrouveront avec un émerveillement parfois naïf le charme perdu des vertus agrestes (Henri de Régnier, *Jeux rustiques et divins*, 1897 ; Paul Fort, *Ballades*, 1894). Mallarmé, Gide, et Claudel seront sensibles à l'originalité d'un art aux accents si personnels, dont le ton et la manière étaient et sont restés sans exemple dans la poésie française ; si le « jammisme » est resté plus une mode éphémère qu'un art poétique, on en retrouve cependant la filiation dans le travail méticuleux d'un Francis Ponge — sans toutefois la rigueur ni l'hermétisme de celui-ci, mais au contraire avec l'abandon d'une langue qui aspire à la plus transparente simplicité, et avec une métrique qui tend à la fluidité de la prose.

ÉDITION : Jammes, *De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir*, Gallimard, « Poésies » 1971.
ÉTUDE : Robert Mallet, *Francis Jammes*, Seghers, 1950.

ANGLAIS TEL QU'ON LE PARLE (L')

TRISTAN BERNARD. Vaudeville en un acte, 1899.

Julien de Cicandel et Betty, une jeune Anglaise, descendent à l'hôtel de Cologne, suivis de près par Hogson, le père de la jeune fille. Ce dernier s'oppose au mariage des deux jeunes gens, tant que Cicandel ne sera pas l'associé de son patron. Ne parlant pas français, Hogson fait appel à Eugène qui, bien qu'il ignore les langues étrangères, remplace pour un temps l'interprète de l'hôtel. La traduction des propos de l'Anglais qu'il fait au commissaire de police est aléatoire... Cicandel est transformé en pick-pocket. Julien, apercevant alors Hogson, essaye de s'enfuir, mais il est rattrapé par le commissaire. Un appel providentiel de Londres arrive à temps pour informer Cicandel de son avancement tant désiré. Sous les yeux médusés du commissaire, Hogson lui accorde la main de sa fille.

♦ Tristan Bernard (1866-1947), cinq ans avant l'Entente cordiale entre la France et la Grande-Bretagne, reprend ironiquement le titre d'un manuel de conversation très en vogue à l'époque, pour mieux fustiger l'ignorance dont les deux nations font preuve à l'égard l'une de l'autre. Cette radicale incompréhension, d'abord linguistique puis culturelle, entretient le mythe des bizarreries britanniques et constitue l'unique ressort d'une pièce dont l'intrigue est très mince. Bien qu'il soit informé de la situation grâce au dialogue initial entre Betty et Julien, le spectateur peut cependant ressentir lui aussi l'embarras d'Eugène devant les répliques de Hogson, en anglais dans la pièce. Il apprécie d'autant plus cette illustration de l'esprit français débrouillard et les saveurs argotiques de sa langue maternelle.

♦ Créée le 28 février 1899 à la Comédie parisienne, la pièce fut reprise à la Comédie-Française le 1er juillet 1907.

ÉDITION : Tristan Bernard, *L'Anglais tel qu'on le parle*, dans *Théâtre choisi*, I, Calmann-Lévy, 1966.
ÉTUDES : Jean-Jacques Bernard, *Mon père Tristan Bernard*, Albin Michel, 1955.
P. Blanchart, « Tristan Bernard », *La Nouvelle Revue critique*, 1932.

ANGOISSES DOULOUREUSES QUI PROCÈDENT D'AMOURS (Les)

HÉLISENNE DE CRENNE. Roman, 1538.

Par certains côtés, ce texte peut être considéré comme le premier roman « moderne », du moins en ce qui concerne le premier livre, rédigé à la première personne, avec un souci de l'analyse psychologique et des raffinements de casuistique amoureuse qui ouvrent la voie à *La Princesse de Clèves**. Ce premier livre relate les amours platoniques et contrariées de Guénélic et d'Hélisenne, que tourmente sans cesse un mari injustement soupçonneux (puisqu'il s'agit essentiellement d'un commerce spirituel) et jaloux. Les livres suivants racontent comment le mari finit par enfermer la jeune femme dans une tour, dont Guénélic cherche à la libérer. Enfin délivrée, Hélisenne meurt cependant, d'amour et de culpabilité. Ces aventures, par leur accumulation et par

leur invraisemblance, s'inscrivent plutôt dans la tradition des romans arthuriens médiévaux, ou d'*Amadis**.

♦ Dans sa première partie, l'ouvrage imite plus ou moins la *Fiammette* de Boccace, récemment traduite, et constitue un élément dans la «Querelle des femmes» qui parcourt tout le siècle: Hélisenne de Crenne (?-1550?) — pseudonyme sous lequel on croyait reconnaître Marguerite Briet avant que la critique mette en doute l'identité féminine de l'écrivain... — prend parti en faveur de l'honneur féminin et pour l'«honnête amour» platonisant, également cultivé et illustré par les personnages de Marguerite de Navarre — amour qui, en dépit de sa pureté, ne peut que s'achever sur le mode tragique. Le style du roman est délibérément alambiqué, faisant une large place aux innovations linguistiques et syntaxiques prônées par les défenseurs de la langue française.

♦ Produit exemplaire de son temps, *Les Angoisses douloureuses...* ont connu au moment de leur publication un succès d'estime, mais n'ont pas eu beaucoup d'imitateurs, avant la grande époque du roman psychologique au XVII^e siècle.

ÉDITION: Hélisenne de Crenne, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours*, Slatkine, 1978.
ÉTUDE: Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant L'Astrée*, Slatkine, 1569.

ANIMAUX ET LEURS HOMMES, LES HOMMES ET LEURS ANIMAUX (Les)

PAUL ÉLUARD. Poèmes, 1920.

Ce recueil appartient à la période Dada, mais Éluard n'a retenu de ce mouvement que la volonté de libérer le langage de ses ambitions idéalistes. Le chiasme sur lequel se fonde le titre annonce la structure de l'ouvrage: les deux parties sont composées de dix poèmes consacrés, chacun, à un animal, et il est aisé d'établir entre elles des correspondances, même quand le titre change. Une exception: «Modèle» n'a pas de correspondant. Ses deux parties, opposant la nature et la vie au repli peureux et à la mort, correspondent aux deux parties du recueil dont elles fournissent comme un résumé (un «modèle»). Ces poèmes opposent en effet à l'épanouissement heureux d'une confiance (première partie, les animaux) un monde de l'isolement, du repli, du calcul (les hommes, deuxième partie). La préface souligne la volonté d'inventer un langage qui, loin de tout jugement de valeur, restaure une communication entre les hommes: le poème qui l'illustre fait de la sensation la base de cette communication.

♦ Dans l'œuvre d'Éluard (1895-1952) ce recueil constitue, en apparence, une exception. Jamais (sauf, peut-être, dans *Le Blason des fleurs et des fruits*, 1940) Éluard ne se tournera vers le réel immédiat avec cette simplicité. Le souci demeure (*voir* le titre du recueil de 1932: *La Vie immédiate*), mais l'accès au réel dépend des rapports humains. En revanche, la symétrie qui règne entre les deux parties doit être rapprochée du thème du miroir qui domine toute l'œuvre d'Éluard.

ÉDITIONS: Éluard, *Les Animaux et leurs hommes, les Hommes et leurs animaux*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, «La Pléiade», 1971. Dans *Poésies: 1913-1926*, Gallimard, «Poésie», 1970.
ÉTUDE: Nicole Boulestreau, *La Poésie de Paul Éluard: la rupture et le partage*, Méridiens, 1985.

ANNONCE FAITE À MARIE (L')

PAUL CLAUDEL. Mystère en quatre actes et un prologue, 1912.

La scène se passe au XV^e siècle à Combernon. Après avoir donné un baiser en signe de pardon au lépreux Pierre de Craon, bâtisseur d'églises, qui avait tenté d'abuser d'elle un an plus tôt, Violaine, selon le vœu de son père Anne Vercors qui part en croisade, va être mariée au laboureur Jacques Hury. Mais sa sœur Mara, jalouse, révèle à Jacques le baiser qu'elle a vu, et Violaine elle-même lui avoue son mal. Il la chasse alors, convaincu de son infidélité, et épouse Mara. Huit ans après, la nuit de Noël, Mara rend visite à Violaine lépreuse et aveugle, dans la caverne où elle vit, pour lui demander de ressusciter son enfant mort. Le miracle a lieu. Plus tard, Violaine mourante est ramenée à Combernon par Pierre qui l'a trouvée enterrée vivante. Avant de s'éteindre, elle révèle son sacrifice et le miracle à Jacques désespéré, qui soupçonne désormais Mara de son meurtre. Anne Vercors, revenu de Terre sainte, Pierre et Jacques, qui a pardonné à Mara pour l'amour de Violaine, entendent sonner l'angélus à Monsanvierge, le monastère déserté qui domine Combernon — nouveau miracle et signe d'un ordre nouveau en ce monde.

♦ C'est en remaniant encore une fois *La Jeune Fille Violaine* (1892) que Claudel

(1868-1955) écrivit L'Annonce faite à Marie, au titre hautement symbolique: l'angélus commémore chaque soir pour le chrétien l'Annonciation faite par l'Archange à la Vierge. Or Violaine, immaculée malgré la tentative de viol, réincarne Marie face à Mara la Noire, en mettant à nouveau sa fille au monde. Ce «mystère» (genre dramatique religieux du Moyen Âge), débordant de lyrisme et de ferveur, rend pleinement le théâtre à sa vocation sacrée sur cette terre, après la dramaturgie de l'or esquissée dans *L'Échange** et la liturgie de l'amour déployée dans *Partage de midi**.

♦ Première pièce de Claudel à être jouée, *L'Annonce* fut créée le 20 décembre 1912 par Lugné-Poe au théâtre de l'Œuvre. Claudel en donna la version scénique définitive en 1948.

ÉDITIONS: Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, dans *Théâtre II*, éd. Jacques Madaule et Jacques Petit, Gallimard, «La Pléiade», 1971. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Michel Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, 1971.

ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR
Présentée par ANDRÉ BRETON. 1939.

André Breton a recueilli dans cette anthologie les extraits d'œuvres de quarante-cinq auteurs, de Jonathan Swift (1667-1745) à Jean-Pierre Duprey (1930-1959) en passant par Baudelaire, Carroll, Nietzsche, Gide ou Prévert. Ces extraits ont tous, selon Breton, un point commun: ils expriment, dit-il, une des plus hautes opérations de l'esprit, qu'il a appelée l'«humour noir». Préfaçant son livre, Breton définit cet humour surtout par ce qu'il n'est pas: «L'humour noir est borné par trop de choses telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité (...) mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois (...) et d'une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie.» Ainsi, voulu contraire par définition à toute convention intellectuelle et morale, production véritablement surréalisante, l'humour noir décape le réel, le place sous l'angle de l'insolite; il désordonne nos habitudes de voir et de penser, et nous pousse à le voir et le penser autrement. Exemples d'humour noir: telles notations de Xavier Forneret (voir *Sans titre**) «On peut marcher sans tête» ou «J'ai vu une boîte aux lettres sur un cimetière»; telle question de Marcel Duchamp, «Faut-il réagir contre la paresse des voies ferrées entre deux passages de trains?»; telle vision de Hans Arp, «L'éléphant est amoureux du millimètre».

♦ *L'Anthologie de l'humour noir* constitue avec notamment les *Manifestes du surréalisme**, un des ouvrages de base qui aident à comprendre l'esprit du surréalisme selon Breton.

ÉDITION: *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1972.
ÉTUDES: voir *Manifestes du surréalisme*.

ANTIGONE
JEAN ANOUILH. Pièce de théâtre, 1944.

Après le défilé silencieux des personnages présentés par un dénommé «Prologue», la pièce commence à l'aube avec le retour d'Antigone. La belle Ismène, sa sœur, connaissant ses intentions, veut la dissuader d'enfreindre l'ordre du roi Créon, leur oncle, qui a interdit de donner une sépulture à leur frère Polynice. Cependant, Antigone apprend à Hémon, le fils de Créon à qui elle est fiancée, qu'elle ne pourra l'épouser, puis révèle à Ismène qu'elle a déjà accompli le geste fatal. Le chœur annonce alors que le mécanisme tragique est armé. Ignorant son identité, les gardes amènent la jeune fille, qui était retournée auprès du corps, devant Créon. Au cours d'un long face-à-face, le vieux roi tente d'étouffer l'affaire puis, devant le refus de sa nièce, il lui montre que ses deux frères se sont entêtés comme des «voyous», quoiqu'il ait fait d'Étéocle, par nécessité politique, un héros de la cité. Antigone, un instant déroutée, préfère malgré tout la mort à l'évocation du fade bonheur que lui promet Créon. Hémon et sa mère se suicident à leur tour, et Créon reste seul.

♦ Les emprunts à la dramaturgie de la tragédie grecque (le prologue, le chœur) ont pour contrepoint la familiarité de ton des dialogues, émaillés d'anachronismes. À la tragédie de l'absolu qu'est l'œuvre de Sophocle, succède ainsi le tragique de l'absurde. L'Antigone d'Anouilh (1910-1987) n'est plus la belle et fière jeune fille qui sacrifiait sa vie pour obéir aux lois divines. C'est une petite «noiraude», à peine sortie de l'enfance dont elle a gardé la sauvagerie, l'intransigeance, alors que Créon incarne l'homme mûr et désabusé. Sa résistance à Créon n'est qu'un refus de la vie et de ses justifications. L'homme raisonnable

semble donc l'emporter sur l'enfant, mais au prix du sang.

♦ Créée par André Barsacq le 4 février 1944 au théâtre de l'Atelier, à la fin de l'Occupation, la pièce connut un grand succès.

ÉDITION: Anouilh, *Antigone*, dans *Nouvelle Pièces noires*, La Table ronde, 1975.
ÉTUDE: Élie de Comminges, *Anouilh, littérature et politique*, Nizet, 1977.

ANTI-ŒDIPE (L')

GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI. Essai, 1972.

Dans *L'Anti-Œdipe*, Gilles Deleuze et Félix Guattari critiquent les fondements de la psychanalyse traditionnelle et jettent les bases d'une pratique analytique autre, la « schizo-analyse ». *L'Anti-Œdipe* comprend quatre chapitres. Le premier, « Les machines désirantes », présente l'interprétation que Deleuze et Guattari donnent de l'inconscient: l'homme et la nature ne sont séparés par aucune limite, ils constituent « une seule et même réalité essentielle de production et de produit », et forment un cycle « qui se rapporte au désir en tant que principe immanent ». Tout en ce sens est « production désirante ». Et c'est dans cette perspective que doit être interprété l'inconscient. « Lieu et agent de production », l'inconscient est « machinique ».
Les deuxième et troisième chapitres, « Psychanalyse et familialisme » et « Sauvages, barbares, civilisés », montrent que, contrairement à ce qu'on croit, la représentation d'un inconscient défini, comme dans la psychanalyse freudienne, en fonction de schémas familiaux où la relation triangulaire père-mère-enfant aurait pour noyau le complexe d'Œdipe et son cortège de culpabilités et d'angoisses, participe d'un refoulement de l'inconscient en tant que « production désirante » et d'une répression sociale du désir.
Le quatrième et dernier chapitre introduit à la schizo-analyse et en définit les tâches « négatives » et « positives ». Ces tâches sont négatives en ce sens que, effectuant un véritable « curetage » de l'inconscient, la schizo-analyse détruit toute représentation œdipienne mise en place, de fait, par la psychanalyse. Les tâches sont positives dans la mesure où la schizo-analyse aide à découvrir « la production désirante » du sujet analysé. Et ce, non plus pour en donner une quelconque interprétation, mais pour « défaire le blocage ou la coïncidence sur lequel repose le refoulement proprement dit ».

♦ *L'Anti-Œdipe* fut un événement culturel lors de sa parution, et reste étroitement associé dans les esprits au discours contestataire des années 1960-1970.
Gilles Deleuze (né en 1925), philosophe de formation, et Félix Guattari (1930-1992), analyste, ont écrit bien d'autres ouvrages, soit en commun — *Kafka, pour une littérature mineure* (1975) ou *Mille Plateaux* (1980), deuxième volet de *L'Anti-Œdipe* —, soit séparément: Deleuze, *Proust et les Signes* (1964), *Nietszche et la Philosophie* (1962), *Logique du sens* (1973), *L'Image mouvement* (1983), *L'Image-temps* (1985), *Le Pli* (1988); Guattari: *Psychanalyse et Transversalité* (1972), *La Révolution moléculaire* (1975), *L'Inconscient machinique* (1979), *Les Nouveaux Espaces de liberté* (1985).

ÉDITIONS: Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972. Éd. augmentée, 1973.
ÉTUDES: Armand Guilmette, *Gilles Deleuze et la Modernité*, Éd. du Zéphyr, 1984. André Colombat, *Deleuze et la Littérature*, Lang, 1990.

ANTIQUITÉS DE ROME (Les)

JOACHIM DU BELLAY. Poésie, 1558.

Beaucoup plus court que *Les Regrets**, ce recueil qui ne comporte au total que quarante-sept sonnets se différencie également de l'œuvre satirique, publiée la même année, par le choix d'un style élevé adapté au sujet: il s'agit d'une méditation grandiose sur le contraste entre la Rome antique et la Rome du XVI^e siècle: gloire et décadence, grandeur et chute d'une cité prise comme le symbole de l'histoire humaine. Alternant les décasyllabes et les alexandrins, les sonnets construisent un nouveau monument, plus durable, plus magnifique, à partir de la ruine même de cette Rome mythique, qui fonde l'imaginaire des poètes du XVI^e siècle, et dont la triste réalité constitue une si cruelle déception.

♦ C'est le mythe de la Gigantomachie, mythe fondateur de tous les auteurs de la Pléiade, qu'emploie Du Bellay (1522?-1560) pour rendre compte de cette incompréhensible catastrophe. La mythologie, support des métaphores filées qui structurent cette poésie, s'épuise à expliquer l'énigme de la mort et de la destruction. Faussement humble, le poème prend la place des dieux et des temples pour conquérir l'immortalité.

♦ Versant lumineux d'une poésie qui formule dans *Les Regrets* son inquiétude existentielle, *Les Antiquités de Rome* sont plus qu'un brillant exercice d'école: le miroir de la fascination ambiguë suscitée chez les poètes de la Pléiade par le modèle latin.

ÉDITION: Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, éd. Sylvestre de Sacy, Gallimard, «Poésie», 1975.
ÉTUDES: Verdun-Louis Saulnier, *Du Bellay*, Hatier, 1968. Gilbert Gadoffre, *Du Bellay et le Sacré*, Gallimard, 1978. Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay*, Nizet, 1978.

ANTONY

ALEXANDRE DUMAS. Drame, 1831.

Trois ans après une liaison passionnée, Antony n'a pu oublier Adèle, son ancienne maîtresse. Il s'est éloigné d'elle sans l'épouser, parce que sa situation de bâtard fait de lui un proscrit sans nom et sans titre dans le monde. Il cherche pourtant à la revoir. Adèle, mariée au colonel d'Hervey, s'enfuit rejoindre son mari à Strasbourg pour se protéger. Antony la retrouve dans une auberge. Les deux amants s'aiment toujours. Ils renouent leur ancienne liaison. Mais le scandale parisien terrorise Adèle. Apprenant le retour de son mari, elle supplie son amant de la tuer. Antony cède à ce projet fou: lorsque le colonel rentre, il découvre sa femme morte aux pieds d'Antony, et celui-ci, par une dernière bravade, sauve l'honneur de celle qu'il aime: «Elle me résistait, je l'ai assassinée.»

♦ Alexandre Dumas (1802-1870) a dit s'être inspiré de sa propre liaison avec Mélanie Waldor pour écrire ce drame sombre dans lequel il créait un prototype absolu de héros romantique. Antony est frère de René: rejeté par la société pour sa bâtardise, passionné et marqué par la fatalité, il n'a fait qu'«élargir (s)on cœur pour que le désespoir y pût tenir». Le drame eut un grand succès et sa dernière réplique est restée fameuse.

ÉDITION: Dumas, *Antony*, Minard, «Les Belles Lettres», 1974.
ÉTUDE: Michel Lioure, *Le Drame*, Armand Colin, «U», 1963.

APHRODITE

PIERRE LOUŸS. Roman, 1896.

Ce roman de «mœurs antiques», dont le théâtre est Alexandrie, conte l'histoire de la courtisane Chrysis, et de Démétrios, un sculpteur. Belle comme Aphrodite, Chrysis rêve d'amours extraordinaires, mais, faute d'un dieu, elle se donne à tous. Démétrios, lui, est l'objet d'un véritable culte parmi les femmes de la cité, mais il se lasse de leur amour. Il préfère son œuvre aux femmes et sa statue d'Aphrodite à la reine dont il est l'amant. Chrysis est la seule à ne pas succomber aux charmes du sculpteur. Rendu amoureux par la résistance de Chrysis, Démétrios accepte de voler et de commettre un meurtre pour lui procurer les trois objets qu'elle exige en paiement de ses charmes: un peigne, un miroir, et le collier d'Aphrodite. Après l'accomplissement de ses méfaits, le sculpteur fait un rêve dans lequel Chrysis lui offre la nuit d'amour qu'il désirait. Chrysis en vient à aimer l'homme qui est allé jusqu'au crime pour elle, mais Démétrios la rejette, son rêve lui suffit. Il lui fait jurer de se montrer avec les objets volés. En portant le collier d'Aphrodite, elle réalise son rêve, mais le paie de sa vie. Arrêtée et condamnée à mort, Chrysis boit la fatale ciguë. Démétrios, indifférent, se sert du corps de la morte comme modèle, pour sculpter une statue intitulée *Vie éternelle*.

♦ *Aphrodite* connut à sa sortie un tel succès qu'il «lança» les éditions du Mercure de France. Ce succès est dû en partie à un article louangeux de François Coppée, et sans doute aux scènes libertines qui émaillent le roman. Louÿs (1870-1925) n'avait publié auparavant que des plaquettes à tirage restreint. Son idéal était d'écrire pour une élite constituée de quelques amis tels que Mallarmé, Régnier, Gide et Valéry. Le cadre de l'Antiquité ne lui était pas étranger puisqu'il avait déjà écrit quelques contes s'y déroulant (*Léda, Ariane, La Maison sur le Nil*), traduit (1894) les *Scènes de la vie des courtisanes*, de Lucien et publié les *Chansons de Bilitis*, présentées (faussement) comme traduites du grec.

♦ C'est en «Athénien», pour qui «il n'y a rien de plus sacré que l'amour physique, rien de plus beau que le corps humain», (Préface) que Louÿs écrit *Aphrodite*. Dans Alexandrie où l'amour tient la première place (les amours de Chrysis, la bacchanale du banquet, l'amour saphique des deux musiciennes, les fêtes d'Aphrodite), seul Démétrios conçoit un idéal différent. Il redoute «l'attitude de l'amour qui est l'allongement du tombeau», et la femme qui éloigne de «l'épée, du ciseau ou du pinceau». Avec *La Femme et le Pantin*, Louÿs reprendra, dans le cadre de

l'Espagne, le thème de la servitude due à un amour dépassant la passion physique, et celui de la femme, nuisible à l'art, éloignée de l'idéal et synonyme de mort.

ÉDITION: Louÿs, *Aphrodite*, Albin Michel, 1987.
ÉTUDE: Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs, une vie secrète (1870-1925)*, Pauvert et Cie, 1988.

A. O. BARNABOOTH → POÉSIES DE A. O. BARNABOOTH

APPRENTI FOUDROYÉ (L')
FRANCK VENAILLE, Poèmes, 1986.

Sous ce titre, Venaille (né en 1936) a regroupé cinq recueils publiés entre 1966 et 1986: *La Procession des pénitents* (1963), *Papiers d'identité* (1966), *L'Apprenti foudroyé* (1969), *Noire barricadenplein* (1977) et *Cavalier cheval* (1986). L'ordre chronologique fait apparaître une évolution dont l'importance est toutefois limitée par le déplacement du premier ensemble. Effectivement, les mêmes obsessions traversent les œuvres: suicide, souffrance du moi. L'adulte ne parvient pas à se libérer des traumatismes de l'enfance et tente de se représenter à travers des silhouettes dérisoires, Fats de Mouthon, Glu. Comme dans une psychanalyse, le poème exorcise le mal qui est à l'origine de cette conscience d'enfant triste: le père, la mère (le cheval et la «chevale» qui semblent les symboliser) interviennent fréquemment. Souvent allusive, l'évocation se fait précise pour décrire une scène de séduction par un prêtre. La sexualité (opposée à l'amour) s'affirme avec agressivité. Nulle rupture, donc, entre poésie et vie, mais l'expérience vécue dans un décor urbain, le rappel de l'engagement politique, dominant les œuvres les plus anciennes, s'effacent ensuite devant des représentations fantasmatiques que dominent des images du corps propre. Le changement apparaît avec *L'Apprenti foudroyé*, éponyme de l'ensemble dont il occupe le centre, et qui selon l'auteur est un «livre charnière» (*Construction d'une image*, 1977). Dans les poèmes précédents la confidence est plus directe et la tonalité plus «triste», alors que, dans les recueils ultérieurs, le formalisme prend plus d'importance: recours aux procédés typographiques, phrases inachevées, refus de la narration ou du discours. Le style de Venaille a pu être comparé au jazz ou au montage cinématographique. Le sens paraît excéder ce que les mots peuvent communiquer: le poème est dense, comme l'est ce mot-valise, «barricadenplein», qui associe un souvenir d'enfance, l'expérience politique, l'obsession de la solitude, la violence.

♦ L'ensemble de l'œuvre de Venaille a éveillé un écho important dans les revues de poésie.

ÉDITION: Venaille, *L'Apprenti foudroyé*, Ubacs, 1986.
ÉTUDE: Georges Mounin, *Franck Venaille*, Seghers, 1982.

APRÈS-MIDI D'UN FAUNE (L')
STÉPHANE MALLARMÉ. Poème, 1876.

Monologue composé de cent dix alexandrins, ce poème, dans sa version finale, retrace la méditation d'un être aux prises avec le rêve et la réalité. Réalité d'un espace mythique, celui d'un après-midi brûlant dans une vague Sicile antique, peuplée de nymphes évanescentes un instant surgies ou conçues par le désir du faune qui les convoite. Il s'endort alors et rêve d'une possession plus intime et plus assurée, dans le creux du vide et de l'absence. Lui qui déclarait, au premier vers: «Ces nymphes, je les veux perpétuer», se prépare à «voir l'ombre» qu'elles sont devenues. Or il n'est peut-être pas, pour le poète, d'autre continuité que celle de l'objet poétique, ni d'autre réalité que spirituelle.

♦ Œuvre la plus célèbre, et peut-être la plus accessible de Mallarmé (1842-1898), *L'Après-midi d'un faune* unit à un thème essentiellement parnassien, emprunté à l'Antiquité païenne, un développement proprement symboliste: la figure du faune, et son élan vers le couple de nymphes n'est que trop évidemment un «symbole», une métaphore, pour ne pas décourager tout effort de représentation plastique.

♦ Pourtant, le «Monologue d'un faune» était, à l'origine (en 1865), destiné à la scène, tout comme *Hérodiade*. Mais au fur et à mesure que le dessein de l'œuvre et sa signification se précisent, la pièce tend vers l'abstraction et la musique pure, rendant sensible le glissement de Mallarmé vers un certain intellectualisme.
C'est dire que les œuvres inspirées par le poème, qu'il s'agisse de la musique de Debussy ou du ballet de Nijinski, si elles contribueront largement à la popularité

de l'œuvre et à la gloire de Mallarmé, n'en saisiront que l'enveloppe charnelle, laissant de côté ce qui est effectivement en jeu dans le poème, le litige essentiel entre l'Être et le Néant qui est la préoccupation fondamentale du poète.

ÉDITIONS : Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Gallimard, « La Pléiade », 1945.
ÉTUDES : Émile Noulet, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1940. Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, José Corti, 1943 et 1968. Henri Peyre, *La Littérature symboliste*, P.U.F., 1976.

À QUOI RÊVENT LES JEUNES FILLES
ALFRED DE MUSSET. Comédie, 1832.

Le duc Laërte a décidé de marier l'une de ses deux charmantes filles, Ninon et Ninette, au fils d'un de ses amis, le tendre Silvio. Connaissant le cœur romanesque des jeunes filles, le vieux duc leur fait adresser deux billets identiques et improvise une mascarade nocturne susceptible d'enflammer des imaginations ingénues. Son neveu, Irus, jeune fat essentiellement préoccupé de son vêtement, s'en mêle. Vite enflammées, Ninon et Ninette décident de prendre le voile, par un comique dépit, lorsqu'elles s'aperçoivent de la supercherie. Mais le beau Silvio aura vite fait de convaincre Ninon. Et Ninette trouvera en lui un frère bien-aimé.

♦ Cette comédie en vers parut en 1832 dans la première édition du *Théâtre dans un fauteuil*. Musset (1810-1857) n'avait alors que vingt et un ans. Son inspiration fantaisiste et émue est déjà tout entière dans ce marivaudage situé dans un décor et un royaume de fantaisie. Ninon et Ninette proposent une version dédoublée, naïve, mais déjà rouée de la jeune fille. Au vieux Laërte, connaisseur du cœur féminin et stratège du sentiment, est opposé Silvio, préfiguration du Coelio tendre et douloureux des *Caprices de Marianne**. De cocasses comparses ajoutent au charme de la comédie.

♦ La pièce, que Musset ne destinait pas à la représentation, figura par la suite dans l'édition de ses *Poésies*. Elle a été représentée à la Comédie-Française après sa mort.

ÉDITIONS : Musset, *À quoi rêvent les jeunes filles*, dans *Théâtre*, éd. Maurice Allem, Gallimard, « La Pléiade », 1958. *Fantasio, On ne badine pas avec l'amour et autres pièces*, Garnier-Flammarion, 1988.
ÉTUDE : Bernard Masson, *Musset et le Théâtre intérieur*, Armand Colin, 1974.

ARCHIPEL LENOIR (L')
ARMAND SALACROU. Comédie en deux parties, 1947.

Conseil de famille nocturne chez les Lenoir, riches fabricants de la liqueur du même nom. Paul-Albert, le grand-père, risque en effet d'être arrêté au matin pour avoir violé une jeune ouvrière. La famille s'ingénie à le persuader de se supprimer, afin d'éviter le déshonneur. Lorsqu'il semble céder, elle s'éloigne : seul reste le gendre pour l'assister dans son geste. Le rideau tombe, on entend un coup de feu. Chacun va peu à peu découvrir que Paul-Albert a en réalité tiré sur son gendre, le blessant sans le tuer. Joseph, le valet de la famille, annonce qu'il va épouser la jeune victime et mettre un terme aux poursuites judiciaires, moyennant toutefois une forte somme et un poste de direction dans l'affaire Lenoir.

♦ D'une partie à l'autre, la famille Lenoir, de monstrueuse, devient dérisoire. La première semblait s'achever sur la mise à mort d'un vieillard par les siens. Mais le pathétique même de la mort est refusé aux Lenoir, et la deuxième partie efface toute coloration dramatique. Faite d'incessants va-et-vient, malentendus et retrouvailles, elle relève de la franche comédie, avec pour point d'orgue le triomphe final du valet bernant ses maîtres. Reprenant les formes consacrées du théâtre de boulevard, Salacrou (1899-1989) force le trait dans la caricature d'une bourgeoisie veule et sans scrupules. La famille n'est qu'un archipel, et ses membres, des îles uniquement liées par la liqueur qui s'identifie à leur nom et à leur existence. Le désir forcené de vivre du vieux Paul-Albert ne permet pas non plus d'espérer en une plus grande humanité : l'humour reste noir.

♦ La pièce qu'il créa le 8 novembre 1947 au théâtre Montparnasse-Gaston Baty offrit à Charles Dullin son dernier grand rôle.

ÉDITIONS : Salacrou, *Poof*; *L'Archipel Lenoir*, Gallimard, 1950. Dans *Théâtre*, VI, Gallimard, 1954.
ÉTUDES : Pierre-Henri Simon, *Théâtre et Destin*, Armand Colin, 1959. Paul-Louis Mignon, *Salacrou*, Gallimard, 1969.

ARDOISES DU TOIT (Les)
PIERRE REVERDY. Poèmes, 1918.

Ces poèmes construisent un monde autonome. L'espace, par exemple, est fait de *signes* de trajets et de haltes : chemins, routes, ports, maisons, auberges, chambres ne sont pas des

référents mais des signes. Il ne se distingue pas de l'espacement que la discontinuité crée au sein du texte. Inversement, la continuité se crée entre les mots (homophonies et paronomases, antonymes et synonymes). Le poème est donc semblable à un filet. Cet espace est peuplé, moins d'êtres humains, que de pronoms qui se côtoient sans se lier: leur cohérence se situe au niveau du paradigme linguistique (le système des pronoms en français). De même le temps ne doit-il sa cohérence qu'au système des temps des verbes en français. Le privilège accordé au présent souligne l'énonciation au détriment de l'énoncé. Le monde ainsi créé peut se caractériser par quelques traits. Des êtres circulent dans un univers sans réalité car hanté par la présence d'un Autre essentiel et inaccessible; recherchant une plénitude, ils ne rencontrent que des traces. L'espace et le temps sont toujours menacés de s'abîmer dans le vide. Les objets-signes renvoient à l'idée de voyage (chemin), d'obstacle (mur), de passage (porte, fenêtre), d'envol ou de chute, cependant que les formes circulaires (qui renvoient à l'espace-temps qu'est l'horloge) accompagnent un être prisonnier de l'errance.

♦ Avec *Les Ardoises du toit*, Reverdy (1889-1960) écarte le lyrisme personnel et se rapproche du cubisme (bien qu'il ait refusé l'appellation de «poète cubiste»). L'abondance des termes évoquant des surfaces, la juxtaposition de notations hétérogènes mais se rapprochant par la forme, la discontinuité narrative sont sur ce point des traits plus fondamentaux que la mise en page qui souligne le dessin typographique. Ce dernier trait disparaîtra en grande partie dès les années vingt (voir *Grande Nature**, 1925), tandis qu'il faut attendre *Ferraille* (1937) pour que l'esprit cubiste s'estompe.

♦ Le rayonnement de Reverdy a été masqué par l'éclat du surréalisme, qui s'est réclamé de lui alors que lui-même le rejetait, mais son influence sur toute la poésie moderne est considérable et particulièrement visible chez Dupin et Du Bouchet.

ÉDITIONS: Reverdy, *Les Ardoises du toit*, dans *Plupart du temps, Œuvres complètes*, t. I, Flammarion, 1967. Gallimard, «Poésie», 1989. ÉTUDES: Jean-Pierre Richard, *Onze Études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1981. Gérard Bocholier, *Pierre Reverdy: le phare obscur*, Champ Vallon, «Champ poétique», 1984. Yvan Leclerc, *Lire Reverdy*, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

ARGENT (L')

CHARLES PÉGUY. Pamphlets, 1913.

Sous ce titre ont été regroupés divers passages des écrits pamphlétaires que Péguy publiait régulièrement dans les célèbres *Cahiers de la Quinzaine*, revue dont il fut le fondateur et l'inlassable animateur (le premier numéro sortit le 5 janvier 1900). Ces passages sont la plupart extraits des *Cahiers* de 1913. De fait, le thème de l'argent n'est véritablement abordé que dans les premières pages du livre. Péguy dénonce le «règne de l'argent». Il oppose l'argent du salaire, que l'homme du peuple gagne à la sueur de son front, et celui, «déshonorant» des «gens du monde», bourgeois capitalistes foncièrement corrompus. Dans cette perspective, Péguy rappelle, avec nostalgie, le temps où l'homme du peuple savait trouver dans «les vertus de la pauvreté... une petite sécurité totale». Le reste du livre consiste surtout en de très vives polémiques où, tradition pamphlétaire oblige, fleurit l'attaque *ad hominem*: d'une part contre le parti socialiste, composé de bourgeois intellectuels qui se sont coupés du peuple (parmi eux, Jaurès se trouve visé en tant que traître au socialisme et au dreyfusisme et en tant que représentant en France de «la politique impériale allemande»; d'autre part, contre la plupart des professeurs les plus en vue de la Sorbonne et de l'École normale, tous propagateurs des valeurs bourgeoises capitalistes: Lanson, «patron du français», Lavisse, «patron de l'histoire», Brunot, «patron de la grammaire», Andler, «patron de l'allemand».

♦ Par définition partiales et injustes, ces pages (les attaques contre Jaurès notamment) étonneront le lecteur de la fin du XX^e siècle. Elles peuvent cependant intéresser l'historien, soucieux de se faire une idée de quelques-uns des débats qui animèrent la scène politique et culturelle française, à la veille de la Première Guerre mondiale.

♦ Outre cette activité de pamphlétaire, l'autre pôle des écrits de Charles Péguy (1873-1914) est sa poésie d'inspiration profondément chrétienne. Bien de ses textes, le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc** (1910), *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* (1911), *Les Tapisseries** (1912-1913) trouvent toujours des lecteurs, même parmi ceux qui ne partagent pas nécessairement la foi intense

qui les imprègne. Charles Péguy est mort à la tête de sa section dans les premiers combats de 1914.

ÉDITION : Péguy, *L'Argent*, Gallimard, 1932.
ÉTUDES : Daniel Halévy, *Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*, Grasset, 1941 ; et L.G.F., « Le livre de poche Pluriel », 1979 ; Jean Bastaire, *Péguy, l'insurgé*, Payot, 1975 ; Simone Fraisse, *Péguy*, Le Seuil, 1979 ; Henri Guillemin, *Charles Péguy*, Le Seuil 1981 ; Frantisek Laichter, *Péguy et ses Cahiers de la quinzaine*, Maison des sciences de l'homme, 1985 ; Alain Finkielkraut, *Le Mécontemporain*, Gallimard, 1991.

ARGENT (L')

ÉMILE ZOLA. Roman, 1891.

Le financier Saccard effectue un retour en force à Paris, bien décidé à reconstruire sa fortune. Son énergie, son sens aigu des affaires, sa conception très moderne du mouvement nécessaire et permanent des capitaux lui permettent de dominer à nouveau le centre vital de l'argent, la Bourse. Il crée sa propre banque, assoit sa puissance et engage alors la lutte contre un banquier juif, Gundermann. Soutenu par l'amour et la compréhension de Caroline Hamelin, il remporte quelques succès, mais finit par s'effondrer, et le krach de sa banque cause la ruine et la mort de milliers d'épargnants. Réfugié aux Pays-Bas, Saccard se lance dans de nouvelles et vastes entreprises tandis que, restée seule, Caroline refuse de jeter l'anathème sur l'argent et sent jaillir en elle une joie et un espoir obstinés. Déjà présent dans *La Curée** et *Au bonheur des dames**, le thème de l'argent n'y avait cependant pas été traité pour lui-même. Or le Second Empire est l'âge d'or des financiers, les banques et la Bourse en sont les piliers. Il était donc indispensable pour Zola (1840-1902) d'analyser les mécanismes de la finance et de la spéculation, de se consacrer à cette mythologie de l'argent « empoisonneur et destructeur », mais aussi « fumier dans lequel poussait l'humanité de demain ».

♦ Mais on aurait tort de ne voir dans ce roman qu'une condamnation sans appel de l'argent comme le prouve bien l'ambiguïté du personnage d'Aristide Saccard, marqué « de toutes les déchéances » mais bouillonnant d'énergie, de créativité et d'imagination grandioses. C'est grâce aux colossales entreprises de Saccard que Caroline rêve devant « la Méditerranée conquise, les nations rapprochées, pacifiées peut-être ». Pour Zola, il y a une poésie de l'argent que ne peuvent tout à fait occulter les exactions et les escroqueries des financiers ; il y a surtout une admiration profonde envers toutes les forces qui luttent contre l'instinct de mort et incarnent l'énergie vitale. Héros au nom d'autant plus symbolique qu'il se l'est choisi lui-même — « Il y a des millions dans ce nom-là » —, Saccard « fait de la vie », se trouve toujours du côté des êtres forts et victorieux, aussi fascinants chez Zola qu'ils peuvent l'être chez Balzac. La très belle figure de Caroline, symbole d'espoir sur lequel Zola a voulu clore le roman, délivre la même leçon que *La Joie de vivre** dans son « oui » à la vie, à la joie qui fait fleurir « les ruines encore chaudes ».

♦ Écrit juste après *La Bête humaine**, un de ces romans les plus violents, *L'Argent* présente des personnages tendres (les enfants Jordan), ou généreux (l'ingénieur Hamelin, la princesse d'Orviedo) et certains critiques ont même voulu voir en Caroline, personnage essentiellement positif, le véritable centre du roman. Est-ce à cette ambiguïté que Zola dut le succès très relatif de l'ouvrage ?

ÉDITIONS : Zola, *L'Argent*, dans *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, « La Pléiade », 1960. Gallimard, « Folio », 1980.
ÉTUDES : J. Bouvier, « *L'Argent*, roman et réalité », *Europe*, 1968. J. Borie, *Zola et les Mythes*, Le Seuil, 1971.

ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1720.

Produit d'une libre fantaisie, malgré la rigueur de sa construction en un acte, *Arlequin poli par l'amour* est une pièce entièrement poétique : on y découvre des aperçus profonds sur le rôle d'une grande passion dans l'éveil d'une âme, sur l'importance d'une initiation pour des êtres naïfs, sur les aspects artificiels de l'amour à la mode. Une fée — qui donne son merveilleux à la comédie — se désole : elle a enlevé un jeune homme charmant dont elle est amoureuse, Arlequin, mais il ne pense qu'à dormir et à manger. Arlequin rencontre cependant la bergère Silvia, qui ignore tout de la coquetterie : il naît aussitôt à l'amour et naïvement raconte son émoi à la fée, qui menace les amoureux de ses sortilèges. Mais Arlequin lui dérobe sa baguette. Plus que la magicienne dépossédée de son pouvoir surnaturel, c'est la femme qui est trahie et vaincue, tandis qu'Arlequin et Silvia s'abandonnent à leur passion au milieu des chants et des danses.

♦ Après avoir tenté la fortune littéraire par des romans — *Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie**, *La Voiture embourbée* (1713), *Pharsamon* — et des œuvres satiriques — *Le Télémaque travesti* (1715) et *L'Iliade travestie* (1717) —, Marivaux (1688-1763) donne en 1720 au Théâtre italien *Arlequin poli par l'amour*, pièce décisive pour sa carrière dramatique. Dès sa deuxième œuvre, *La Surprise de l'amour**, Marivaux transformera en comédie véritable les parades ou canevas auxquels se limitaient jusque-là les Italiens.

♦ Marivaux précipite notamment l'évolution du personnage d'Arlequin (sous son masque de cuir noir, ce personnage de farce représente un petit nègre ou au moins un more), non seulement en le faisant polir par l'amour, mais en le rendant vivant et complexe. Il introduit par ailleurs dans la comédie italienne, jusque-là un peu forcée, lourde et conventionnelle, la grâce et la fraîcheur liées à la peinture de l'amour naissant.

♦ Créé avec un grand succès, *Arlequin poli par l'amour* doit attendre 1892 pour entrer au répertoire de la Comédie-Française, où il compte depuis lors près de deux cents représentations. Jacques Charon y triomphe en 1950 dans le rôle d'Arlequin.

ÉDITION: Marivaux, *Arlequin poli par l'amour*, éd. Jacques Morel et Jean-Pierre Miquel, L.G.F., «Le livre de poche», 1987.
ÉTUDE: Henri Coulet et Michel Gilot, *Marivaux*, Larousse, 1973.

ARMANCE

STENDHAL. Roman, 1827.

Octave de Malivert est un jeune aristocrate dont la singularité dissimule un secret. Or depuis qu'il a reçu l'indemnité des «émigrés», il craint le mépris de sa cousine, Armance de Zohiloff. Mais ce dédain lui révèle sa belle âme et il décide de l'aimer, bien qu'il se soit juré de ne jamais céder à ce sentiment. Après un duel, il croit mourir et avoue ses sentiments à sa cousine: aveu qui lui permet de goûter le bonheur. Mais la réputation d'Armance est en danger et Octave se résout à l'épouser, sans lui avouer son secret. Après les noces, il part pour la Grèce et veut s'engager dans la guerre d'indépendance. Il se suicide devant le mont Kolos.

♦ Stendhal (1783-1842) emprunte la situation au roman non publié de Mme de Duras, *Olivier ou le Secret*, récit sur la déficience sexuelle masculine. Bien qu'*Armance* puisse renvoyer à un certain classicisme, en particulier à *La Princesse de Clèves** (conflit entre le devoir et le désir, entre sa propre estime et les passions, jeux entre les amants et la société), le romancier innove en recourant à l'histoire récente et aux situations sociale et politique. L'impuissance du héros apparaît comme la métaphore d'une autre impuissance qui marque toute une génération, donc le romantisme et, à travers lui, une bonne part du XIX^e^ siècle.

♦ Octave de Malivert souffre du mal du siècle (ou de l'Histoire), d'un sentiment d'inutilité frappant une génération dont l'énergie est inemployée, car le pouvoir est confisqué par une aristocratie vieillissante et nostalgique. Son suicide, qui évoque ceux de Socrate et de Byron, sanctionne moins une impuissance physique, qui n'est jamais dite et n'est pas certaine (sauf dans une lettre de Stendhal à Mérimée), qu'un personnage en porte-à-faux qui refuse un monde où les personnes de qualité n'ont plus leur place.

♦ *Armance* fut longtemps dédaigné, malgré le premier important commentaire qu'a été la préface d'André Gide en 1925 pour l'édition Champion. Il fut remis à la mode comme utilisation romanesque d'un cas de pathologie sexuelle. Le mystère du roman n'est cependant pas épuisé par l'hypothétique impuissance du personnage.

ÉDITIONS: Stendhal, *Armance*, dans *Romans et Nouvelles*, éd. Henri Martineau, Gallimard, «La Pléiade», 1952. Éd. Henri-François Imbert, Flammarion, «G.F.», 1967.
ÉTUDE: Michel Crouzet, *Le Réel et le Texte*, Armand Colin, 1974.

ARMES MIRACULEUSES (Les)

AIMÉ CÉSAIRE. Poèmes, 1946.

Ce recueil regroupe des poèmes d'inspiration surréaliste et une tragédie, *Et les chiens se taisaient*, dont le style est identique. Bien que Césaire n'ait rencontré André Breton que tardivement, aucun écrivain, sauf peut-être Benjamin Péret, n'a su donner aussi parfaitement l'impression que l'automatisme était une langue naturelle. Il n'y a ici, en effet, nulle opposition entre automatisme et signification. Tous les poèmes expriment avec évidence une révolte contre le racisme et le colonialisme. Or, à l'exception de la tragédie (qui raconte, de façon d'ailleurs bien indirecte, une révolte), on ne trouve guère de formule politique: la liberté de la langue devient d'elle-même un appel à la lutte libératrice. Cette volonté s'affirme comme une aspiration à l'ardeur, au combat, à la

vie, comme un dégoût à l'égard de tout esprit de soumission. Mais ardeur et dégoût se disent à travers des formes de la vie naturelle, végétale ou animale, en un symbolisme concret et par conséquent immédiatement compréhensible. C'est ainsi que le cheval peut être le dynamisme, le marais la soumission, le chien la lâcheté hargneuse. Les formes privilégiées de l'imaginaire de Césaire sont en rapport avec le feu (associé au soleil et donc à une renaissance), l'eau (la mer est une invitation à la liberté) et un bestiaire où le serpent occupe une place de premier plan. L'importance du combat se montre dès le titre: c'est la condition du salut. Chaque texte invente sa propre forme: c'est la coulée massive de «La Forêt vierge», le sonnet en prose de «Annonciation», la variation continue de «Le Grand Midi». Toutefois, le rythme est toujours essentiel à la signification et certains textes peuvent faire songer au tam-tam (l'Afrique est la terre-mère).

♦ Aimé Césaire (né en 1913) n'a pas subi, à proprement parler, l'influence du surréalisme: il a été confirmé dans ses orientations premières par sa rencontre avec Breton. *Les Armes miraculeuses* représentent cependant l'une des œuvres maîtresses de ce mouvement grâce à la rencontre entre les deux orientations du surréalisme: révolution poétique et révolution politique. Parmi les écrivains francophones dont on peut le rapprocher, Césaire offre l'expression d'une révolte qui semble plus intransigeante en particulier que celle de Senghor, et qui inspire aussi son œuvre théâtrale (*Une saison au Congo*, Le Seuil, 1967).

ÉDITION: Césaire, *Les Armes miraculeuses*, Gallimard, «Poésie», 1970.
ÉTUDES: Lilyan Kestelot, *Aimé Césaire*, Seghers, 1962. Keith Louis Walker, *La Cohésion poétique de l'œuvre césairienne*, Günter Narr et Jean-Michel Place, 1979. Jean-Claude Michel, *Les Écrivains noirs et le Surréalisme*, Naaman-Québec, 1982.

ARRACHE-CŒUR (L')
BORIS VIAN. Roman, 1953.

Chronique du malheur d'exister, *L'Arrache-cœur* décrit la détresse de deux personnages antithétiques, qui pèchent chacun par son excès: de passion pour Clémentine, d'indifférence pour Jacquemort, au nom évocateur. Clémentine, aveuglée par son amour pour ses trois enfants, a tout détruit autour d'elle, rejetant son époux jugé désormais inutile, afin de pouvoir conserver jalousement, pour elle seule, son bien-bonheur. Il n'a d'autre solution, pour survivre, que de voler le passé des autres en les psychanalysant... Le village dans lequel Clémentine et Jacquemort vivent contient, quant à lui, toute la bassesse et la misère du monde. Les villageois n'y sont que des brutes sans cœur qui font commerce des vieillards et accablent de travail et de coups les apprentis qui meurent d'épuisement. Symboliquement, un homme nommé la Gloïre y est payé pour repêcher dans la rivière, avec ses dents, les immondices, lavant ainsi de ses crimes toute la communauté.

♦ Les romans de Boris Vian (1920-1959), également musicien, poète et pataphysicien, sont tout entiers imprégnés de cette douleur de vivre dans un monde sans pureté ni douceur. *L'Écume des jours** (1947), racontait la lente dégradation du bonheur soumis au temps et à la fatalité de l'existence. Cette œuvre romanesque, qui reflète une sensibilité à fleur de peau (*L'Automne à Pékin*, 1947; *L'Herbe rouge*, 1950), est bien l'expression d'une angoisse existentielle que l'ironie, très poliment, parvient à rendre acceptable.

♦ L'histoire s'épanche ici selon un cours étrange où les mots, soudain pris au pied de la lettre, donnent naissance à une réalité insolite: lorsque le psychiatre Jacquemort psychanalyse ses patients, il leur vole leur âme et, à la lettre, finit par les tuer. Chez cet admirateur de Queneau, le langage, toujours, piège la réalité, à moins que ce ne soit la réalité elle-même, soudainement entrevue par le rêve, qui de façon inattendue donne vie à un langage nouveau.

ÉDITION: Vian, *L'Arrache-cœur*, U.G.E., «10/18». 1986.
ÉTUDE: Michel Rybalka, *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Minard, 1969.

ART POÉTIQUE
JACQUES PELETIER DU MANS. Traité, 1555.

Six ans après la *Défense et Illustration...** de Du Bellay, paraît l'*Art poétique* de Jacques Peletier du Mans (1517-1582), «compagnon de route» des poètes de la Pléiade, esprit original, inventeur entre autres d'un système orthographique qui lui est propre et dans lequel il tente non sans mal de faire imprimer ses œuvres. Son texte propose une version plus équilibrée, plus cohérente et moins délibérément polémique des choix de la nouvelle

génération en matière d'esthétique littéraire. Les principes fondamentaux restent les mêmes, ainsi que la référence permanente au modèle réthorique; mais l'accent est mis, entre toutes les parties de l'art oratoire, sur la disposition, plus libre, plus souple, pour laquelle il convient de s'inspirer du modèle idéal, *L'Énéide*. C'est que l'épopée reste le genre privilégié de cette conception moderne de la littérature, genre auquel tous les autres, poésie lyrique, poésie satirique, poésie dramatique, doivent être soumis, «grand genre» narratif qui est seul à même de rendre la complexité du monde et de le réorganiser comme une totalité.

ÉDITION: Peletier du Mans, *Art poétique*, Slatkine, 1971.
ÉTUDE: Clément Juge, *Jacques Peletier du Mans. Essai sur sa vie, sur son œuvre, son influence*, 1907, Slatkine 1970.

ART POÉTIQUE (L')

BOILEAU (Nicolas Boileau-Despréaux). Critique littéraire, 1674.

Charte du bon sens et du bon goût classiques, *L'Art poétique* débute par des conseils généraux de clarté, d'harmonie et de moralité: tout procède de la Raison qui commande d'imiter la nature, de plaire et d'instruire en évitant la préciosité, la prolixité, l'enflure ou la bassesse et en recherchant la perfection formelle — nullement contradictoire avec l'inspiration. Cette esthétique de la rigueur s'applique successivement dans les chants II et III aux petits genres littéraires (idylle, élégie, ode, sonnet, satire...) et aux grands genres (tragédie, épopée, comédie). Le chant IV rappelle que la poésie ne souffre pas la médiocrité, il définit la critique littéraire et pose les rapports de l'art et de la morale.

♦ Après s'être fait une place dans le monde des écrivains avec ses *Satires**, Boileau (1636-1711) publie en 1674 un poème héroï-comique, *Le Lutrin*, et son *Art poétique*. Il reviendra sur ses goûts littéraires dans des *Épitres** et dans ses *Réflexions sur Longin* (1694). À partir de 1687 il s'engage à fond dans la Querelle des Anciens et des Modernes.

♦ Quand Boileau, participant au mouvement général qui range les «classiques» derrière Colbert et la bannière royale, écrit en 1674 son *Art poétique*, il présente le manifeste de l'école classique de 1660: Molière est mort, Corneille se retire du théâtre, Racine ne va plus écrire que *Phèdre**, *Esther** et *Athalie**. Boileau se fonde sur leurs œuvres pour étayer un discours critique réduisant la poésie à l'exploitation de procédés clairement définis et il reflète l'injustice de la jeune école classique à l'égard de ses prédécesseurs et de ses rivaux: d'où son hostilité envers les courants romanesque, galant, précieux et burlesque.

♦ *L'Art poétique* suscite l'admiration du Tout-Paris littéraire: «Votre discernement est devenu la règle des ouvrages du siècle», écrit à Boileau le libraire Barbin. Au XVIII[e] siècle d'Alembert y voit le «code du goût». Décrié après les batailles romantiques et la redécouverte du baroque, défendu au XX[e] siècle par Alain et par Paul Valéry, *L'Art poétique* est peu apprécié par les écoles de critique modernes.

ÉDITIONS: Boileau, *L'Art poétique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Gallimard, «La Pléiade», 1966. Éd. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, 1985.
ÉTUDE: Pierre Clarac, *Boileau*, Hatier, 1964.

ARTAMÈNE OU LE GRAND CYRUS

MADELEINE DE SCUDÉRY. Roman, 1649-1661.

Le sujet de ce roman héroïque est librement tiré de l'histoire de la Perse antique. Cyrus, roi des Perses, sert sous un faux nom son ennemi, Astyax, roi des Mèdes, dont il aime la fille, Mandane. Cyrus risque ainsi d'être considéré comme un traître et d'être mis à mort par son allié, Cyaxare. La vertu farouche de Mandane oblige Cyrus à la séduire par ses prouesses guerrières pendant dix ans.

♦ La technique romanesque est celle du roman baroque, et ne diffère pas de celle utilisée par La Calprenède (*Cassandre**) ou par Gomberville (*Polexandre**): début *in medias res* (alors que l'action est déjà engagée), multiplicité des histoires secondaires, récits rétrospectifs. Les péripéties (duels, enlèvements, sièges, batailles, tempêtes, naufrages, rencontres de corsaire) sont celles du roman chevaleresque. Le goût de l'hyperbole, le caractère sublime des sentiments de héros dont la générosité et la vaillance sont tout aristocratiques rapprochent ce roman — contemporain des événements de la Fronde — de l'épopée. Cette dimension héroïque est surtout perceptible dans la première moitié de l'œuvre, tandis que dans la seconde moitié se développe une tendance à la dissertation et à l'analyse psychologique qui annonce *Clélie**.

♦ Le succès considérable du *Grand Cyrus* au XVII[e] siècle est en partie dû au fait qu'il s'agit d'un roman à clefs; Cyrus serait le Grand Condé et Mandane la duchesse de Longueville, les deux personnalités les plus marquantes de la Fronde. Les habitués de l'Hôtel de Rambouillet se reconnurent également dans certains portraits, et Mlle de Scudéry (1607-1701) se peint elle-même sous le nom de Sapho (au livre X). Ce roman pseudo-historique est avant tout un témoignage (idéalisé) sur les mœurs et les divertissements des cercles précieux du temps: les conversations des héros furent d'ailleurs publiées séparément par Mlle de Scudéry et servirent de bréviaire dans la société polie du XVII[e] siècle.

ÉDITION: Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*, Slatkine, 1972.
ÉTUDE: Maurice Magendie, *Le Roman français au XVII[e] siècle de L'Astrée au Grand Cyrus*, P.U.F., 1983.

ARTAUD LE MÔMO

ANTONIN ARTAUD. Poème, 1947.

Ce texte est un document psychiatrique, mais avant tout un poème d'une intensité extrême. On peut en reconstituer les lignes de force. Artaud souffre (*Lettres à Jacques Rivière*, 1924) de ne pas dominer sa conscience; il se plaint d'un effondrement central de son être. Mais simultanément il ne peut tolérer d'être déterminé comme «fils de» ou comme «homme» plutôt que «femme». Toute détermination de son identité est ressentie comme un viol auquel il serait soumis de la part d'une autorité extérieure dévorant son être intime. Le poème est un travail pour l'expulser. Il faudrait pouvoir être un corps sans organes, c'est-à-dire sans aucune détermination, pure circulation d'énergie désirante (Deleuze et Guattari — *L'Anti-Œdipe** — lui doivent beaucoup). La scatologie, les obscénités sont utilisées comme un moyen d'exprimer l'agressivité. Trois traits peuvent caractériser son langage: le mouvement continu, car le sens est sans cesse en train de se dépasser; la continuité créée par le jeu de dérivations à partir de certains mots clefs (par exemple «Né» — *cf.* le problème de la généalogie — donne «inné», «aviné», «périnée», etc.); le rythme qui naît de la disposition verticale sur la page. Les glossolalies constituent une limite: Artaud se perd dans l'incommunicable.

♦ Les dernières œuvres d'Artaud (1896-1948), *Van Gogh ou le Suicidé de la société* (1947), *Pour en finir avec le jugement de Dieu** (1948), *Ci-gît* (1948) présentent toutes les mêmes traits d'angoisse et de révolte dont on peut comprendre la genèse à partir des *Lettres de Rodez**.

ÉDITION: Artaud, *Artaud le Mômo*, dans *Œuvres complètes*, t. XII, Gallimard, 1974.
ÉTUDES: Danièle-Andrée Carraz, *L'Expérience intérieure d'Antonin Artaud*, Librairie Saint-Germain des Prés, 1973. Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud: un bilan critique*, Belfond, 1979. Des mêmes, *Antonin Artaud qui êtes-vous?*, La Manufacture, 1986.

ASSOMMOIR (L')

ÉMILE ZOLA. Roman, 1877.

Gervaise Macquart, montée de Plassans à Paris avec Lantier son amant, se trouve abandonnée par lui avec ses deux enfants. Elle lutte pour sortir de la misère, travaille comme blanchisseuse, épouse un zingueur, Coupeau, et ouvre une boutique à son compte. Mais un accident de travail immobilise Coupeau qui prend l'habitude de l'oisiveté, fait société avec Lantier reparu, l'installe chez lui et «mange et boit» la boutique que tient sa femme. Gervaise cède à l'avachissement, se met à boire aussi, et tombée dans le dénuement le plus total, en est réduite à se prostituer, tandis que Coupeau meurt de delirium tremens à l'hôpital.

♦ Dès les premières notes des *Rougon-Macquart*, Zola (1840-1902) avait prévu ce «roman ouvrier», septième volume de *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Après avoir décrit, de *La Fortune des Rougon** à *Son Excellence Eugène Rougon*, l'ascension de la bourgeoisie, Zola s'intéresse avec *L'Assommoir* à la dégradation de la société et à la déchéance des êtres: les ouvriers-artisans parisiens, victimes de leurs conditions de vie et de l'alcoolisme, sont matière à l'étude d'une nouvelle forme de fatalité, méconnue jusqu'alors de la littérature (le milieu et l'hérédité). De *L'Assommoir* à *Germinal**, on passe de la fuite dans l'alcool et du rêve d'une intimité à la révolte et à l'espoir d'un monde renouvelé.

♦ Comme Daudet, Flaubert, les Goncourt, Maupassant, Zola a relaté la vie d'une femme sous l'angle de la déchéance physique et morale; mais Gervaise ne se distingue pas tant par son abandon à la sensation, par son immersion dans les choses, que par son rêve d'enfermement, de repliement, et le

roman devient rêverie sur le nid, la nourriture et la digestion. Zola reprend l'image négative de l'ouvrier dans l'idéologie bourgeoise dominante (l'ouvrier qui s'abandonne à l'alcoolisme, qui se dissipe, fait de l'opposition politique, qui rêve de s'établir mais pratique la dette), pour dénoncer la représentation paternaliste de l'honnête ouvrier, respectueux de l'ordre établi, fidèle en réalité à l'idée que la bourgeoisie a d'elle-même. Zola fait du milieu social une fatalité et ses ouvriers sont plus victimes que coupables.

Le souci de l'exhaustivité du tableau social est cependant lié à l'action dramatique qui permet de suivre l'évolution de Gervaise : d'individu qu'elle est au début, elle déchoit jusqu'à devenir la caricature d'elle-même et disparaître dans l'anonymat. Alors on reconnaît l'autre spécificité de *L'Assommoir* : l'emploi du langage familier, argotique ; l'utilisation systématique du style indirect libre ; la parole de l'impersonnel *on* à travers les commérages ou le soliloque final de Gervaise qui n'est plus qu'une voix anonyme, originelle et viscérale. Zola annonce ici Céline par son « rêve d'un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux« (R. Barthes).

♦ Avec *L'Assommoir*, Zola connut le succès, peut-être à cause du scandale que le roman provoqua, et malgré les critiques des journaux de gauche ou de droite. Ce livre, salué par Huysmans, Mallarmé et Bourget, apporta à son auteur l'argent et la gloire qu'il convoitait.

ÉDITIONS : Zola, *L'Assommoir*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. II, éd. Henri Mitterand, Gallimard, « La Pléiade », 1961. Gallimard, « Folio », 1978.
ÉTUDES : Henri Guillemin, *Présentation des Rougon-Macquart*, Gallimard, 1964. Jacques Dubois, *Thèmes, Structures et Idéologie dans L'Assommoir*, Larousse, 1973.

ASTRATE

PHILIPPE QUINAULT. Tragédie, 1664.

Dans un décor de convention, une princesse de Tyr, Élise, s'est emparée du pouvoir après avoir assassiné le roi et deux de ses fils. Le troisième fils, substitué à un autre enfant, a grandi en ignorant sa véritable naissance. C'est le valeureux Astrate. Ses exploits guerriers ont consolidé le pouvoir d'Élise. Éprise d'Astrate, qui l'aime passionnément, la reine a décidé de l'épouser et de partager le trône avec lui. La vérité éclate : des conjurés se préparent à chasser l'usurpatrice et pressent Astrate de se mettre à leur tête. Mais l'amour triomphe : en parfait héros galant, Astrate défend Élise contre ses propres partisans. C'est la fatalité qui prend au piège les amants et assure le triomphe du malheur : la reine se donne la mort et Astrate devient fou de douleur.

♦ Après une première comédie, *Les Rivales* (1653), Quinault (1635-1688) donne de 1654 à 1662 sept tragi-comédies. Auteur de tragédies romanesques (*Amasalonte* 1657, puis *La Mort de Cyrus*) il connaît un des plus grands succès du siècle avec *Astrate*. Ses intrigues sont représentatives d'un théâtre séduisant et galant qui répond aux aspirations et aux fantasmes de ses contemporains. Sa rencontre avec Lully marque le début d'une carrière encore plus brillante dans l'opéra : après avoir collaboré avec Corneille et Molière à *Psyché* (1671), il écrit pour le musicien d'origine italienne onze opéras qui connaissent un accueil triomphal, parmi lesquels *Alceste*, *Thésée*, *Roland*, *Armide*.

♦ Raillé par Boileau qui lui reproche une fadeur mièvre et une rhétorique laborieuse, Quinault contribue fortement au développement du genre musical qui va concurrencer la tragédie. Voltaire admire ses vers élégants et son « classicisme de rêve » (Alain Niderst). Si ses tragédies ne sont plus représentées, il survit à travers des opéras dont la musique, les machines et les décors témoignent d'un imaginaire brillant.

ÉDITION : Quinault, *Astrate*, dans *Théâtre*, éd. Jacques Truchet, Gallimard, « La Pléïade », t. II, 1986.
ÉTUDE : Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, Minerve, 1991.

ASTRÉE (L')

HONORÉ D'URFÉ. Roman, 1607-1627.

Roman-fleuve inachevé, en cinq parties de douze livres chacune (mais l'auteur mourut après avoir terminé le quatrième livre de la quatrième partie, et la suite est due à son secrétaire, Balthazar Baro), *L'Astrée* acclimate en France le roman pastoral déjà très en vogue en Italie (avec l'*Arcadia* de Sannazar, en 1502) et en Espagne (avec la *Diana* de Montemayor, en 1542). Les héros principaux de ce roman à tiroirs, qui met en scène plus de deux cents personnages, sont Astrée et Céladon. Ces bergers raffinés et oisifs (selon la tradition inaugurée par les *Bucoliques* de Virgile, ou *Daphnis et Chloé* de Longus, au IIe siècle apr. J.-C.) habitent le Forez, contrée idyllique arrosée par le Lignon, au Ve siècle de notre ère. La

bergère Astrée, croyant à tort Céladon infidèle, le bannit de sa vue; le berger désespéré se jette dans le Lignon. Astrée le croit mort, mais il est sauvé par la nymphe Galatée, qui le fait séjourner dans son palais et tombe amoureuse de lui. Cependant le berger fidèle, sur les conseils du druide Adamas, revient parmi les siens déguisé en fille, sous le nom d'Alexis: il pourra ainsi vivre auprès d'Astrée sans lui désobéir.

♦ Les multiples histoires secondaires sont souvent racontées sous forme de débats sanctionnés par un jugement, délivré par l'une ou l'autre des bergères ou des nymphes. Sont exposées toutes les variantes des différentes conceptions sur l'amour, du néo-platonisme de Céladon et de Silvandre au libertinage de l'inconstant Hylas; feintes, jalousies, sacrifices (l'histoire de Célidée, de Thamire et de Calidon, dans laquelle Célidée se défigure pour rendre le repos à Calidon, qui l'aime passionnément et qu'elle n'aime pas, est à cet égard exemplaire), viols, tromperies, feintes, amitiés passionnées et troublantes entre bergers déguisés en filles et bergères travesties en garçons (histoire de Filandre et de Filidas), constituent un univers du faux-semblant qui n'ignore ni l'érotisme ni la cruauté; si bien qu'un critique a pu qualifier le Forez de «paradis désespéré».

♦ Œuvre la plus importante d'Honoré d'Urfé (1567-1625), qui écrivit par ailleurs des pastorales dramatiques et des œuvres morales, ce roman total inclut des lettres, des sonnets, des monologues, des conversations, des stances et des chansons. Cette esthétique, aux antipodes du roman classique, s'allie cependant à une prose claire et raffinée, propice à l'expression du débat d'idées et de l'analyse psychologique. Bréviaire des salons précieux du temps (il se créa même une Académie des Amants du Lignon), cible favorite des anti-romans (comme *Le Berger extravagant** de Sorel ou *Le Roman bourgeois** de Furetière), *L'Astrée* marqua durablement l'imaginaire européen jusqu'au XIX[e] siècle. Elle fit les délices de La Fontaine et de Rousseau: celui-ci ne se défend pas d'avoir songé à Astrée et à Céladon en concevant les personnages de *Julie ou la Nouvelle Héloïse**, Julie elle-même et Saint-Preux.

ÉDITIONS: D'Urfé, *L'Astrée*, 5 vol., Slatkine, 1966. Extraits, éd. Maxime Gaume, Le Hénaff, 1981.
ÉTUDES: Jacques Ehrman, *Un paradis désespéré: l'amour et l'illusion dans l'Astrée*, P.U.F., 1963. Gérard Genette, «Le Loup dans la bergerie», dans *Figures*, Le Seuil, 1966.

ATALA OU LES AMOURS DE DEUX SAUVAGES DANS LE DÉSERT

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND. Roman, 1801.

René, un jeune Français, poussé par des malheurs et des passions, se réfugie dans la tribu indienne des Natchez: un vieux sage aveugle, Chactas, lui conte sa jeunesse. Retourné à la vie indienne après avoir été élevé par un Espagnol nommé Lopez, Chactas tombe aux mains d'une tribu rivale et se voit sauvé de la mort par une jeune Indienne, Atala, avec qui il s'enfuit. Ils vivent une touchante idylle au sein d'une nature sauvage et accueillante. Mais Atala, qui est chrétienne, finira par s'empoisonner pour ne pas manquer à l'engagement de sa mère, qui l'a consacrée à la Vierge. Elle meurt et ses funérailles sont particulièrement pathétiques.

♦ *Atala* est, comme *René**, un épisode détaché de l'épopée des *Natchez*, épopée en prose sur l'homme de la nature; puis il fut inséré dans l'édition anglaise du *Génie du christianisme**. Assurant, dans la Préface de la première édition, qu'il n'est point, «comme Rousseau, un enthousiaste des sauvages», Chateaubriand (1768-1848) a voulu illustrer la religion chrétienne et donner à son roman une fortune que n'auraient pas désavouée les rhapsodes chantant les poèmes homériques.

♦ En réaction contre les romans sombres et terrifiants d'Angleterre, *Atala* se situe dans la lignée de *Paul et Virginie** et développe un exotisme qui est l'aboutissement littéraire de trois siècles de récits d'explorateurs et de missionnaires. Cependant, Chateaubriand ne veut pas peindre la «pure nature», mais la «belle nature»; ses personnages, qui s'expriment dans un langage naïf et européen, sont la synthèse d'une dialectique entre sauvage et civilisé.

♦ Ce livre, classique par ses références bibliques et antiques, par l'ordonnance de ses descriptions et par sa forme (prologue, récit, épilogue), est à l'aube de la littérature romantique. Chateaubriand propose un accord entre nature et société, religion et bons sauvages, en faisant appel aux sentiments plus qu'à la raison. Même si les héros sont le théâtre des conflits entre leurs désirs et leurs aspirations religieuses, ce roman a une valeur apologétique: Atala meurt de la superstitieuse ignorance, mais la religion apparaît comme la première législatrice de la société, comme le moyen

d'arrêter l'histoire et de triompher de la passion amoureuse et de la mort.

ÉDITIONS : Chateaubriand, *Atala*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Gallimard, « La Pléiade », 1969. Éd. Pierre Moreau, Gallimard, « Folio », 1978.
ÉTUDE : Michel Butor, « Chateaubriand et l'Ancienne Amérique », dans *Répertoire II*, Minuit, 1964.

ATELIER (L')

JEAN-CLAUDE GRUMBERG. Pièce en dix scènes, 1979.

En 1945 à Paris, dans un atelier de confection dont le patron et la patronne sont juifs, travaillent cinq femmes. Simone, juive elle aussi, est engagée. Au fil des années, jusqu'en 1952, des instants de la vie quotidienne des ouvrières sont photographiés en de courtes scènes qui portent chacune un nom. Chansons, blagues, fous rires, pleurs, disputes alternent avec les discours sur les hommes, le rationnement, les droits des travailleurs ou la déportation. Simone, qui élève seule ses deux enfants, persiste en effet à faire des démarches administratives pour faire reconnaître la mort de son mari déporté. Elle se heurte à l'incompréhension du patron, Léon, fébrile et inquiet, qui se soucie surtout de la concurrence dans le monde des vivants. Les déclarations maladroites de ce dernier suscitent même le départ du presseur, ancien déporté. En fin de compte, malgré les suggestions de ses camarades et de ses patrons, Simone ne tient pas à refaire sa vie.

♦ Cette pièce repose sur l'expérience vécue de l'auteur, qui s'est inspiré de sa propre mère pour façonner le personnage de Simone. Enfilant les petits événements insensibles qui tissent la vie de tous les jours, à raison de une ou deux scènes représentatives par année, Jean-Claude Grumberg (né en 1939) excelle à rendre l'atmosphère particulière à ce monde clos et féminin, l'atelier de couture, où s'exacerbent les frustrations, les tensions, la nervosité de l'immédiat après-guerre. La question de la déportation, qui constitue la trame de cette évocation, soulève des sentiments complexes : tandis que les ouvrières non juives ont encore des habitudes antisémites, Léon dénie aux déportés le droit à la mémoire, comme pour se protéger de l'horreur.

♦ Création collective, la pièce a été mise en scène et jouée pour la première fois par l'auteur et son équipe le 18 avril 1979 au Petit-Odéon. Elle a ensuite été représentée dans le monde entier.

ÉDITIONS : Grumberg, *L'Atelier*, Stock, 1979. Actes Sud-Papiers, 1987.

ATHALIE

JEAN RACINE. Tragédie, 1691.

Cette tragédie religieuse en cinq actes met en scène la fin déplorable de la reine de Juda punie par Dieu. Athalie, zélatrice de Baal, règne sur Jérusalem depuis huit ans après avoir fait égorger toute la postérité de David, sauf un enfant, Joas, sauvé du massacre et dissimulé dans le temple de Salomon par le grand-prêtre Joad. La tragédie débute lorsque Joad comprend qu'il ne pourra pas cacher plus longtemps sous un faux nom cet enfant prédestiné : un songe mystérieux vient d'avertir Athalie du danger mortel qu'il représente pour elle. Dans la journée tragique où l'action est concentrée au plus haut point, une lutte s'engage dont l'enjeu est « Joas reconnu et mis sur le trône » (*Préface*) et l'issue la mort de l'usurpatrice. Jusqu'au dernier instant le dénouement demeure incertain.

♦ La technique théâtrale de Racine n'a jamais été plus sûre, mais elle est mise au service d'une intention édifiante qui modifie la physionomie de la tragédie. La puissance divine, qui offre au lyrisme l'occasion de se déployer avec magnificence, conduit la dignité tragique à rejoindre l'épique. Racine sculpte le caractère de personnages sans mystère ni évolution psychologique et donne une importance nouvelle au décor et à la mise en scène.

♦ Enthousiasmé par *Esther**, Louis XIV commande à Racine (1639-1699) une autre tragédie religieuse. L'écrivain, entrevoyant un genre littéraire nouveau, tire de la Bible le sujet d'une sorte d'opéra sacré : *Athalie*. Le roi le récompense en rendant héréditaire sa charge de gentilhomme ordinaire de la Chambre. Racine se consacrera désormais à sa tâche d'historiographe et à son *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*.

♦ La prestigieuse mise en scène d'*Athalie*, ses mouvements de foule et ses coups de théâtre transforment la pièce en « machine à grand spectacle » (Raymond Picard). La tragédie rappelle avec ses chœurs les fastes des opéras de Quinault ; elle annonce par son mouvement,

sa couleur et son sens des effets la tragédie de Voltaire. Et elle préfigure le drame romantique.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Alexandre le Grand*.

ATLANTIDE (L')
PIERRE BENOIT. Roman, 1918.

Pierre Benoit situe l'action de son livre dans le Hoggar, désert à l'exotisme élémentaire. Son héroïne, Antinéa, de la descendance des Atlantes, entraîne les voyageurs dans son palais, les fait succomber à son charme puis les tue — et collectionne leurs momies. Dans ce cadre raffiné et étrange arrivent deux officiers français, Saint-Avit et Morhange. Saint-Avit tombe éperdument amoureux d'Antinéa alors que Morhange reste froid. Désappointée, Antinéa réussit à faire tuer Morhange par Saint-Avit, qui s'enfuit. Pourtant, vaincu par l'amour, il reprendra la route de la mort vers Antinéa.

♦ Dans *Koenigsmark* (1917), déjà, Pierre Benoit (1886-1962) entraînait ses lecteurs dans le fantastique historique. *L'Atlantide* allait lui apporter la gloire et il reçut pour ce roman le Grand Prix de l'Académie française.
Ce romancier à succès exploite ici le genre du roman d'évasion, fort en vogue à l'époque. L'exotisme, le rêve et l'aventure ont inspiré alors des écrivains aussi divers par leur style et leur qualité que les frères Tharaud (*Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas*, 1920) ou Francis de Miomandre.

♦ La critique de l'époque a salué dans cette œuvre une renaissance du romanesque pur, éclipsé un temps par le symbolisme et le naturalisme. L'œuvre continue d'attirer des lecteurs. Elle fut adaptée au cinéma par Jacques Feyder en 1921.

ÉDITION : Benoit, *L'Atlantide*, L.G.F., « Le livre de poche », 1956.
ÉTUDE : Jacques-Henri Bornecque, *Pierre Benoit, le magicien*, Albin Michel, 1986.

ATRÉE ET THYESTE
CRÉBILLON PÈRE. Tragédie, 1707.

Soucieux de créer une tragédie de l'horrible, Crébillon emprunte le sujet de sa pièce au mythe des Pélopides et d'Atrée — qui dans la légende grecque tue les trois fils de son frère Thyeste et les lui fait manger — et porte sur la scène un assassin animé par l'espoir de tirer du crime une jouissance nouvelle. Atrée, roi d'Argos, poursuit d'une vengeance implacable son frère Thyeste, roi de Mycènes, qui a jadis séduit sa femme. De cette liaison coupable est né un fils, Plisthène, élevé à Argos. Atrée révèle à Thyeste l'identité du jeune homme et feint de vouloir pardonner. Mais il fait égorger Plisthène et remplir de son sang la coupe qu'il présente à Thyeste en gage de réconciliation.

♦ « Corneille avait pris le ciel, Racine la terre, il ne me restait que l'enfer. » Ce propos prêté à Crébillon (1674-1762) illustre sa volonté de renouveler la tragédie classique en la centrant sur la barbarie et la terreur. Il obtient son premier succès avec *Idoménée* (1705) où un père tue son fils et, après le triomphe d'*Atrée et Thyeste*, poursuit sa collection de héros criminels avec *Électre* (1708), où un fils assassine sa mère, et *Rhadamiste et Zénobie* (1711), où un père tue son fils, puis se suicide. La gloire de Crébillon, traité de « Wisigoth » par Boileau, décline rapidement, malgré le soutien d'une cabale hostile à Voltaire. Ce dernier récrit l'une après l'autre les tragédies de son rival — et reprendra en 1773 le sujet d'*Atrée et Thyeste* dans les *Pélopides*. La sauvagerie frémissante d'Atrée fait songer à la Cléopâtre de Corneille ou aux héroïnes de Shakespeare ; sa complaisance mélodramatique pour le crime et le sang témoigne d'une transition entre le théâtre classique du XVII^e^ siècle et le drame romantique.

ÉDITION : Crébillon père, *Atrée et Thyeste*, dans *Théâtre du XVIII^e^ siècle*, t. I, éd. Jacques Truchet, Gallimard, « La Pléiade », 1972.
ÉTUDE : Jacques Morel, *La Tragédie*, Armand Colin, 1964.

AU BONHEUR DES DAMES
ÉMILE ZOLA. Roman, 1883.

Octave Mouret utilise son sens pratique et son goût de l'action pour transformer l'humble boutique de sa femme défunte en un grand magasin, Au bonheur des dames. Ne considérant les femmes que comme un moyen de s'enrichir, il tombe cependant sous le charme d'une de ses employées, qui se distingue par sa modestie et sa vertu. Elle lui montre que l'amélioration des conditions de travail de ses ouvriers ne met pas en danger la rentabilité de son entreprise, bien au contraire. À la fin, il l'épouse.

♦ L'ambition de donner un tableau exhaustif et une explication totale du Second Empire devait conduire Zola

(1840-1902) à produire une monographie sur le système des grands magasins. Zola s'intéresse non seulement à l'organisation de l'entreprise commerciale, à sa liaison avec la banque, mais aussi aux premières techniques publicitaires et à l'architecture moderne des grands magasins. À l'instar de son héros, il éprouve un plaisir à voir tourner la machine économique.

♦ Mais *Au bonheur des dames* est aussi un conte, une romance: l'amour triomphe, mais il en vient à justifier un système économique: comme dans *L'Argent** (1891), le capitaine d'industrie est racheté des horreurs inhérentes au capitalisme par un rapprochement avec la femme. Face à l'appétit du gain ou au rêve qui dévore certains personnages zoliens, Denise se présente comme un équilibre parfait entre idéalisme et sensualité.

♦ Ce roman, qui se veut «un poème de l'activité moderne», qui veut exprimer «un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens» (Ébauche), cherche à battre en brèche le développement en France du pessimisme inspiré de Schopenhauer et la crise de découragement que Zola traverse à l'époque de la composition de l'œuvre: ainsi, *Au bonheur des dames* s'oppose à *La Joie de vivre**. L'auteur propose une application économique de la lutte pour la vie et tente de se persuader de la «puissance et de la gaieté de la vie». Mais la prolifération des descriptions tend à humaniser les choses comme à réifier les hommes.

♦ *Au bonheur des dames* a été porté à l'écran par Julien Duvivier en 1929.

ÉDITIONS: Zola, *Au bonheur des dames*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. III, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1964, Éd. Henri Mitterand, Gallimard, «Folio», 1980.
ÉTUDES: Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles-Lettres, 1952. Roger Ripoll, *Le Réel et le Mythe chez Émile Zola*, Champion, 1982.

AU SOLEIL DU PLAFOND

PIERRE REVERDY. Poèmes en prose, 1955.

Cet ouvrage, fait en collaboration avec Juan Gris, devait à l'origine être intitulé «Entre quatre murs et sur la table». Ce titre, qui définissait un espace caractéristique de l'univers de Reverdy, aurait bien souligné le caractère très pictural (importance du plan, composition) de *Au soleil du plafond*. Il ne s'agit nullement de commentaires sur des tableaux réels ou imaginaires, mais de la création de tableaux avec des mots: le texte, dont le titre est semblable à celui d'une toile, présente d'abord une description, mais celle-ci, une fois le plan du tableau situé, introduit des éléments qui ne peuvent pas apparaître sur une toile (indications temporelles, bruits, évocations d'un autre espace, réflexions). Ce prolongement se fait par le biais de l'image linguistique et du jeu avec les mots (sur le modèle de *fin/faim* ou *la maison joue*: avoir du jeu/de la musique). L'effet de cette technique est double: conformément aux traits généraux de l'univers de Reverdy, l'espace présenté, les choses présentes s'évident au profit d'un autre espace, marginal, d'une présence aléatoire. La réalité immédiate est ébranlée, hantée par une absence qui serait la vraie réalité. En outre, la circulation qui s'introduit ainsi dans les mots fournit l'équivalent de la circulation entre les plans caractéristiques du monde de Gris ou de Braque, et s'accorde, comme chez eux, avec une stabilité dont la brièveté du poème fournit l'image.

♦ La conception première de cet ouvrage remonte aux années vingt et, jusqu'à *Ferraille* (1937), l'œuvre de Reverdy (1889-1960) est définie par son caractère plastique. Les poèmes, et le monde qu'ils construisent, sont dominés par le jeu de plans établissant entre eux des rapports aléatoires au niveau conceptuel, mais évidents au niveau visuel (un toit, un champ, une porte). L'image linguistique est le moyen de passer d'un plan à un autre, comme le montre, ici, le titre «Au soleil du plafond».

♦ Le XX^e siècle a vu un rapprochement spectaculaire entre les divers genres artistiques, poésie et musique avec Jouve, poésie et peinture avec Éluard, Reverdy. *Au soleil du plafond* représente dans ce domaine une réussite rare.

ÉDITION: Reverdy, *Au soleil du plafond*, dans *Œuvres complètes*, t. XI, Flammarion, 1980.
ÉTUDE: *Europe: Cubisme et Littérature*, n° 638-639, 1982.

AUCASSIN ET NICOLETTE

ANONYME. Roman (chantefable), première moitié du XIII^e siècle.

Aucassin, fils du seigneur de Beaucaire, est amoureux dès l'enfance de la Sarrasine Nicolette, élevée «par charité» par un bourgeois chrétien. Quand son père décide de le séparer de son amie, il ne sait que pleurer et se lamenter, alors que Nicolette, contrairement au stéréotype de la demoiselle en détresse, se montre pleine de courage

et d'invention; après de multiples péripéties, comme il se doit, les deux «enfants qui s'aiment» sont réunis, et tout est bien qui finit bien.

♦ Œuvre unique et inclassable, ce texte parodique reprend avec humour les lieux communs du roman idyllique et du récit d'aventures. Les personnages et les motifs y subissent une sorte d'inversion systématique, qui révèle sans méchanceté les faiblesses et les ridicules de l'idéologie dominante. Sur le plan formel, *Aucassin et Nicolette* représente également un phénomène unique, dans la mesure où il fait alterner les parties chantées (comme dans les chansons de geste) et les parties simplement racontées (en fait il y a trois types de passages, introduits par trois formules différentes, dont on ne peut analyser le sens avec précision: «Or dient... Or content... Or fablent...»).

♦ La critique moderne considère ce texte comme un chef-d'œuvre absolu; pour autant qu'on puisse le dire, le Moyen Âge, peut-être gêné par le syncrétisme formel et thématique présent dans l'œuvre, ou par l'ironie qui subvertit les codes en vigueur, semble avoir été moins enthousiaste: on ne conserve qu'un seul manuscrit d'*Aucassin et Nicolette*.

ÉDITION: *Aucassin et Nicolette*, éd. et trad. Jean Dufournet, Flammarion, «G.F.», 1984.

AURÉLIA

GÉRARD DE NERVAL. Nouvelle, 1855.

Les crises mentales de Nerval sont dominées par la figure d'une femme aimée et perdue, désignée sous le nom d'Aurélia. Cette perte engendre d'abord l'idée d'une culpabilité sans pardon possible qui provoque «l'épanchement du songe dans la vie réelle» sous forme de visions interprétées comme autant de pas vers le mystère, comme autant de signes du destin. Puis l'auteur fait l'analyse d'angoisses religieuses liées au besoin de croire qu'Aurélia existe toujours, malgré sa mort, et au désir de la retrouver. Celle-ci lui apparaît dans une «illumination» réconfortante, sous les traits de la Vierge chrétienne qui lui permet le salut, puis d'une étoile du firmament.

♦ Dès 1841, après sa première crise, Nerval (1808-1855) commence ce récit; puis il le reprend sur les conseils du docteur Blanche qui le soigne en 1854. Cette ultime nouvelle constitue une dernière variation sur le thème obsessionnel du pardon libérateur et de la quête de soi à travers celle de la femme perdue. Elle paraît dans la *Revue de Paris* en deux livraisons, le 1er janvier et le 15 février 1855: entre-temps, l'écrivain est retrouvé pendu le 28 janvier 1855.

♦ L'œuvre est à la frontière entre autobiographie, fiction et mythologie. Le récit d'initiation est animé par une double quête: à cause d'une faute mystérieuse, la femme adorée est perdue et seul le pardon promet la réunion du couple. La nouvelle de Nerval s'inscrit, certes, dans un schéma constant l'époque romantique, celui du roman d'amour mystique, mais face à l'enrichissement de la bourgeoisie française, à l'industrialisation, au machinisme et à la création des grandes banques, elle semble résumer et pousser à l'extrême cette tendance à la fuite et à la déception de la «génération perdue du romantisme». On y retrouve les thèmes de la désadaptation sociale, de la fascination du «moi» et de la recherche du spirituel qui agitent les esprits du moment.

Si Nerval semble transcrire l'expérience de sa maladie, *Aurélia* est cependant une curieuse synthèse de lucidité et de «délire»: l'auteur se fait visionnaire et tente de dominer le surréel qui l'assaille. Il transcrit ses rêves et nous invite à leur exploration méthodique, à une lecture subjective — sans rapport, bien entendu, avec ce que serait, au XXe siècle, une approche psychanalytique. En revanche, par son sens des correspondances, sa quête des relations symboliques entre les événements de sa vie et les points fixes de son imaginaire, il aura été l'annonciateur d'une poétique qui, de Breton (*Nadja**, *Arcane 17*) à Leiris (*L'Âge d'homme**, *La Règle du jeu** et de Cendrars (*L'Homme foudroyé**, *Bourlinguer*) à Butor (*La Modification**) aura irrigué la littérature de ce siècle.

ÉDITIONS: Nerval, *Aurélia*, éd. Henri Lemaître, Garnier, «Classiques Garnier», 1966. Éd. Béatrice Didier, Gallimard, «Folio», 1989.
ÉTUDES: Léon Cellier, *De Sylvie à Aurélia*, Minard, 1970. Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Le Seuil, 1975. Michel Jeanneret, *La Lettre perdue*, Flammarion, 1978.

AURÉLIE, MA SŒUR

MARIE LABERGE. Pièce de théâtre, 1988.

La pièce de Marie Laberge comporte cinq «nuits», au cours desquelles se parlent, sans se lasser, deux personnages féminins: Aurélie, femme d'une quarantaine d'années, rayonnante de chaleur humaine et d'affection, et la Chatte, sa nièce, sa fille adoptive qu'elle a élevée, sa sœur aussi, puisque la Chatte est la fille de l'inceste commis par le père d'Aurélie sur la personne

de sa jeune sœur Charlotte qui ne s'en est jamais vraiment remise. La sœur blessée est en Italie, où elle travaille comme sculpteur. Aurélie lui écrit de longues lettres pour lui parler de « leur » fille, et pour essayer de garder le contact, de rendre à celle qui en a été privée par le crime du père l'accès aux mots et au monde. Elle n'y parvient pas, mais elle a, en revanche, bien « réussi » la Chatte, pleine de vie, d'enthousiasme, d'élans plus ou moins désordonnés, qui se lance d'abord (au cours de la première nuit) dans une grande histoire d'amour, puis parvient ensuite à surmonter la déception que lui cause son amant, et enfin à dépasser son désir et sa colère à l'égard de sa vraie mère, et d'atteindre à une sorte d'équilibre généreux, que symbolise l'oiseau dont lui fait don Charlotte.

♦ L'écriture dramatique de Marie Laberge (née au Québec en 1950) excelle à mettre en valeur la richesse des deux figures féminines, et surtout celle d'Aurélie, pôle autour duquel s'organise l'œuvre, en dépit du fait que les « événements » ont lieu hors scène, loin de cet appartement où le passage des saisons est marqué par le changement des fleurs et des plantes; la tension produite par le secret longtemps dissimulé — jusqu'à la mort du père, en fait — et par l'échec de la relation amoureuse de la Chatte est résolue dans l'atmosphère lumineuse et sereine qui se crée autour d'Aurélie. Au contraire de la plupart des autres pièces de Marie Laberge, de tonalité extrêmement sombre, *Aurélie, ma sœur*, remarquablement équilibrée grâce à cette construction d'une pureté classique en cinq nuits de pause et de stase, parvient à une harmonie en demi-teintes qui en fait un moment essentiel dans le développement du théâtre québéquois contemporain.

ÉDITION: Laberge, *Aurélie, ma sœur*, U.L.B., Montréal, 1988.

AURÉLIEN

LOUIS ARAGON. Roman, 1945.

Ce roman est celui de l'échec de l'amour entre Aurélien, ancien combattant que la guerre a brisé, et Bérénice, jeune provinciale éprise d'absolu. Blessée par ce jeune homme oisif et sceptique qui mène une vie brillante et agitée dans le Paris des années vingt, Bérénice s'enfuit pour toujours. Ainsi, le malentendu et la déception ont définitivement brisé cet amour naissant. L'épilogue, qui met en présence les deux amants en juin 1940, accuse le fossé qui s'est creusé entre eux. Aurélien, rangé, est devenu un réactionnaire tenté par le fascisme, tandis que Bérénice s'est clairement engagée dans une voie politique plus généreuse. Celle-ci meurt pourtant dans ses bras, d'une balle perdue, alors qu'ils roulaient en voiture.

♦ Selon Aragon (1897-1982), *Aurélien* est à rapprocher du poème « Il n'y a pas d'amour heureux ». Pourtant, il s'inscrit aussi pleinement dans le cycle du *Monde réel*, lié à l'engagement communiste de l'auteur.

♦ Le clivage entre les deux amants figure la division idéologique de la France de 1940; en ce sens le roman revêt une dimension historique et le Paris des années vingt, d'où émergent quelques figures représentatives des courants artistiques alors en vogue (surréalisme, dadaïsme), est assez fidèle.

♦ L'ancrage sociologique du roman est tel qu'il nous renvoie, comme un roman à clés, à quelques figures reconnaissables: Aurélien pourrait faire songer à Drieu La Rochelle, le peintre Zamora à Picabia. Les destins individuels s'inscrivent ici dans de vastes perspectives socio-historiques et la facture romanesque d'*Aurélien* s'apparente en cela à l'écriture classique de type balzacien.

♦ Le roman eut peu de succès, peut-être à cause de ses allusions plus ou moins directes. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il s'est imposé auprès des lecteurs comme un des plus grands romans contemporains.

ÉDITIONS: Aragon, *Aurélien*, Gallimard, 1944. Gallimard, « Folio », 1986.
ÉTUDES: Lionel Follet, *Aragon, le Fantasme et l'Histoire, incipit et production textuelle dans Aurélien*, Messidor-Temps actuels, 1980. « Aragon-Aurélien », dans *Roman 20-50*, n° 7, 1989.

AUTRE TARTUFFE OU LA MÈRE COUPABLE (L')

BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de). Drame, 1792.

Dans ce drame rétrospectif en cinq actes, les personnages se tournent vers un passé où chacun a poussé trop loin l'aventure du plaisir: *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable* reprend les personnages du *Mariage de Figaro** vingt ans après, « quand les passions sont usées » et dans une atmosphère de contrition collective. Un infâme Tartuffe, Bégearss, aventurier surgi des désordres révolutionnaires, s'est intro-

duit à Paris dans la famille Almaviva et en découvre les secrets pour en capter la fortune: la comtesse Rosine a eu de Chérubin, mort à la guerre, un fils, Léon, qui vit avec sa mère au côté de Florestine, pupille d'Almaviva, en fait sa propre fille. Après une scène poignante où la comtesse avoue sa faute, le coupable est confondu grâce au fidèle Figaro; tandis que «d'habiles polysémies associent le triomphe de la vertu et celui d'une Révolution régénérée», (Jean-Pierre de Beaumarchais), Léon peut épouser Florestine.

♦ Annoncée dès 1785 dans la *Préface* du *Mariage de Figaro**, *La Mère coupable* est récrite en 1789-1790. Cette troisième partie de la trilogie commencée avec *Le Barbier de Séville** donne à Beaumarchais (1732-1799) l'occasion de renouer avec le drame bourgeois larmoyant et moralisant. Disciple et admirateur de Diderot, il a fait jouer deux drames, *Eugénie* (1767) et *Les Deux Amis* (1770), et rédigé son *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), longue et minutieuse analyse du genre nouveau. *La Mère coupable* réalise la fusion de deux genres, la comédie où Beaumarchais rivalise avec Molière (c'est *L'Autre Tartuffe*) et la tragédie domestique: elle apparaît comme le premier des mélodrames.

♦ *La Mère coupable* est jouée en 1792 par les Comédiens du Marais, avec peu de succès s'il faut en croire La Harpe: «L'effet n'est pas seulement froid, il est ridicule et repoussant.» Après le 10 août Beaumarchais doit s'exiler. Reprise peu après son retour, la pièce triomphe en 1797 dans une version que Beaumarchais actualise et où l'évocation de la Révolution se fait plus allusive.

ÉDITIONS: Beaumarchais, *La Mère coupable*, dans *Théâtre*, éd. Jean-Pierre de Beaumarchais, Garnier, 1986. Gallimard, «Folio», 1984.
ÉTUDES: René Pomeau, *Beaumarchais*, Hatier, 1956. «Beaumarchais», *Europe*, avril 1973.

AVALÉE DES AVALÉS (L')

RÉJEAN DUCHARME. Roman, 1966.

Étrange famille que celle des Einberg, dont les parents, une fois divorcés, se sont partagé les enfants... Christian sera pour la mère, catholique, et Bérénice pour le père, juif. «Vacherie de vacherie» rumine celle-ci... Décidément, elle a tiré le mauvais numéro: rejetée par tous, mal aimée d'un père qu'elle adore, d'une mère qu'elle tente de détester, Bérénice ne parvient pas à vivre: «Tout m'avale... Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère.» Solitaire et désemparée, rejetée de tous, elle noue un étrange dialogue avec la seule amie qu'elle ait jamais eue, morte à présent, et qu'elle surnomme Constance Exsangue. Envoyée par son père en Israël, Bérénice est enrôlée dans l'armée. Cynique et grinçant, le roman se clôt sur l'image atroce de Bérénice qui, pour sauver sa vie, s'est emparée, sur la ligne de feu, du corps de son amie vivante pour s'en faire un bouclier.

♦ Il s'agit du premier roman de Réjean Ducharme (né en 1941). Il fera paraître en 1969 un étrange roman en vers, *La Fille de Christophe Colomb*, dans lequel il exprimera le même sentiment de révolte et de solitude douloureuse. Suivront en 1967 *Le Nez qui voque*, en 1968 *L'Océantine* et, plus récemment, en 1990, *Dévadé*.

♦ L'œuvre de Ducharme est souvent jugée par la critique comme un des sommets de la littérature québecoise: en effet, la langue utilisée, le joual, n'est pas simplement un mode d'expression national, mais la forme même d'une identité culturelle, aliénée, désarticulée, marginalisée. Délirante, déstructurée, sans cesse rebondissante au gré d'un humour noir dévastateur, cette écriture profondément libératoire et jubilante exprime un refus de toutes les valeurs. Le monde de l'enfance si cher à Ducharme est un refuge contre les conformismes, et ses adolescents éternellement en révolte font parfois songer aux personnages un peu perdus d'un autre Québécois, Jean-Jacques Godbout (*Salut Galarneau**).

ÉDITION: Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Gallimard, «Folio», 1982.
ÉTUDE: Colette Demaizière, «Les niveaux de langue dans le roman québécois: Michel Tremblay et Réjean Ducharme», dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 41, mai 1989.

AVANT-CORPS

JEAN SÉNAC. Poèmes, 1968.

Ce recueil forme un ensemble constitué de trois parties: les *Poèmes iliaques*, *Avant-corps* et le *Diwan du Noun*. Les *Poèmes iliaques* introduisent l'exigence primordiale: rapprocher mot et corps. La deuxième partie annonce l'engendrement du corps comme langage: le corps devient «corps total» en devenant «corpoème». Le centre de gravité du recueil est donc la volonté de (re)trouver une présence authentique du réel, c'est-à-dire du

monde uni au corps indissociablement, à l'aide du poème. La sexualité intervient dans cette relation: le «monde», c'est aussi la présence de l'autre et le «corpoème» est d'abord un poème iliaque. Cette indication anatomique, déjà significative en elle-même, s'éclaire dans la troisième partie. Celle-ci se réfère au combat de Jacob avec l'ange: rencontre du corps de l'autre, affrontement avec Dieu, volonté de se libérer d'une morale répressive née du christianisme; mais aussi blessure à la hanche qui représente la soumission à la loi paternelle, la castration. Car l'enjeu du combat est, comme pour Jacob, de se faire reconnaître par Dieu et de recevoir un nom. Dieu, pour Sénac, c'est aussi son père qu'il n'a jamais connu. Le dernier vers du recueil est «l'homme se lève et que je sois/Nommé». La découverte du corps et du monde dans le langage est inséparable du désir d'accéder à l'existence en trouvant une place comme sujet nommé. Tout poème, discours adressé à un autre, est en attente d'une réponse.

♦ Dans l'œuvre de Jean Sénac (1926-1973) *Avant-corps* correspond à un tournant et à un relatif équilibre: après les poèmes militant en faveur de l'indépendance de l'Algérie, on y trouve la recherche d'une libération plus personnelle. Un nouveau langage — le corpoème — tente de s'y créer. Mais la structure de la syntaxe continue à assurer sa cohérence. Dans les œuvres ultérieures (*A-corpoèmes*, 1981, et surtout *Dérisions et Vertiges*, 1983) cette structure disparaîtra en partie au profit d'un rythme pulsionnel, parfois proche du cri. Cet engagement très personnel distingue Sénac d'autres écrivains maghrébins comme Jean Amrouche ou Kateb Yacine et le rapprocherait d'Artaud.

ÉDITION: Sénac, *Avant-corps, Poèmes iliaques, Diwan du Noûn*, Gallimard, 1968.
ÉTUDES: Ghani Mérad, *La Littérature algérienne d'expression française*, Oswald, 1976. Jeanne Laffitte, *Le Soleil fraternel, Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Éditions du quai, 1985.

AVANT-DIRE AU TRAITÉ DU VERBE
STÉPHANE MALLARMÉ. Préface, 1886.

Au cours de l'été 1886, le poète René Ghil compose pour la revue *La Pléiade* un *Traité du verbe*, dans lequel il affirme que la poésie doit être avant tout suggestion et expression, par le symbole, de l'Idée qui «en la vie est éparse». Stéphane Mallarmé (1842-1898) lui propose alors d'«épingler à ces pages qu'il aimait quelques mots d'Avant-dire». Cette préface offre une définition poétique du symbole à un moment où l'idée de «symbolisme» est partout débattue. Mallarmé, qui avait publié en 1885 une sorte d'art poétique, sous la forme d'un poème en octosyllabes intitulé *Prose pour Des Esseintes*, utilise l'*Avant-dire* pour formuler les rapports entre la vie et l'idée et pour élucider, de l'intérieur, les objectifs et les techniques du mouvement symboliste: «Je dis: une fleur! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour (...) musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets.»

♦ Quelques semaines plus tard, Jean Moréas fait paraître dans *Le Figaro* son *Manifeste du symbolisme*, dont les termes, moins hermétiques, sont mieux compris par un plus grand nombre. Mais c'est Mallarmé qui exprime véritablement l'essence et l'exquise complexité du symbolisme dans son *Avant-dire au Traité du verbe*.

ÉDITION: Mallarmé, *Avant-dire au traité du verbe*, dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Gallimard, «La Pléiade», 1945.
ÉTUDE: Pierre Beausire, *Poésie et Poétique*, Le Seuil, 1977.

AVANT-PROPOS À LA COMÉDIE HUMAINE
HONORÉ DE BALZAC. 1842.

En 1842, Balzac (1799-1850) donne à une édition collective de ses romans le titre *La Comédie humaine*. Il divise ses *Études de mœurs* en *Scènes de la vie privée, de la vie de province, de la vie parisienne*, etc., et expose dans son «Avant-propos» une conception originale du genre romanesque et de la fonction de l'écrivain comme témoin de son temps. Tout d'abord, Balzac présente une théorie déterministe des espèces sociales. Prenant comme point de départ une «comparaison entre l'humanité et l'animalité», il se place dans la ligne des travaux de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire en zoologie et affirme l'influence du milieu sur l'homme. Il faut donc étudier l'homme dans son rapport avec le milieu qui le façonne, autrement dit: dans son rapport à la société, qui est pour lui ce que la nature est pour l'animal. Mais dans

la seconde partie, Balzac remarque que l'état social est «la nature plus la société» et qu'il faut donc se garder des simplifications excessives. Le roman doit devenir une science de l'histoire des mœurs, et le romancier jouer le rôle de «secrétaire» de cet historien qu'est la société. Dans la troisième partie, l'auteur s'interroge sur les moyens de parvenir à transformer le roman français en document sociologique, sans pour cela lui faire perdre sa valeur esthétique. Le roman doit être une somme capable d'absorber tous les genres et de refléter la complexité de la nature humaine. Balzac pose ainsi les jalons de ce qui deviendra le mouvement «réaliste» en littérature.

ÉDITION: Balzac, *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex et Pierre Citron, Gallimard, «La Pléiade», 1976-1981.

AVARE (L')

MOLIÈRE. Comédie, 1668.

Cette comédie offre au spectateur du XVII[e] siècle une actualisation du type traditionnel de l'avare, que Molière emprunte essentiellement à Plaute (*La Marmite*): il en fait un bourgeois parisien soucieux de tenir sa place dans la vie sociale et familiale de son époque. Si le trait dominant de son caractère est cette avarice qui le ridiculise, le véritable ressort de l'action est la lutte entre Harpagon et son fils dont les péripéties structurent les actes principaux. Harpagon, certes, ne vit que pour sa cassette de louis d'or, mais il songe néanmoins à se remarier et son choix se porte sur Marianne, une jeune fille aimée de Cléante, son fils. En revanche, il veut donner sa fille Élise à un vieillard, le seigneur Anselme, qu'elle refuse. Elle est éprise de Valère, qui s'est introduit en qualité d'intendant chez Harpagon dont il flatte l'avarice. Inquiet de voir qu'il ne réussit pas à s'opposer au projet de son père, Cléante se fait le complice de La Flèche dans le vol de la cassette. Harpagon exhale son désespoir dans une tirade célèbre (IV,7). Faussement accusé par Maître Jacques le cuisinier, Valère avoue son amour pour Élise. On découvre alors qu'il est le frère de Marianne et qu'ils sont tous les deux enfants d'Anselme. Cléante contraint Harpagon à lui céder Marianne en échange de sa cassette et Harpagon, incorrigible, obtient d'Anselme qu'il assume tous les frais de l'aventure.

♦ *L'Avare* est la première comédie bourgeoise où Molière dénonce les ravages que peut exercer une monomanie dans la vie familiale. Harpagon, un personnage bouffon et caricatural qui provoque le rire par ses excès, par les quiproquos dont il est victime ou les mots de nature comme le «sans dot» (I,5) a vu son nom passer dans la langue pour désigner un avare. Molière a donc réussi une création d'une exceptionnelle puissance comique. Mais ce rire est parfois grinçant: pris de folie dans une scène étrangement moderne où il en vient à s'adresser aux spectateurs (IV,7), Harpagon, comme un personnage de tragédie, pourrait inspirer horreur ou pitié.

♦ L'année 1668 fut une année féconde dans la carrière de Molière (1622-1673). *Amphitryon** a été un succès et le roi commande une nouvelle pièce pour les fêtes de Versailles: ce sera *George Dandin**; en automne Molière donne *L'Avare*, pièce en cinq actes et en prose. Le succès fut médiocre et la pièce retirée après neuf représentations. Par la suite, le succès s'affirma et de toutes les grandes comédies, seul le *Tartuffe** fut joué plus souvent.

♦ La Comédie-Française l'a représentée deux mille cinq cents fois environ. Fielding en 1733 en a fait une traduction jouée alors à Londres. Charles Dullin et Jean Vilar au XX[e] siècle se sont particulièrement illustrés dans le rôle de l'avare. On peut également retenir l'interprétation donnée par Louis de Funès dans le film de Louis Girault en 1980.

ÉDITION: Molière, *L'Avare*, L.G.F., «Le livre de poche», 1986 (préfaces de Charles Dullin et Roger Planchon).
ÉTUDES: Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1988. Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste et ses personnages*, P.U.F., 1978.

AVENIR DE LA SCIENCE (L')

ERNEST RENAN. Essai philosophique, 1890.

Composé en 1848-1849, *L'Avenir de la science* ne sera publié qu'en 1890. Défenseur de la méthode érudite et scientifique en histoire, Ernest Renan (1823-1892) eut une formation de philologue et voulut définir dans son traité en vingt-trois chapitres les principes d'une critique positiviste, dont le but est de remettre les textes et les œuvres d'art dans le contexte de leur époque à l'aide de l'érudition. Il avait primitivement pensé à rédiger son ouvrage sous forme d'une lettre adressée à Eugène

Burnouf. Selon lui, « une œuvre n'a de valeur que dans son encadrement et l'encadrement de toute œuvre c'est son époque ». L'idée principale de l'ouvrage est que le développement de la science de l'esprit humain apportera le progrès à l'humanité. Se considérant comme un chercheur, Renan conseille d'éviter et « le scepticisme frivole » et « le dogmatisme scolastique ». Il affirme que la vraie philosophie n'est autre chose que la science de l'humanité et que « la science d'un être en perpétuel devenir ne peut être que son histoire ». Ses conclusions de savant sur les questions de morale, de philosophie et de politique ont touché un très vaste public.

ÉDITION : Renan, *L'Avenir de la science*, dans *Œuvres complètes*, éd. Henriette Psichari, Calmann-Lévy, 1958.

AVENTURES DE *** OU LES EFFETS SURPRENANTS DE LA SYMPATHIE (Les)

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Roman, 1713.

Une intrigue compliquée construite selon un schéma concentrique régit *Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie*. Des récits insérés dans le récit, et des récits secondaires glissés à l'intérieur de ces récits eux-mêmes retracent des événements violents mus par le hasard et fourmillant d'enlèvements, de déguisements, de naufrages ou de personnages ressuscités : Caliste raconte à Clarice l'histoire de Frédelingue ; dans cette histoire se glisse un récit de Parménie à Frédelingue et dans le récit de Parménie s'insère une narration de Melville qui elle-même contient l'aventure que relate une Anglaise.

♦ Cette recherche volontaire de la difficulté se satisfait d'un style affecté, riche en monologues, exclamations, tutoiements destinés à soi-même ; elle sert une psychologie de l'amour-passion généreux et héroïque, où les finesses du sentiment sont réservées à une âme tendre comme Clarice, image de l'amour-tendresse, ou à Dorine, une autre noble orpheline, réduite à une condition inférieure comme l'héroïne de *La Vie de Marianne**.

♦ Marivaux (1688-1763) commence en 1709 *Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie*, son œuvre la plus follement romanesque, où il sème des idées qui s'épanouiront dans *Arlequin poli par l'amour**, *Le Prince travesti**, *Les Fausses Confidences** et dans *La Vie de Marianne*. Installé à Paris en 1712, il devient un homme de lettres, que font connaître *La Voiture embourbée* (1713) et le *Télémaque travesti* (1715), œuvre satirique où il se range dans le camp des Modernes. Il publie des journaux, *Le Spectateur français* et *L'Indigent philosophe* — où il recueille ses ébauches de romans —, commence la rédaction de *La Vie de Marianne* en 1728 et fait paraître en 1734-1735 *Le Paysan parvenu**, resté lui aussi inachevé.

♦ *Les Effets surprenants de la sympathie* sont imités des longs romans baroques d'aventures que *Pharsamon* va bientôt parodier. Marivaux leur confère une tonalité pathétique, sombre et sentimentale, annonçant ainsi l'abbé Prévost. Surtout, un *Avis au lecteur* précédant le roman recommande le recours à la sensibilité pour fonder le vraisemblable sur des bases psychologiques réelles, propose des « aventures » permettant la connaissance de soi et d'autrui dans l'émotion et préconise les fameuses réflexions, raillées par Crébillon dans *L'Écumoire**, qui transforment le roman *La Vie de Marianne* en un commentaire lucide de l'héroïne sur sa propre existence. Ce procédé du roman parlé, différé et ouvert est déjà proche de l'esthétique romanesque de Diderot.

ÉDITION : Marivaux, *Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie*, dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Gallimard, 1972.
ÉTUDE : Henri Coulet, *Marivaux romancier*, Armand Colin, 1975.

AVENTURES DE TÉLÉMAQUE (Les)

FÉNELON (François de Salignac de la Mothe). Roman philosophique, 1699.

Précepteur du duc de Bourgogne, le petit-fils de Louis XIV, Fénelon (1651-1715), évêque de Cambrai, composa à l'intention de son pupille un roman pédagogique dont le sujet était emprunté à l'épopée homérique : il imagina les voyages du fils d'Ulysse, Télémaque, parti à la recherche de son père. L'œuvre renoue en partie avec les romans baroques de la première partie du XVII^e siècle. Le fil conducteur de l'action est constitué par les voyages du héros, comme dans le *Polexandre** de Gomberville. Dans le livre premier, Télémaque, jeté par une tempête sur le rivage de l'île de la nymphe Calypso, doit affronter, sous la conduite de

Mentor, guide et précepteur sous la grave figure duquel se cache Minerve, les dangers de l'amour et de la jalousie. Sa quête le mène ensuite (parfois déguisé en berger, comme au livre 2, selon la plus pure tradition du roman pastoral) en Égypte, en Phénicie, à Chypre, dans l'île de Crète... Il a l'occasion de comparer les effets du bon et du mauvais gouvernement. Fénelon, que l'on a appelé l'anti-Machiavel, fait le portrait de tyrans (comme Pygmalion, dans lequel Louis XIV se reconnut, ce qui valut à l'auteur, déjà rendu suspect par l'affaire du «quiétisme», sa disgrâce), et expose une conception chrétienne de l'art de gouverner. Le roi de Salente (livre X) incarne cet idéal, qui conjugue la nostalgie de l'ordre féodal et un libéralisme annonçant les thèses des physiocrates du XVIII^e siècle: le développement de l'agriculture, la liberté du commerce, la paix, la condamnation du luxe, mais aussi une hiérarchie sociale inamovible, séparant les citoyens en sept classes distinctes, caractérisent le programme économique et social de Fénelon. Celui-ci est complété par une Utopie, située dans l'île de la Bétique (livre VII), où règnent la simplicité et l'abondance de l'âge d'or.

♦ Le XVIII^e siècle, et en particulier Rousseau, sera sensible à cette association du mythe arcadique et d'un idéal réformateur. Certaines pages de la *Julie ou la nouvelle Héloïse** se souviendront de la prose poétique de Fénelon, riche en adjectifs et en effets rhétoriques, et dont on admira beaucoup la «mollesse» et la «douceur». Le décor antiquisant, la mélancolie de certaines évocations de la nature, les grâces alanguies de nymphes aux cheveux dénoués devaient également flatter le goût des lecteurs du XVIII^e siècle. Les rééditions, traductions et imitations des *Aventures de Télémaque*, jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, abondent. Le pédagogue de l'*Émile** doit quelque chose à Mentor; Montesquieu, dans le *Temple de Cnide*, s'essaye au genre érotique dans un décor antiquisant, et l'abbé Barthélemy, dans son *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788), se souvient lui aussi des tribulations de Télémaque.

ÉDITIONS: Fénelon, *Œuvres complètes*, éd. Le Brun, Gallimard, «La Pléiade», 1983. *Les Aventures de Télémaque*, éd. Jeanne-Lydie Goré, Garnier, 1987. ÉTUDES: Marcel Raymond, *Fénelon*, Desclée De Brouwer, 1967. Henri Gouhier, *Fénelon philosophe*, Vrin, 1977. Volker Kapp, *Le Télémaque de Fénelon*, préface de Henri Gouhier, Jean-Michel Place, 1982.

AVENTURES DU ROI PAUSOLE (Les)

PIERRE LOUŸS. Roman, 1900.

Ce conte galant, de la taille d'un roman, raconte l'histoire d'un roi, souverain d'un royaume de fantaisie, Tryphême, oublié par les cartes de géographie et n'ayant pour toute devise que ces lois: 1. Ne nuis pas à ton voisin; 2. Ceci bien compris, fais ce qu'il te plaît.
De fait, il ne s'agit que de passer agréablement son temps et de se «pausoler», mais il faut bien que quelque chose arrive, un événement malheureux, par exemple: Aline, sa fille élevée plus strictement que les autres enfants du royaume, qui, eux, sont autorisés à aller nus, vient d'être enlevée par la danseuse Mirabelle. Taxis, le Grand Eunuque, étriqué, méticuleux, antipathique et le malicieux page Giglio partent à sa recherche. À la suite de péripéties bouffonnes, Alice est retrouvée. Cet ouvrage, écrit sur un ton badin et léger n'a pas d'autre prétention que de divertir: «On aura lu cette histoire ainsi qu'il convenait de la lire, si l'on a su, de page en page, ne jamais prendre exactement la fantaisie pour le rêve, ni Triphême pour Utopie, ni le roi Pausole pour l'Être parfait.» Au lieu de prendre des accents moralisateurs, le conte exalte plutôt les délices de la chair à travers les amours lesbiennes d'Aline et de Mirabelle. À chacun selon son bon plaisir.

♦ Il n'empêche que les œuvres de Louÿs (1870-1925) ont longtemps circulé sous le manteau, bien que le style en soit plus souvent allusif que direct. *Les Aventures du roi Pausole* portent les traces de l'érudition de l'auteur quand il place, en exergue de chacun des chapitres, une citation choisie dans les littératures de l'Antiquité grecque ou latine, ou encore dans les auteurs libertins des XVI^e ou XVIII^e siècles.

♦ *Les Aventures du roi Pausole* trouvent leur place dans une œuvre légère, badine, à la préoccupation constamment érotique, sophistiquée aussi. Des *Chansons de Bilitis* (1894) à *Aphrodite** (1896), en passant par *La Femme et le Pantin* (1898) et *L'Homme de pourpre* (1901), les thèmes demeurent: la femme et la création littéraire.

ÉDITION: Pierre Louÿs, *Les Aventures du roi Pausole*, Albin Michel, 1955.

AVENTURES PRODIGIEUSES DE TARTARIN DE TARASCON

ALPHONSE DAUDET. Roman, 1872.

Un petit-bourgeois de Tarascon décide d'aller chasser le lion en Afrique, où il se laisse séduire par une belle femme voilée dont il se défait difficilement après maintes tribulations, et où il se lie d'amitié avec un faux prince qui l'escroque. Enfin il se met à la recherche des lions; il réussit à en tuer un, vieille bête aveugle qu'un mendiant montrait sur les places, de sorte que la justice intervient pour constater cet exploit. Revenant à Tarascon, Tartarin est accueilli triomphalement.

♦ Avec Tartarin, Alphonse Daudet (1840-1897) renouvelle le type classique du fanfaron en en faisant non plus un guerrier comme était encore le baron de Münchhausen, ou baron de Crac, au XVIII[e] siècle, mais un bourgeois poussé dans les plus burlesques aventures par son imagination et sa mythomanie, comme par la pression sociale et l'opinion. À partir des *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, il exploite le personnage dans un cycle qui comprend *Tartarin sur les Alpes* (1885) et *Port-Tarascon* (1890), évoluant de l'humour à un ton plus amer dans le dernier roman.

♦ Daudet, qui se prétend naturaliste, donne ici, plutôt qu'une «copie», une transposition humoristique du réel: il accumule les détails vrais, les éléments réalistes pour évoquer un monde irréel d'imposteurs, de comédiens ou d'illuminés. La vie sociale est présentée comme un théâtre où les personnages se mettent en scène, tentent de faire illusion pour impressionner autrui et pour se rassurer eux-mêmes. Dans cette exagération parodique de l'épopée, l'univers devient instable: on risque d'y être dupe à tout moment d'un canular ou d'une machination. Tartarin est un personnage burlesque, imbu de lui-même, dont Daudet outre les ridicules, renouvelant ainsi la figure littéraire du Matamore; il devient une sorte de caricature que le grand «fantastiqueur» allemand E.T.A. Hoffmann n'aurait peut-être pas reniée.

ÉDITIONS: Daudet, *Tartarin de Tarascon*, dans *Œuvres complètes*, éd. Roger Ripoll, Gallimard, «La Pléiade», 1986. L.G.F., «Le livre de poche», 1980.
ÉTUDES: voir *Les Lettres de mon moulin*.

AXËL

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (Auguste, comte de). Poème dramatique, 1890. Créé en 1894.

Le drame se compose de quatre parties: au cours de la première («Le monde religieux»), la belle Sara de Maupers renonce à prononcer ses vœux de religieuse dans le couvent des Flandres où l'on veut s'approprier ses richesses. Elle emmure vivant l'archidiacre qui essaie de la contraindre, et s'enfuit dans la nuit glacée. La seconde partie («Le monde tragique») nous introduit dans un vieux Burg de la Forêt-Noire où vit Axël, dernier des comtes d'Auersperg, jeune homme passionné de sciences occultes, auxquelles l'initie le mage Janus. Axël est détaché des biens matériels au point de se désintéresser d'un trésor enfoui sous son domaine. Son cousin le commandeur l'invite à chercher ce trésor: Axël le provoque et le tue. Pourtant, le jeune homme n'ira pas au bout de l'ascèse que lui impose son maître Janus: la troisième partie («Le monde occulte») le montre résistant à l'influence du mage et décidé à se tourner vers la vie. C'est alors que Sara demande l'hospitalité au château. Instruite du secret du trésor, elle fait apparaître l'or et les pierres précieuses dissimulés dans le caveau où l'on enterre le commandeur. Axël, témoin de la découverte, est séduit par la beauté de Sara. Sur le point de la tuer, il cède à l'amour. Dans la dernière partie («Le monde passionnel»), une passion d'une rare intensité unit ces deux êtres épris d'absolu; Sara essaie d'entraîner Axël vers l'Orient, pays de leurs ancêtres croisés, mais il lui propose le suprême accomplissement: tous deux s'empoisonnent, faisant le choix de l'idéal selon la prédiction de maître Janus.

♦ Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) a travaillé pendant près de vingt ans à ce drame qui témoigne, comme la plupart de ses œuvres (*Contes cruels**, 1883), de son goût pour le mystère et les sciences occultes, Cette œuvre étrange, lyrique, est une somme: on y trouve une transposition du mythe faustien, le souvenir des *Burgraves** de Hugo et l'influence de la *Tétralogie* de Wagner. À travers ces personnages aristocratiques, épris d'absolu, Villiers exprime son refus du monde bourgeois, son pessimisme et son idéalisme. Le personnage de Sara, passionnée et tentatrice, est conforme aux représentations symbolistes de la femme.

♦ Le drame, d'abord livré par fragments, a été publié dans sa version intégrale en 1890, après la mort de Villiers. Il fut représenté en 1894.

ÉDITION: Villiers de L'Isle-Adam, *Axël*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Pierre-Georges Castex et Allan Raitt, Gallimard, «La Pléiade», 1986.
ÉTUDES: Allan Raitt, *Villiers de L'Isle-Adam et le Mouvement symboliste*, José Corti, 1986. *Villiers de L'Isle-Adam, exorciste du réel*, José Corti, 1987.

AZIYADÉ

PIERRE LOTI. Roman, 1879.

Le héros-narrateur, lieutenant de marine anglais nommé Loti, tombe amoureux d'Aziyadé, jeune Circassienne enfermée dans un harem. Grâce à la complicité de Samuel, un jeune Macédonien, et d'Achmet, un Turc, qui s'attachent à Loti et le servent par amitié, il réussit à la rencontrer. Bien que tout les sépare, leur amour caché grandit. Loti est rappelé en Angleterre. Prêt à s'établir en Turquie pour ne pas abandonner Aziyadé, il se résout, au dernier moment, à partir. Aziyadé se laisse mourir de langueur. Loti, en l'apprenant, s'engage au service de la Turquie et meurt à la guerre.

♦ On trouve dans ce premier roman, originellement publié sans nom d'auteur et n'ayant provoqué aucune réaction à sa parution, les éléments qui reviennent tout au long de l'œuvre de Loti, l'exotisme notamment. Les pays lointains — ici la Turquie — où la civilisation semble arrêtée, où les habitants, sincères et simples, ont gardé une âme de primitifs, serviront de décor à nombre de romans du futur académicien: le Japon (*Madame Chrysanthème*, 1887), la Palestine (*Jérusalem*, 1895), l'Inde (*L'Inde sans les Anglais*, 1903), la Perse (*Vers Ispahan*, 1904). *Aziyadé*, plus qu'un roman, est un rêve d'évasion par lequel le narrateur s'abstrait du moralisme européen.

♦ D'une écriture picturale, le roman abonde en descriptions. De nombreuses lettres envoyées ou reçues entrecoupent le récit: elles sont l'intrusion de la civilisation dans l'espace de liberté qu'est, pour le narrateur, la Turquie. Ce récit, fait de bribes de journal intime, de lettres, ne se soucie guère d'entretenir l'illusion de la vraisemblance romanesque. Rien ou presque n'est dit sur la façon dont sont résolues les difficultés rencontrées par Loti pour retrouver Aziyadé, apprendre la langue turque ou se faire passer pour un autochtone. La réalité et les contingences sont gommées au profit de la description des mœurs, des paysages et des villes.

ÉDITION: Loti, *Aziyadé*, préface de Roland Barthes, Calmann-Lévy, 1987. Gallimard, «Folio», 1989.
ÉTUDE: K.G. Millward, *L'Œuvre de Pierre Loti et l'Esprit fin de siècle*, Nizet, 1971.

B

BABEL
ROGER CAILLOIS. Essai, 1948.

Babel est une réflexion passionnée sur les problèmes esthétiques et moraux que pose l'évolution de la littérature moderne. Pour Roger Caillois, la littérature de ce temps est à l'image de ce que dut être la tour de Babel après le châtiment divin. Mais contrairement à la légende biblique selon laquelle la destruction finale avait été décidée par Dieu, dans la Babel moderne ce sont les hommes, c'est-à-dire les écrivains, qui sont responsables du désastre. Depuis le romantisme, constate Caillois, la littérature est à l'agonie. Cet état est dû, entre autres, à deux causes: la première est la dénonciation systématique des pouvoirs de la littérature par les écrivains eux-mêmes; la deuxième est la valorisation de la révolte contre la réalité et contre la raison, avec pour corollaire la valorisation de l'irresponsabilité de l'homme vis-à-vis de ses semblables. Caillois montre que ces contradictions et ces excès sont l'expression d'écrivains qui ne se sont pas suffisamment interrogés sur les rapports de la littérature et de l'État, de la littérature et de l'éthique, du langage et de la société, du langage et de l'écrivain, et il appelle à s'assurer que le langage, quels que soient ses défauts, demeure bien un instrument de communication, et à accroître la conscience qu'un être prend de ses responsabilités.

♦ Roger Caillois (1913-1978) a consacré son activité à des approches «diagonales» des forces en jeu dans la nature, dans les sociétés et dans l'imaginaire — *L'Homme et le Sacré** (1939), *L'Incertitude qui vient des rêves* (1956), *Esthétique généralisée* (1962), *La Pieuvre* (1973), *Récurrences dérobées: le champ des signes* (1978), *La Nécessité d'esprit* (posth., 1981). Il est l'auteur d'un unique roman, *Ponce Pilate* (1961).

ÉDITION: Caillois, *Babel*, Gallimard, 1978.
ÉTUDES: Alain Bosquet, *Roger Caillois*, Seghers, 1971. Dominique Autié, *Approches de Roger Caillois*, Privat, 1983.

BACHELIER (Le)
JULES VALLÈS. Roman, 1881.

Jacques Vingtras, le héros-narrateur de *L'Enfant**, se retrouve à Paris à dix-sept ans, sans emploi et sans argent. Il exerce divers petits métiers, sans parvenir à sortir de la misère. Il se place du côté des victimes de l'ordre social, au moment de la révolution de 1848, et contre Louis-Napoléon Bonaparte, lors du coup d'État du 2 décembre 1851, puis pendant le Second Empire.

♦ La deuxième partie de la trilogie de *Jacques Vingtras* fut entreprise par Jules Vallès (1832-1885) pendant son exil londonien, dès 1877: elle parut en feuilleton sous le titre *Mémoires d'un revolté* dans le journal *La Révolution française*, après que *Le Peuple* l'eut refusée à la suite du scandale provoqué par *L'Enfant**.

♦ Vallès écrivit à Hector Malot: «On n'est qu'un blagueur et un fou d'espérer vivre sur son éducation». *Le Bachelier* dénonce un système scolaire d'où ne sortent que «des victimes du livre» dupes de leur savoir, de leurs ambitions et de la bohème où ils vivent en vase clos.

Le Bachelier est aussi le roman d'une initiation politique qui se fait par l'échec et la trahison. Le livre, qui significativement s'achève sur un cri lancé à soi-même: «Sacré lâche!», propose une lecture de l'histoire littéraire et politique de la France du XIX[e] siècle. L'échec de la révolution de 1848 a provoqué une crise morale, politique et esthétique; le romantisme, qui avait fondé de grandes espérances sur un mouvement social, est frappé de suspicion.

ÉDITION: Vallès, *Le Bachelier*, éd. Roger Bellet, L.G.F., «Le livre de poche», 1972.
ÉTUDES: *Europe*, n° 144, déc. 1957. Gaston Gilles, *Jules Vallès*, Slatkine, 1981.

BAISER AU LÉPREUX (Le)
FRANÇOIS MAURIAC. Roman, 1922.

Laid mais riche, Jean Péloueyre a épousé la belle Noémi, influencée par sa famille et les curés: «On ne refuse pas le fils Péloueyre.» Leur mariage est un échec; Noémi s'est soumise et tente vaillamment, mais en vain, de surmonter le dégoût que Jean lui inspire. Celui-ci, conscient qu'elle se force à lui accorder le «baiser au lépreux», décide de s'effacer. Noémi reprend goût à la vie et «refleurit», mais connaît la tentation, incarnée par un jeune médecin. Alarmée, elle rappelle Jean, mais ne peut pas plus qu'auparavant supporter leur intimité. Conscient que c'est la seule solution, Jean veille et assiste un moribond tuberculeux dont il contracte le mal auquel il succombera. Noémi, veuve exemplaire, se consacre à son beau-père malade et renonce à l'amour.

♦ Le titre indique la perspective de l'œuvre: le sacrifice, offert dans «ces baisers que les saints autrefois imposaient aux lépreux». Acte de vie, d'amour et de volupté, le baiser devient alors l'acte par lequel se communique la mort. Cette dialectique trouve son intérêt d'être plus ambiguë dans l'œuvre qu'elle le paraît d'abord, et de donner ainsi naissance à une multiplicité d'interprétations. Le sacrifice, est-ce celui de Noémi, soumise à une union répugnante, vouant sa jeunesse et ses espoirs à un beau-père malade? Si Noémi est indiscutablement l'héroïne du roman, la grâce, cependant, n'est à l'œuvre en elle que d'une façon souterraine, instinctive comme le prouvent les métaphores animale («femelle merveilleuse») ou végétale («fleur déjà coupée»), qui la caractérisent le plus souvent. C'est sans doute Jean Péloueyre qui incarne réellement le personnage du martyr. Il refuse le baiser de Noémi, s'en arrache «avec horreur», mais il offre le sien au malheureux tuberculeux, comme il offre sa mort libératrice à Noémi. Les quelques pages de Nietzsche sur la volonté de puissance qui ont, peut-être, déterminé Jean au mariage comptent, cependant dans sa vie bien moins que le *Polyeucte** de Corneille dont un vers scande son agonie: «Mon Péloueyre touche à son heure dernière». Victime expiatoire, Jean Péloueyre est donc un martyr, c'est-à-dire un exemple. Et c'est le sacrifice de Péloueyre qui inspire Noémi, qui lui impose inconsciemment le modèle à suivre. Alors seulement peut avoir lieu le vrai «baiser au lépreux» de Noémi. Déplacé sur la personne ingrate et souffreteuse de Jérôme, son beau-père, il est symboliquement adressé à Jean.

♦ On trouve dans ce mélange de mysticisme et de sensualité une des caractéristiques principales des romans de Mauriac (1885-1970). Le récit, très linéaire, s'enrichit de métaphores nombreuses, des résonances bibliques et littéraires (Nietzsche, Baudelaire, Corneille). Il s'enracine dans ce paysage des Landes cher à Mauriac et dont l'évocation adoucit de sa nostalgie poétique l'agonie de Péloueyre. Comme souvent chez Mauriac, la tragédie d'une existence trouve sa grandeur dans la parabole évangélique et, dans l'attachement à la terre natale et à ses joies quotidiennes, son humanité profonde.

ÉDITIONS: Mauriac, *Le Baiser au lépreux*, dans *Œuvres romanesques et théâtrales*, éd. Jacques Petit, Gallimard, «La Pléiade», 1978. L.G.F., «Le livre de poche», s.d.
ÉTUDE: Jean Lacouture, *Mauriac*, Le Seuil, 1980.

BAJAZET
JEAN RACINE. Tragédie, 1672.

Cette tragédie «turque» en cinq actes, écrite dans un style nerveux et haletant, se joue au milieu des poignards et des lacets: elle associe, dans l'univers clos et étouffant du sérail, l'intrigue politique, l'amour, la fatalité et la mort. Deux grands caractères mènent l'action: le vizir Acomat, symbole de l'ambition, et la sultane Roxane, infidèle au sultan Amurat absent de Constantinople et dont Acomat favorise l'amour pour Bajazet, le frère du sultan. Mais Bajazet aime la princesse Atalide, et la nécessité où il se trouve de choisir entre Roxane et le trône ou Atalide et la mort forme le nœud de la pièce. Quand Roxane démasque enfin Bajazet et Atalide, c'est la «grande tuerie» finale: Roxane

fait assassiner Bajazet, un émissaire du sultan la poignarde et Atalide se suicide. «La couleur locale est ici couleur d'âme», observe Raymond Picard: Racine joue de l'exotisme dans la mesure où les pratiques orientales clandestines ou sanglantes accentuent la rigueur, la violence et la cruauté du tragique.

♦ Le choix du sujet de *Bajazet* traduit la sensibilité de Racine (1639-1699) aux engouements de la Cour: les turqueries du *Bourgeois gentilhomme** offrent une revanche du rêve et de la fantaisie et elles concurrencent au Palais-Royal les représentations de *Bérénice** à l'Hôtel de Bourgogne. Le dramaturge, qui a lu l'histoire de Bajazet dans une nouvelle de Segrais, *Floridon ou l'Amour imprudent* (1656), abandonne les tragédies grecques et romaines pour innover en suivant la mode. Il reviendra à l'Antiquité avec *Mithridate**.

♦ Les contemporains ne sont pas tous reconnaissants à Racine de son originalité orientale. Mme de Sévigné, zélatrice de Corneille, écrit à sa fille que «les Turcs ne font point tant de façon pour se marier». C'est pourquoi Racine consacre sa *Préface* à une énumération des sources écrites et orales qui garantissent l'authenticité historique de son intrigue et la vérité de ses caractères.

♦ Le succès de la pièce est immédiat, éclatant et durable. Lors de la première représentation la plus célèbre actrice de l'époque, la Champmeslé, joue le rôle d'Atalide, alors que les grandes actrices des siècles suivants, Adrienne Lecouvreur en 1721, Rachel en 1738, choisissent le rôle de Roxane.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Alexandre le Grand*.

BAL DU COMTE D'ORGEL (Le)

RAYMOND RADIGUET. Roman, 1924.

Anne, comte d'Orgel, époux de la belle Mahaut, se prend de sympathie pour un jeune oisif, François de Séryeuse, qui se veut libertin sans cesser d'être romantique. Attiré, invité sans cesse à partager l'intimité du couple, François, sensible dès la première minute au charme de Mahaut, s'éprend profondément d'elle, qui ne s'éveille que très lentement à la conscience de son propre amour. Elle décide alors de tout avouer à la mère du jeune homme et lui demande d'écarter son fils. Mais, à la révélation maladroite de l'amour que Mahaut lui porte, François se précipite chez elle, au bal organisé par le comte. À l'issue de cette soirée, Mahaut déclare à son mari ses sentiments pour François. Mais Anne d'Orgel refuse l'aveu et, après quelques platitudes qui se veulent apaisantes, il recommande à sa femme d'aller dormir.

♦ Extrêmement classique, le roman reprend l'argument de *La Princesse de Clèves**: la femme mariée et vertueuse qui, s'éprenant d'un autre, imagine pour se défendre contre sa passion de l'avouer à son mari. Radiguet (1903-1923) dédouble ici l'aveu: Mahaut avertit non seulement son mari, mais d'abord la mère de François, figure d'autorité morale. Cependant, le comte d'Orgel n'est pas le prince de Clèves: dans la France des «années folles», le tragique avorte et ne peut plus se vivre que sur le mode du dérisoire. L'ironie est rendue sensible, non seulement par les résonances que le récit entretient avec son modèle du XVII[e] siècle, mais par l'emploi d'une langue dont la concision n'exclut pas la préciosité libertine.

♦ D'une structure close et circulaire, d'une progression rigoureuse et dramatique, *Le Bal du comte d'Orgel* trouve son originalité dans la finesse d'une analyse psychologique digne des plus grandes intuitions proustiennes: intermittences du cœur, mouvements quasi imperceptibles de la conscience, jeux subtils de la mauvaise foi à soi-même et aux autres.

♦ Le narrateur omniscient dénonce les illusions des personnages, multiplie les interprétations possibles d'un sourire, d'une conversation, ou surimpose à un événement un sens transcendant. C'est donc l'illusion romanesque elle-même qui est finalement désignée comme artifice, déconstruisant de façon extrêmement moderne le personnage pour le définir comme un objet de discours, un objet littéraire, préfigurant ainsi les recherches du «nouveau roman».

♦ Radiguet, ami de Cocteau et figure de l'avant-garde littéraire dès l'âge de quinze ans, occupe une place à part dans la littérature française, et le succès de scandale de ses deux romans (voir *Le Diable au corps**) a trop longtemps occulté l'authenticité de son talent d'écrivain.

ÉDITIONS: Radiguet, *Le Bal du comte d'Orgel*, Gallimard, «Folio», 1980. Dans *Œuvres complètes*, «Ressources», Slatkine, 1978.
ÉTUDE: N. Audouard, *Les Années folles de Raymond Radiguet*, Seghers, 1973.

BALCON (Le)

JEAN GENET. Pièce en neuf tableaux, 1960.

Secondée par la fidèle Carmen, Madame Irma tient dans une discipline

stricte Le Grand Balcon — un bordel, ou plutôt une «maison d'illusions». Dans ses salons calfeutrés, les hommes d'une ville aux abois, déchirée par la révolte, viennent mettre en scène leurs fantasmes, grâce à un déguisement d'Évêque, de Juge ou de Général. Le Chef de la Police, protecteur des lieux, arrive enfin. Dehors, Chantal, prostituée qui a trahi les rites sacrés de la maison, s'arrache à l'amour exclusif de Roger, plombier et meneur des révoltés, pour devenir leur égérie à tous. À l'intérieur, l'Envoyé du palais royal assiégé fait alors endosser à Irma le rôle de la Reine, afin de sauver la situation. Tandis que l'Évêque, le Juge et le Général se montrent pris au jeu effréné du pouvoir réel, le Chef de la Police ne rêve que de voir sa figure entrer dans la «nomenclature» de la maison. Puis, Madame Irma, cessant de jouer, ferme tranquillement son établissement — bordel qui serait la seule réalité d'une ville imaginaire, théâtre lui-même avec ses spectateurs de chair, on ne sait, maison d'illusions en tout cas.

♦ De l'aveu même de Madame Irma, tous les scénarios des clients du *Balcon* ont un thème majeur: la mort. On pourrait dire que toutes les grandes pièces de Jean Genet (1910-1986), des *Bonnes** (1947) aux *Paravents* (1966), qui fit scandale, entrelacent chaque fois à ce thème majeur les deux mêmes motifs: le théâtre dans le théâtre, et le rapport toujours réversible des opprimés et des oppresseurs. En outre, un jeu de miroirs étourdissant subvertit ici toute réalité et enferme le spectateur dans l'accomplissement d'un rituel sacré. Mais quand le jeu se fige, et quand l'Évêque ou la Reine doivent désormais être en réalité ce qu'ils rêvaient d'être, c'est l'immobilité même de la mort qui les menace.

♦ Après cinq refus consécutifs en 1957, Peter Brook créa la première version de la pièce au théâtre du Gymnase en 1960. Dans une mise en scène de Georges Lavaudant, elle est entrée en 1985 au répertoire de la Comédie-Française.

ÉDITIONS: Genet, *Le Balcon*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1968. Gallimard, «Folio», 1979.
ÉTUDES: Claude Bonnefoy, *Jean Genet*, Éditions Universitaires, 1965. Bernard Dort, «Genet ou le combat avec le théâtre», dans *Théâtre réel*, Le Seuil, 1971.

BALCON EN FORÊT (Un)

JULIEN GRACQ. Roman, 1958.

L'aspirant Grange est chargé pendant la drôle de guerre de garder avec quelques hommes une maison forte perdue dans la forêt des Ardennes. Dans ce monde de silence et de neige l'attente s'installe, puis le vide et l'oubli. C'est, au sens fort, le temps de la «vacance». Grange rencontre Mona, jeune femme aux allures de Sylphide, et vit auprès d'elle un amour simple auquel la présence de la nature semble transférer toute sa vitalité et son caractère propre, presque animal. Un jour une rumeur sourde rompt le silence; la guerre se rapproche; les colonnes de soldats remontent vers la Belgique, puis à nouveau le silence se referme, opaque et angoissant. Mais Grange, habité depuis trop longtemps par ce qui est devenu une étrange paix intérieure, ne peut plus fuir...

♦ *Un balcon en forêt* prolonge les thèmes de l'attente et de l'histoire, essentiels dans l'œuvre de Gracq (né en 1910). Ici, pourtant, contrairement au *Rivage des Syrtes**, l'histoire est dépassée par le héros, entraîné dans une quête intérieure de l'oubli.

♦ L'œuvre romanesque, définie par Gracq comme un système d'échange autarcique et autonome, affirme ici encore ses attaches avec le surréalisme. Conformément au désir de Breton, le roman ne s'attache pas à fixer de façon artificielle la réalité, mais s'emploie au contraire à susciter dans l'évocation du monde la vie étrange et secrète du réel. Y contribuent le jeu des résonances internes, l'évocation floue et parfois inachevée des lieux et des personnages, soutenue par une écriture en demi-teintes faite d'échos et de rumeurs.

ÉDITIONS: Gracq, *Un balcon en forêt*, José Corti, 1958 et 1987.
ÉTUDES: Yves Bridel, *Julien Gracq et la Dynamique de l'imaginaire*, l'Âge d'Homme, 1981. Jean-Michel Leutrat, *Gracq*, Le Seuil, 1991.

BARABBAS

MICHEL DE GHELDERODE. Drame en trois actes, 1929.

Enfermé dans la même geôle que les deux larrons, Barabbas tourne comme un lion en cage, attendant rageusement la fin de sa dernière nuit. Soudain, il aperçoit, gisant à même le sol, un nouveau prisonnier: Jésus. Le lendemain, jour de la Pâque juive, Ponce Pilate offre à la foule massée devant son palais et excitée par les prêtres de libérer un prisonnier. Sommée de choisir entre Jésus et Barabbas, elle scande le nom du bandit. Tandis que

l'ombre du calvaire plane sur la ville, dans les bas-fonds de Jérusalem, un homme de cirque et son pitre, délaissés par les badauds accourus au spectacle de la crucifixion, proposent à Barabbas de jouer son propre rôle dans une parodie simultanée de la Passion. Ulcéré par ce supplice dont il est le complice involontaire, Barabbas détruit la baraque du forain et, à la tête des gueux, décide de venger son «frère» par la violence. Mais il est poignardé par le pitre au moment où Jésus agonise sur la croix.

♦ Histoire d'une rébellion et non d'une conversion, selon l'auteur, cette évocation de la Passion se centre sur Barabbas, seulement cité dans l'Évangile, héros anarchiste, homme d'instinct et de violence. Elle dépeint plus particulièrement le trouble qu'éveille en lui Jésus, figure muette inspirée des Christ ensanglantés de l'âge gothique. Ghelderode (1898-1962) privilégiant le spectaculaire et l'incantation verbale, la flamboyance du texte se déploie dans l'atmosphère crépusculaire du jour «le plus tragique de l'humanité».

♦ La pièce fut créée le 29 mars 1929 au Théâtre national flamand d'Ostende. Elle fut reprise en 1950 au théâtre de l'Œuvre à Paris, alors que la France découvrait dans ce Belge méconnu un dramaturge de génie.

ÉDITIONS: Ghelderode, *Barabbas*, dans *Théâtre*, V, Gallimard, 1957. *Barabbas, Escurial*, Labor, Bruxelles, 1984.
ÉTUDES: Pol Vandromme, *Michel de Ghelderode*, Éditions Universitaires, 1964. Anne-Marie Beckers, *Barabbas. Escurial* (étude), Labor, Bruxelles, 1987.

BARBIER DE SÉVILLE OU LA PRÉCAUTION INUTILE (Le)

BEAUMARCHAIS (Pierre Augustin Caron de). Comédie, 1775.

Dans la préface de sa comédie, Beaumarchais souligne la simplicité de l'intrigue: «Un vieillard prétend épouser demain sa pupille; un jeune amant plus adroit le prévient et ce jour même en fait sa femme, à la barbe et dans la maison du tuteur.» Coups de théâtre et péripéties s'accumulent, dans une intrigue menée de main de maître par l'éblouissant Barbier de Séville: Figaro. Le dispositif d'assaut est mis en place sous la fenêtre de Rosine par le Comte et Figaro, alors que Bartholo décide d'épouser la jeune fille dès le lendemain (acte I). Première attaque: Almaviva, déguisé en «cavalier Lindor», est repoussé (acte II). Deuxième attaque: Almaviva, déguisé en «bachelier Alonzo», est introduit dans la place par Figaro, et il progresse (acte III). Troisième attaque: malgré un contretemps, le stratagème de Figaro réussit et Almaviva épouse Rosine. Le séducteur est le comte Almaviva, grand d'Espagne, aussi brillant dans ses rôles d'emprunt — soldat ivre, étudiant respectueux — que téméraire dans ses entreprises de don Juan réellement amoureux. Vertueuse et lucide, Rosine est une jeune première sympathique, en quête de plaisirs et de liberté. Quant au vieux tuteur Bartholo, c'est un tyran impitoyable, dont l'agressivité est renforcée par son âme damnée Bazile — apôtre de la calomnie. Mais Figaro apparaît comme le protagoniste d'une pièce à laquelle il donne son nom et dont il est le machiniste.

♦ L'originalité de Beaumarchais se situe dans le décalage instauré entre les personnages qu'il crée et la tradition dont il se réclame. Ce décalage, véritable «jeu devant le miroir» (Jacques Schérer) donne au spectateur l'impression qu'il n'est pas au théâtre: le sujet de la pièce n'est pas uniquement le mariage de Rosine, mais aussi le théâtre lui-même, comme «vérité vraie» du monde. Moraliste à la Chamfort dans sa vivacité elliptique, l'auteur se livre souvent à un feu d'artifice verbal permettant un compromis subtil entre la norme sociale et l'insolence.

♦ Beaumarchais (1732-1799) fait ses premières armes au théâtre entre 1757 et 1765: il est alors auteur de parades, de comédies ou d'intermèdes, tel *Le Sacristain*, première ébauche du *Barbier de Séville*. Son drame *Eugénie* (1767), dont la préface, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, offre une minutieuse analyse des principes de ce genre nouveau qu'il souhaite promouvoir, connaît un demi-succès. Après avoir proposé aux Comédiens-Italiens, qui le refusent, un opéra-comique, *Le Barbier de Séville*, il le transforme en comédie en quatre actes; mais la pièce est interdite. Étirée en cinq actes, elle rencontre un échec retentissant (23 février 1775). Beaumarchais revient à son texte en quatre actes et c'est, quatre jours plus tard, le triomphe. Quelques voix discordantes lui inspirent une réponse très vive, sa *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, où il annonce un sixième acte: cette suite du *Barbier* sera *Le Mariage de Figaro**.

♦ La genèse du *Barbier*, successivement intermède, opéra-comique, comédie, illustre la séparation des théâtres au XVIII^e^ siècle et les efforts de Beaumarchais

pour atteindre le genre de la grande comédie. Le dramaturge crée la comédie d'intrigue, qui, tenue jusqu'alors à l'écart du Théâtre-Français, marque toute l'histoire du XVIII[e] siècle. Il annonce les deux principales formes que concevra la comédie au XIX[e] siècle, la comédie réaliste et le vaudeville.

♦ Le prodigieux succès remporté par *Le Barbier* vaut à l'œuvre d'être très vite portée sur la scène lyrique, par Paisiello en 1782 et en 1816 par Rossini, dont l'opéra-comique aide à mieux apprécier la musicalité première de la comédie.

ÉDITIONS : Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, dans *Théâtre*, éd. Jean-Pierre de Beaumarchais, Garnier, 1986. L.G.F., « Le livre de poche », 1985. ÉTUDES : René Pomeau, *Beaumarchais*, Hatier, 1956. Jacques Schérer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, 1988.

BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE (Un)

MARGUERITE DURAS. Roman, 1950.

Jeune institutrice, la mère avait été attirée par le mirage colonial. Elle était donc partie s'installer près du golfe du Siam dans l'espoir d'y faire fortune. Mais la mort de son mari la plonge dans la misère : désormais elle doit travailler d'arrache-pied pour élever ses deux enfants, Suzanne et Joseph. Pourtant l'espoir n'est pas mort en cette femme qui ne connaît que la lutte : sur des terres incultivables, achetées avec le salaire de dix ans de labeur, elle s'acharne à faire pousser du riz. En vain, elle se bat contre les grandes marées qui envahissent les terrains concédés, en vain elle se dresse contre l'injustice de l'ordre colonialiste, qui l'a trompée. Quant aux enfants, ils n'ont qu'un désir, partir, et excédés par tant d'acharnement inutile, ils relèguent la mère dans un surcroît de solitude. Surgit alors Monsieur Jo, personnage vil et repoussant, mais fortuné et puissant... Ainsi s'inscrivent et se croisent, à travers la présence de la mère (de la mer dévastatrice, aussi) et de l'amant, les thèmes récurrents de l'amour et de la mort.

♦ Chez Duras (née en 1914), l'œuvre n'a jamais cessé de se confondre avec la vie, et certains thèmes autobiographiques reviennent de façon quasi obsessionnelle, tels l'amour, la mort, l'Indochine (que développera *Le Vice-consul* en 1965). À partir du *Ravissement de Lol. V. Stein** (1964), l'écriture, dans ses formes et dans son style, prend ses distances avec l'autobiographie, sans cesser pourtant de s'en nourrir. En 1984, *L'Amant** reprendra et éclairera, dans une écriture plus lyrique et plus poétique, l'essentiel du *Barrage*.

♦ *Un barrage contre le Pacifique* manifeste une certaine affinité avec le roman américain. À partir des *Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), Duras s'adonne à une écriture moins traditionnelle (voir *Moderato cantabile**).

♦ L'œuvre de Duras est restée longtemps plus ou moins confidentielle. Le succès de *L'Amant** en 1984 lui a apporté la reconnaissance du grand public.

ÉDITIONS : Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1978. Gallimard, « Folio », 1977. ÉTUDE : Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, José Corti, 1986.

BÂTARDE (La)

VIOLETTE LEDUC. Roman, 1964.

Dans ce roman autobiographique, l'écrivain tente de reconstituer et d'offrir à son lecteur sa propre histoire ainsi qu'une image plausible d'elle-même. La « bâtarde », c'est cette jeune fille humble et modeste, au visage ingrat et à la sensibilité exacerbée, qui se livre à des amours homosexuelles avec Isabelle, puis avec Hermine. Cette humilité se retrouve non seulement dans le portrait que l'auteur brosse d'elle-même, mais dans la démarche de l'autobiographe qui ne voile rien de ses bassesses et de ses faiblesses : son goût de l'argent qui la poussera à s'adonner à la prostitution puis, pendant l'Occupation, au marché noir ; le désir qu'elle a, elle, modeste employée de maison d'édition, de s'élever au rang des écrivains qu'elle croise tous les jours ; son amour éperdu et total pour Maurice Sachs, sa dépendance à l'égard des autres et de leur affection... Cette sincérité, ainsi que l'extrême sensibilité du style et de l'écriture finissent par susciter le respect et l'admiration pour cette personnalité blessée, en quête d'elle-même et de sa vérité.

♦ Violette Leduc (1907-1972) travaille d'abord dans l'édition, puis publie *L'Asphyxie* en 1946 et *L'Affamée* en 1948. C'est chaque fois sa vie qui l'inspire, et ses romans ont tous ce ton où se mêlent indissolublement désespoir et innocence, qui fait leur caractère propre.

♦ L'autobiographie est totale : Violette Leduc prend le parti de tout dire, à l'instar d'un Jean Genet (*Le Journal du voleur**) ou d'un Leiris (*L'Âge d'homme**).

Le style est brûlant, les images sont pittoresques, la rhétorique inattendue et originale. Simone de Beauvoir préfaça *La Bâtarde* et salua cet écrivain, capable de «descendre au plus secret de soi».

ÉDITIONS: Violette Leduc, *La Bâtarde*, Gallimard, 1964. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Martha Noël et Mary Baldwin, «La Mythologie de l'écriture dans *La Bâtarde* de Violette Leduc», dans *Littérature*, n° 46, mai 1982.

BÂTISSEURS D'EMPIRE (Les)

BORIS VIAN. Pièce en trois actes, 1959.

Le Père, la Mère, Zénobie, leur fille, et Cruche, la bonne, vivent dans trois pièces. Dès que le Bruit se fait entendre, affolés, ils montent d'un étage, oubliant chaque fois quelques-uns de leurs effets et suivis par le schmürz — être repoussant qu'ils ne cessent de frapper sans jamais le voir ou en parler. Les parents perdent la mémoire au fur et à mesure, mais Zénobie, elle, se souvient qu'autrefois ils vivaient en bas, dans un six pièces. À l'étage suivant, dans un deux pièces, Cruche rend son tablier et Zénobie disparaît sur le palier. Un étage de plus, seul le Père subsiste encore dans une mansarde profonde. Il tente de se raccrocher à de vains raisonnements, revêt son uniforme d'officier de réserve, mais le Bruit s'amplifie. Tentant de fuir, il tombe par la fenêtre. L'obscurité se fait, et les schmürz, peut-être, envahissent la scène.

♦ Une famille réduite à sa plus simple expression donne le spectacle de la lente montée vers la mort en quoi toute vie consiste: on progresse, on s'élève, on s'instruit — pour mieux tomber. Bâtir un empire, c'est déjà tomber en ruine et perdre tout empire sur soi. Le schmürz, surtout, retient l'interprétation. Ce souffre-douleur muet «tout enveloppé de bandages et vêtu de loques» représente-t-il la conscience morale sans cesse bafouée, ou au contraire l'inavouable, le refoulé, ou bien encore la mort reniée, battue mais qui triomphe toujours? Rien de si précis. Seul importe le profond malaise qu'il inspire, comme si en chacun de nous il y avait un schmürz que nous torturerions inconsciemment.

♦ D'une écriture précise qui fait éclater les équivoques du langage, la dernière pièce de Boris Vian (1920-1959) a été créée le 22 décembre 1959 au Théâtre Récamier.

ÉDITIONS: Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, dans *Théâtre*, Jean-Jacques Pauvert, 1972. *Les Bâtisseurs d'empire ou le Schmürz*, L'Arche, 1983.
ÉTUDES: Jacques Bens, *Boris Vian*, Bordas, 1976. *Boris Vian: Actes du colloque de Cerisy*, 2 vol., U.G.E., 1977.

BATOUALA, VÉRITABLE ROMAN NÈGRE

RENÉ MARAN. Roman, 1921.

Batouala est le chef légendaire et prestigieux des nombreux villages qui peuplent l'Oubangui-Chari. De cette figure centrale, vigoureuse et obstinée, l'auteur fait son porte-parole, pour dénoncer sans ménagement les abus des fonctionnaires européens ainsi que les ravages que les Blancs colonisateurs «aux pores troués d'alcool» ont fait subir à ses peuples et à sa terre, jadis si fertile et si prospère... La polémique cependant ne détruit pas le romanesque: à travers la rivalité amoureuse qui oppose auprès de la belle Yassigué'n dja le jeune Bissibi'ngui et le vieux chef, le «mokundji», c'est toute la poésie fabuleuse et magique de l'Afrique traditionnelle que fait surgir René Maran.

♦ Né à la Martinique de parents guyanais, René Maran (1887-1960) passa toute son adolescence en France. Après de brillantes études, il entreprend une carrière dans l'administration coloniale où son identité de Noir et ses nombreuses critiques à l'égard de la politique française lui valurent le mépris et la désapprobation de ses collègues européens. *Batouala, véritable roman nègre* n'était pas son premier roman (il avait déjà publié, depuis 1905, *Le Cœur serré*, *Le Livre de la brousse* et *M'bala l'éléphant*); mais le scandale que ce livre provoqua marqua une étape importante dans sa carrière (Maran fut notamment contraint de démissionner de son poste d'administrateur). Pourtant, cet écrivain qui a aussi publié des essais et des recueils poétiques a reçu de nombreux prix littéraires; *Le Livre du souvenir* fut couronné en 1959 par le prix de poésie de l'Académie française.

♦ *Batouala* fit date dans l'histoire de la littérature francophone africaine: pour la première fois, le nègre, son univers et son mode de vie s'imposaient comme les thèmes centraux de l'œuvre, qui organisait autour d'eux sa structure et sa réflexion. Le message était clairement polémique — la préface, notamment, était d'une véhémence qui contrastait singulièrement avec le reste de l'œuvre, d'une poésie tendre et vibrante. À l'évidence, cet écrivain virulent, qui fut en un sens l'initiateur du mouvement de la négritude, est venu trop tôt dans une lutte dont il n'a pu voir les effets, ni même imaginer les formes.

♦ Prix Goncourt 1921, *Batouala* fut censuré par l'administration coloniale qui en interdit la diffusion en Afrique.

Édition : René Maran, *Batouala*, Robert Laffont, 1984.
Étude : Jinjiri. J. Achiriga, *La Révolte des romanciers noirs de langue française*, préface de Georges Ngal, Sherbrook Naaman, 1973.

BAVARD (Le)

Louis-René des Forêts. Récit, 1946 (remanié en 1963).

Monologue prolixe où le narrateur ne cesse de revenir sur ce qu'il a dit, de corriger ou de développer son propos, *Le Bavard* dévoile et dénonce les séductions d'un langage qui, cherchant son objet, va en réalité là où il veut et berne celui qui se laisse prendre à ses miroitements. Provocateur, le texte interpelle et sollicite la complicité du lecteur, sans lequel il ne pourrait exister ni se déployer, mais dans le même temps, se dénigrant lui-même, lui dénie aussi bon sens et discernement : « Il me suffit de croire que quelqu'un m'honore de son attention. Qui ? N'importe ! Quelqu'un, fût-ce un lecteur que l'ennui rend un peu distrait. » Narcissique, omniprésent, tout entier préoccupé de lui-même, le narrateur de ce récit sans événements oscille en permanence entre le sentiment de sa propre importance et celui de sa propre inanité. Invérifiable, contradictoire, douteuse, se perdant en prétéritions et en palinodies, exhibant son incertitude et son caractère approximatif, la parole s'étire en une longue et vertigineuse spirale aliénant le monde et le lecteur dans l'étroitesse fallacieuse d'une subjectivité étrangère.

♦ C'est après sa démobilisation, en 1941, que Louis-René des Forêts (né en 1916) publie son premier roman, *Les Mendiants*. *Le Bavard*, qui s'interroge sur les pouvoirs du langage, consacre définitivement son auteur comme un écrivain de la modernité. Un long silence (dont cinq années sont occupées par la rédaction d'un long roman considéré comme une « erreur » par l'écrivain) interrompt l'œuvre et c'est seulement en 1960 que des Forêts, revenant à l'écriture, publie *La Chambre des enfants*.

♦ « Défi et carnage » : tels sont les deux mots qui, selon Pascal Quignard, définissent au mieux cette œuvre qui, par sa puissance délétère, se ruine elle-même, détruisant ses modèles — Kleist, Dostoïevski —, son auteur et son lecteur, et appelle de toutes ses forces le silence à se refermer sur la folie et le mensonge d'un langage que plus rien ne soutient. *Le Bavard* porte à son comble, jusqu'à ce point paroxystique où tout implose et s'anéantit, le genre du monologue intérieur où la conscience se perd et se dissipe dans une subjectivité que plus rien ne rattache à la réalité du monde.

Édition : Des Forêts, *Le Bavard*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1991.
Études : Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, 1971. Pascal Quignard, *Le Vœu*, 1985. Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts, La voix et le volume*, Paris, Corti, 1991.

BEL-AMI

Guy de Maupassant. Roman, 1885.

Georges Duroy, arrivé à Paris « la poche vide et le sang bouillant », rencontre un ami de régiment qui l'introduit dans le monde de la presse, où il fait brillamment son chemin grâce aux femmes qu'il séduit et à celle qu'il épouse.

♦ De même que, chez Zola, l'optimisme du *Bonheur des dames** s'oppose au pessimisme de *La Joie de vivre**, Maupassant (1850-1893) inverse dans *Bel-Ami* le parcours qui était décrit dans *Une vie** : on chemine par paliers, non plus vers l'échec, mais vers le succès. Ce n'est plus le Maupassant névrosé, syphilitique, éthéromane, fasciné par le morbide, mais l'homme à femmes reçu dans le monde, l'écrivain à succès publiant aussi des chroniques politiques, sociales ou littéraires dans des journaux, qui est à l'œuvre dans le roman de 1885. Il s'y fait pourtant critique de son temps, dénonçant l'affairisme, le colonialisme et la guerre, la situation de la femme au XIXe siècle. Dans un univers où les idéaux et la morale sont des illusions, seuls les cyniques réussissent vraiment : *Bel-Ami* démonte les mécanismes du jeu social.

♦ On retrouve ici l'influence de Balzac sur Maupassant : Georges Duroy peut apparaître comme un Rastignac nouvelle manière. Il s'agit aussi d'un roman d'apprentissage : le héros s'adapte aux lois de la réussite et utilise les femmes qu'il séduit par sa beauté. Tous les obstacles qu'il rencontre en chemin disparaissent devant sa vitalité, l'Éros qui le pousse vers l'autre sexe : si *Bel-Ami* désire les femmes, c'est non seulement par intérêt, mais pour satisfaire les pulsions qui constituent son être. Il sait que la réussite est dans le jeu des apparences, même trompeuses, mais il demeure un être médiocre qui n'atteint jamais à l'intelligence désabusée de la lucidité.

Éditions : Maupassant, *Bel-Ami*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Gallimard, « La Pléiade », 1986. Éd. Jean-Louis Bory, Gallimard, « Folio », 1976.
Études : Armand Lanoux, *Maupassant, le Bel-Ami*, Fayard, 1967. Roger Bismut, *Quelques problèmes de la création littéraire dans Bel-Ami*, Armand Colin, 1967.

BELLA
JEAN GIRAUDOUX. Roman, 1926.

Bella Rebendart et Philippe Dubardeau s'aiment alors que tous deux sont issus de familles politiquement opposées. Or, à mesure qu'ils s'efforcent de surmonter les difficultés, ils découvrent que c'est en eux que réside l'obstacle. Ces différences qui les séparent constituent finalement leur identité et, au fil du roman, ils les transforment en une sorte de référence suprême d'idéaux incompatibles. Le thème politique croise ici le thème amoureux, et le roman, qui explore les milieux proches du pouvoir, se lance dans une véritable satire de la IIIe République.

♦ Giraudoux (1882-1944) fut connu pour ses romans avant de l'être pour son théâtre. Ce livre constitue, avec *Siegfried et le Limousin** et *Églantine*, une trilogie politique.

♦ Le ton de l'écrivain, piquant et vif, n'est pas sans rappeler certains romans de Marivaux. Cette affinité, doublée d'une certaine préciosité, isole *Bella* du paysage littéraire dans lequel il s'inscrit.

♦ *Bella* semble un peu démodé aujourd'hui. Ce roman à clés connut pourtant un succès de scandale et chacun se plut à reconnaître dans les portraits de Dubardeau et Rebendart les figures de Philippe Berthelot, à qui va toute la sympathie de l'écrivain, et de Raymond Poincaré, ici maltraité et caricaturé.

ÉDITIONS : Giraudoux, *Bella*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, éd. Jacques Body, Gallimard, « La Pléiade », 1990. Grasset, « Les Cahiers rouges », 1985.
ÉTUDES : Claude-Edmonde Magny, *Précieux Giraudoux*, Le Seuil, 1948. Jacques Body, *Jean Giraudoux, la légende et le secret*. P.U.F., 1986.

BELLE DAME SANS MERCY (La)
ALAIN CHARTIER. Poésie, 1424.

Ce débat en strophes d'octosyllabes alternées entérine la mise à mort, ou au moins à mal, de l'idéologie courtoise qui a informé toute la poésie lyrique depuis plus de trois siècles. Le texte met en scène un amant courtois, dont le discours reprend tous les poncifs du genre, et une dame qui, loin d'être cruelle, est tout simplement indifférente : le jeu courtois ne l'intéresse pas, elle dénonce les exagérations d'un lyrisme stérile et tautologique, et refuse de récompenser son amant en lui donnant son amour.

♦ Alain Chartier (1385-vers 1433) est l'auteur de nombreux textes d'inspiration politique, et en particulier du *Quadrilogue invectif* qui dépeint dans un cadre allégorique les maux de la France pendant la guerre de Cent Ans.

♦ Ce texte traduit le malaise de la société et des écrivains vis-à-vis d'un système en pleine mutation et d'une idéologie dépassée, qui ne correspond plus à une réalité bien amère. Néanmoins, le « cynisme » de la dame suscite dès la parution de l'œuvre des réactions de rejet très violentes, et le débat autour de *La Belle Dame sans mercy* se poursuivit pendant près d'un demi-siècle, avant qu'Alain Chartier, de son vivant très apprécié, ne sombrât dans l'oubli comme tous ses contemporains.

ÉDITIONS : Alain Chartier, *La Belle Dame sans mercy et les poésies lyriques*, éd. Arthur Piaget, DROZ, 1949. *La Belle Dame sans mercy*, dans *Œuvres poétiques*, U.G.E., « 10/18 », 1988.
ÉTUDE : James Laidlaw, *The Poetical Works of Alain Chartier*, Cambridge, 1974.

BELLE DU SEIGNEUR
ALBERT COHEN. Roman, 1968.

Solal est violemment épris d'Ariane. Ce séducteur brillant commence par manipuler le mari qui travaille comme lui à la Société des nations ; flattant en lui un désir d'ascension sociale, il l'envoie au loin en mission étrangère. Ariane finit par succomber à l'amour de Solal et, vaincue, se déclare la « Belle de son seigneur ». Commence alors une passion hors du commun que ronge pourtant un profond sentiment de culpabilité : cet amour est en effet doublement coupable, en ce qu'il sépare aussi Solal d'une conscience juive de la souffrance. À Cannes où ils ont fui, désormais repliés sur eux-mêmes, désocialisés, poursuivis par le remords, hantés par la judaïté de Solal, obsédés par la perfection de leur amour, ils s'enferment progressivement dans la folie et la drogue. Amants maudits, fatalement voués à la déchéance, ils n'auront d'autre solution que le suicide.

♦ *Belle du seigneur* est sans doute le chef-d'œuvre de Cohen (1895-1981). Il constitue après *Solal* (1930), *Mangeclous* (1938) et avant *Les Valeureux* (1969) le troisième volet d'une série construite autour du personnage de Solal, sorte de double idéalisé de l'écrivain.

♦ Cette histoire s'exprime dans une écriture passionnée et comme intarissable, dont la force et la vitalité multiplient les formes: parodie, monologues intérieurs, passages poétiques alternent et tendent chaque fois vers leurs limites extrêmes.

♦ L'œuvre, comme l'écrivain, demeure en marge des préoccupations littéraires de l'époque. Elle enregistre en revanche les tensions de l'Histoire, la montée de l'antisémitisme et du nazisme, et constitue l'une des expressions les plus originales de la conscience juive, dont elle manifeste les préoccupations et les angoisses.

ÉDITIONS: Cohen, *Belle du seigneur*, éd. Christelle Peyrefitte et Bella Cohen, Gallimard, «La Pléiade», 1986. Gallimard, 1987.
ÉTUDE: D.R. Goitrin-Galperin, *Visage de mon peuple, essai sur Albert Cohen*, Nizet, 1982.

BELLE HORTENSE (La)

JACQUES ROUBAUD. Roman, 1985.

L'intrigue de *La Belle Hortense* est constituée d'une sorte de faux roman policier. Hortense, une jeune étudiante en philosophie, est tombée amoureuse d'un prince poldève, le prince Gormanskoï qui se fait appeler Morgan. Ce dernier est en fait un voleur de statues poldèves. L'inspecteur Blognard mène l'enquête, aidé de son adjoint Arapède et du narrateur. Les amours d'Hortense sont rapidement malheureuses: elle se rend compte que son amant lui vole des vêtements et rompt avec lui. Mais le prince qui assiste, en présence du cardinal Fustiger, à l'inauguration de la rue de l'Abbé-Migne, parvient tout de même à voler la *Patrologie*, ouvrage en trois cent soixante-six volumes où se trouvent réunies les œuvres des Pères de l'Église. À cause de l'intervention malicieuse du chat Alexandre Vladimirovitch, l'inspecteur arrête le professeur Orsells qui dirige la maîtrise d'Hortense. Et celle-ci épouse le narrateur.

♦ Ce roman manifeste l'humour du poète et mathématicien Jacques Roubaud (né en 1932). La description du fonctionnement de la Bibliothèque nationale constitue à ce sujet le meilleur exemple. Mais, au-delà du simple divertissement, *La Belle Hortense* est une œuvre où, comme en poésie (voir ∈*), l'auteur joue à se fixer des contraintes d'écriture: le roman se divise en quatre sections de sept chapitres, l'intrigue fait régulièrement apparaître le chiffre «53», le récit produit son propre commentaire en soulignant les mécanismes qui permettent à l'auteur de se séparer du narrateur. Tous ces procédés rappellent que Jacques Roubaud est l'un des plus illustres représentants de l'OuLiPo.

♦ La réflexion qui parcourt son œuvre, sur les conditions et les potentialités de l'écriture, se révèle sous des aspects comiques dans ses romans. Et si l'on accepte l'idée roubaldienne que la prose est en quelque sorte la ruine du vers, il faut admettre l'existence de ruines gaies et bien construites. Roubaud a prolongé l'esprit de ce roman en écrivant *L'Enlèvement d'Hortense* (1987) et *L'Exil d'Hortense*, (1990).

ÉDITION: Roubaud, *La Belle Hortense*, Seghers, 1990.
ÉTUDE: Robert Davreu, *Jacques Roubaud*, Seghers, 1985.

BELLE JOURNÉE (Une)

HENRY CÉARD. Roman, 1881.

À Paris, un couple de petits-bourgeois, M. et Mme Duhamain, mènent une vie tranquille, mais Ernestine Duhamain, s'ennuie. Elle est séduite par l'aspect distingué d'un de ses voisins, Trudon, courtier en vins, célibataire, bon vivant et amateur de bonnes fortunes. Les Duhamain se rendent au bal du *Salon des familles*, où Mme Duhamain, grisée, donne un rendez-vous à Trudon. Le dimanche du rendez-vous, Trudon entraîne Mme Duhamain dans un salon particulier d'un restaurant. La voici désenchantée: la conversation banale de Trudon, ses manières vulgaires brisent l'image qu'elle s'était faite de lui. Impatienté par le refus d'Ernestine, Trudon passe du désir à la lassitude et, empêchés de sortir par la pluie, tous deux emploient l'après-midi à lire les journaux. Mme Duhamain rentrera retrouver son mari. Elle oubliera ses rêves et se contentera de la réalité de son bonheur bourgeois.

♦ Dans *Une belle journée*, tous les éléments sont réunis pour écrire un énième roman sur l'adultère, mais Céard (1851-1924) refuse de mener cette histoire vers son dénouement classique. Mme Duhamain n'est pas Mme Bovary, elle n'est pas à la hauteur de son idéal et l'œuvre est finalement un roman de la désillusion: Mme Duhamain ne trouvera en Trudon qu'une réplique de son mari. L'un et l'autre tirent, en effet, ce qui leur sert d'idées et de convictions du même journal (*Le XIXe Siècle*); leurs discours sont émaillés de lieux communs, d'expressions toutes faites, de proverbes. Céard en fait les symboles du bourgeois républicain, anticlérical et patriote jusqu'à la bêtise. Seuls les concerts, les bals, les

images et les histoires des journaux féminins offrent à Ernestine une évasion hors de sa vie banale. Ayant approché, grâce à Trudon, ces distractions, et n'y découvrant qu'obscénité, platitude et vulgarité, elle préfère, oubliant ses rêves d'aventure et de romanesque, retrouver son mari et son intérieur douillet.

♦ Les personnages du second roman de Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906), n'auront pas plus de facultés qu'Ernestine Duhamain pour le rêve. Avant *Une belle journée*, Céard n'avait publié qu'un conte, *La Saignée*, dans *Les Soirées de Médan* (1880). Par la suite, il se consacrera plus particulièrement au théâtre (*Les Résignés*, *Tout pour l'honneur*, *La Pêche*).

ÉDITION: Céard, *Une belle journée*, Slatkine, 1971. ÉTUDES: Ronald Frazee, *Henry Céard, idéaliste détrompé*, P.U.F., 1963. Francis Marcoin, «Le Naturalisme d'Henry Céard: allégeance et distanciation», *Les Cahiers Naturalistes*, n° 55, 1981.

BÉRÉNICE

JEAN RACINE. Tragédie, 1670.

Cette tragédie romaine en cinq actes où l'action est réduite à une simplicité absolue traite le thème cornélien du sacrifice «généreux» de l'être profond au personnage social. Depuis cinq ans, Titus aime Bérénice, la reine de Judée, qui partage son amour et souhaite l'épouser. Mais une tradition romaine écarte les reines du trône des Césars. La mort de Vespasien, qui laisse le pouvoir à son fils Titus, rend la situation dramatique. L'empire devient une sorte de «grâce torturante qui écrase Titus et l'exalte à la fois» (Raymond Picard), grâce suffisante — «Je connais mon devoir» —, mais non pleinement efficace: entre la décision du renoncement à Bérénice et sa mise en œuvre, il y a une place pour la souffrance et l'héroïsme; c'est dans ce drame intime que se situe l'action de la pièce. Un long face-à-face dramatique et pathétique — «Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez» — conduit les deux amants au bord du désespoir et du suicide. Par trois fois au cinquième acte, Titus est sur le point de céder et d'épouser Bérénice, par trois fois il se reprend; Bérénice finit par comprendre Titus, et se sacrifie elle aussi en renonçant à leur mariage, lui donnant ainsi la plus belle preuve d'amour. Racine transpose dans le langage poétique l'intensité de la vie intérieure: la plus héroïque de ses tragédies est aussi la plus nostalgique.

♦ La concurrence entre Corneille et Racine, marquée par la violente cabale contre *Britannicus**, se poursuit en 1670 quand, dix jours après la création de *Bérénice* sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, Molière fait jouer dans son théâtre du Palais-Royal *Tite et Bérénice* de Corneille. Pour la première fois, la majorité du public estime que Corneille appartient au passé. Treize mois après *Bérénice*, Racine peut abandonner audacieusement l'Antiquité pour une tragédie exotique, *Bajazet**.

♦ La dédicace de *Bérénice* à Colbert montre que la carrière mondaine du dramaturge et sa carrière littéraire vont de pair. Succédant à cette *Épître dédicatoire*, la *Préface* montre que Racine a pleinement pris conscience de son art. Revenant sur la relation entre simplicité et vraisemblance qui domine son théâtre — et qui fait défaut selon lui chez Corneille —, il affirme que «toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien» et prône «une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression».

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Alexandre le Grand*, et Simone Akerman, *Le Mythe de Bérénice*, Nizet, 1978.

BERGER EXTRAVAGANT (Le)

CHARLES SOREL. Roman parodique, 1627.

L'année où paraît le dernier livre de *L'Astrée**, Charles Sorel (1602-1674) en fait une parodie, dans un livre auquel il donnera même pour titre, en 1633, celui d'«*Anti-roman*»: la raison de Louis, jeune bourgeois de Paris, n'a pas résisté à la lecture de *L'Astrée* et autres romans pastoraux alors en vogue; il se déguise en berger de théâtre, se rebaptise «Lysis», achète quelques «brebis galeuses», et s'en va sur les bords de la Seine exhaler en style fleuri des plaintes amoureuses pour la bergère Charite, en réalité une servante nommée Catherine. Il doit affronter la colère de son oncle, Adrian, bien décidé à le faire interner; il provoque une émeute de paysans: ayant pris au pied de la lettre les métaphores de Lysis (proclamant que les regards meurtriers de Charite embrasent tous les cœurs), ils croient la fin du monde arrivée. Enfin, le traitement de choc d'Adrian ayant échoué (il brûle les livres de Lysis, fait égorger ses brebis sous ses yeux, le traîne à la messe), un

jeune seigneur, Anselme, se charge du malheureux : pour se divertir, il recrée autour de Lysis l'univers de *L'Astrée* et, avec la complicité de ses amis, lui joue des tours parfois cruels.

♦ Le roman est une dénonciation radicale de toute fiction. Sont stigmatisées l'impiété et l'inutilité des romans (surtout par Adrian, porte-parole d'une bourgeoisie riche, ambitieuse et conformiste), ainsi que leur invraisemblance : Anselme, par exemple, peint un portrait ridicule de Charite — « Deux soleils à la place des yeux, une branche de corail pour les lèvres, des roses et des lis en guise de joues » — en utilisant tous les poncifs de la poésie amoureuse.

♦ La leçon de l'*Anti-roman* est ambiguë : elle est réactionnaire dans le moralisme volontiers répressif (Théophile de Viau a été condamné l'année précédente !), novatrice dans la démolition de la littérature aristocratique idéaliste. Ce parti pris évoque bien sûr celui de Cervantès, que Sorel imite tout en le trouvant trop enclin au romanesque, et annonce celui de Furetière dans *Le Roman bourgeois**. En 1652, Thomas Corneille adaptera *Le Berger extravagant* pour la scène.

ÉDITION : Sorel, *Le Berger extravagant*, Slatkine, 1972.
ÉTUDES : Frank Edmund Sutcliffe, *Le Réalisme de Charles Sorel, problèmes humains au XVII^e siècle*, Nizet, 1965. Jean Pierre Faye, « Surprise pour l'Anti-roman », *Les Lettres nouvelles*, mars-avril 1965. Hervé D. Béchade, *Les Romans comiques de Charles Sorel*, Droz, 1981.

BESTIAIRE

PIERRE DE BEAUVAIS. Traité didactique, début XII^e S.

Le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais (fin XI^e-début XII^e) est l'une des premières versions françaises du *Physiologus* latin, qui passe en revue les créatures vivantes — animaux réels et fabuleux — et leur attribue des significations symboliques en accord avec la théorie du « Grand Livre du Monde », selon laquelle tout sur terre a un ou plusieurs sens cachés. L'interprétation de Pierre de Beauvais est strictement religieuse, et même si parfois elle paraît un peu forcée au lecteur moderne, elle n'en constitue pas moins un système parfaitement cohérent.

♦ Mais la tradition du *Bestiaire* est trop riche de potentialités pour que les auteurs médiévaux se bornent à reconduire la lecture symbolique classique : d'autres grilles d'interprétation viendront se plaquer sur le matériau inspiré du *Physiologus*, et aboutiront à de singulières constructions intellectuelles, tel le *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival (1245), qui conforme de force les différents animaux du *Bestiaire* aux catégories de la relation amoureuse courtoise. De nombreuses images empruntées au *Bestiaire* se retrouveront dans la poésie lyrique (ainsi, par exemple, la licorne).

♦ Par la suite, le *Bestiaire* sera peu à peu intégré au savoir encyclopédique tel qu'il se constitue pendant le XIII^e siècle et on le rencontre, à peine modifié, dans des textes à vocation scientifique comme le *Livre dou Trésor* de Brunet Latin.

ÉDITION : *Bestiaires du Moyen Âge*, trad. Gabriel Bianciotto, Stock, 1980.

BESTIAIRES (Les)

HENRY DE MONTHERLANT. Roman, 1926.

Alban de Bricoule, amoureux de Soledad, est poussé par elle à toréer une bête difficile : c'est le prix à payer pour obtenir ses faveurs. Mais la bête tuée, Alban ignore Soledad. Il décide même de la rejeter alors qu'elle lui semblait, d'abord, être son inspiratrice. Le combat avec le « mauvais ange », en effet, s'est révélé être un véritable rite d'initiation au terme duquel le héros a découvert l'authenticité. La tauromachie dépeinte ici acquiert, à travers le lyrisme de Montherlant, une dimension à la fois mystique, érotique et artistique. La poésie n'exclut pas, toutefois, le réalisme et l'humour propres à cet écrivain d'une impitoyable lucidité.

♦ Dans la quête de l'héroïsme, le sport joue ici — et dans *Les Olympiques* — le même rôle positif que la guerre dans *Le Songe* et, plus tard, le cynisme de Costals dans *Les Jeunes Filles**.

♦ *Les Bestiaires* expriment une quête de la grandeur humaine qui n'est pas étrangère à Saint-Exupéry ou à Malraux. Mais contrairement à ce dernier qui pressent les tensions futures de l'histoire, Montherlant (1895-1972), encore habité par le souvenir de la Première Guerre mondiale, décrit un monde où l'héroïsme demeure intact. C'est à la couleur locale et au pittoresque, plus qu'à sa dimension philosophique, que le roman dut le succès qu'il remporta.

ÉDITIONS : Montherlant, *Les Bestiaires*, dans *Romans*, t.I, éd. Roger Secrétain, Gallimard, « La Pléiade », 1960. Gallimard, « Folio », 1972.
ÉTUDE : Michel Raimond, *Les Romans de Montherlant*, S.E.D.E.S., 1982.

BÊTE HUMAINE (La)
ÉMILE ZOLA. Roman, 1890.

Jacques Lantier, mécanicien sur la Lison, sa locomotive, est le témoin d'un crime dans un train. Or il soupçonne le sous-chef de gare du Havre, Roubaud, et sa femme, Séverine, dont il fait connaissance. Celle-ci séduit Jacques qui est fasciné par cette femme criminelle: il reconnaît en elle les pulsions homicides qu'il ne peut maîtriser en lui. Ainsi, lors d'une crise, comme elle lui raconte la scène du meurtre, il la tue. Le crime le laisse sans remords et profondément apaisé. À la fin, Jacques est surpris en compagnie de la femme de son chauffeur: les deux hommes engagent une lutte à mort et abandonnent les commandes du train qui roule dans la nuit, comme une bête aveugle, vers la catastrophe.

♦ Une fois de plus, après les Halles du *Ventre de Paris**, l'alambic de *L'Assommoir**, la mine de *Germinal**, avant la Bourse dans *L'Argent**, un grand objet-fantasme, à la fois lieu, témoin et agent de l'action, domine un roman d'Émile Zola (1840-1902); mais la locomotive symbolise contradictoirement le progrès de la civilisation technique, et la permanence de l'instinct de violence au cœur de l'humanité. Le roman exploite aussi la proximité du désir amoureux et de la pulsion de mort: Jacques Lantier veut conquérir la femme parce qu'il veut la dompter, et soumettre le désir de mort; mais il oublie qu'il est lui-même soumis à l'emprise inexorable de l'hérédité. Le roman a alors l'intuition d'une violence originelle, semblable à celle décrite par Freud dans *Totem et Tabou* (1913): la violence, le meurtre sont à l'origine de l'organisation sociale et des interdits. Mais le pessimisme et la critique sociale de Zola le conduisent à penser l'ambiguïté de cette violence: à la fois organisatrice (le couple qui s'unit autour de la mort) et destructrice (le train fou), progressive (c'est un roman du chemin de fer) et régressive (un titre explicite: la bête humaine).

♦ *La Bête humaine* a été portée à l'écran par Jean Renoir en 1938.

ÉDITIONS: Zola, *La Bête humaine*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. IV, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1966. Gallimard, «Folio», 1977.
ÉTUDES: Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969. Jean Borie, *Zola et les Mythes*, Le Seuil, 1971.

BIJOUX INDISCRETS (Les)
DENIS DIDEROT. Roman, 1748.

Portrait allégorique de Paris et de la cour, le roman montre comment la fiction libertine peut servir de masque à Diderot pour attaquer les ridicules de son temps et pour aborder de façon alerte et faussement frivole les sujets les plus variés: l'esthétique littéraire et musicale, le droit, l'économie, la philosophie. Le récit renvoie à un original africain qui s'apparente à la tradition des *Mille et Une Nuits** et sacrifie à la mode des clefs: le sultan du Congo, Mangogul, représente Louis XV et la favorite Mirzoza Mme de Pompadour. Un anneau prêté à Mangogul le place dans la situation d'un narrateur objectif qui aurait le don de s'infiltrer en chacun pour le mettre à nu: il permet au sultan de voir sans être vu, de découvrir des attitudes non apprêtées et de provoquer la sincérité. Il lui suffit de tourner le chaton de sa bague vers une femme pour que celle-ci lui avoue immédiatement par un de ses bijoux — auxquels s'attache un double sens grivois — ses aventures les plus scabreuses. Parodie de la confession, le roman souligne le double discours de l'être humain, celui de l'apparence — le discours social — et celui des profondeurs — le discours authentique.

♦ Pour subvenir à ses besoins financiers, Diderot (1713-1784) compose en quelques semaines *Les Bijoux indiscrets*, rivalisant avec les romans libertins de Crébillon, dont *L'Écumoire** et *Le Sopha** connaissent la faveur du public. Le roman est lié au renouvellement de la réflexion philosophique suscité chez Diderot par la rédaction de l'*Encyclopédie**. Telle digression sur le siège de l'âme se retrouve dans l'article *Âme*, rédigé par l'abbé Claude Yvon. L'allégorie de l'expérience annonce les *Pensées sur l'interprétation de la nature**. Et en se demandant, à propos du rêve de Mangogul, si le rêve peut devenir un instrument de connaissance supérieur à l'état de veille, Diderot annonce l'utilisation du songe dans *Le Rêve de d'Alembert** comme moyen d'esquisser ses intuitions les plus hardies.

♦ *Les Bijoux* paraissent sans nom d'auteur, mais le secret est vite éventé. Les contemporains apprécient un conte libertin sans discerner parmi les intrusions du fantastique les sens cachés du roman. Six éditions se succèdent en quelques mois et le livre est réédité tout au long du siècle. Loin de rougir de son roman, comme on l'a dit parfois, Diderot y ajoutera trois chapitres peu avant de

rédiger son *Supplément au voyage de Bougainville**.

ÉDITION : Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, éd. Antoine Adam, Flammarion, « G.F. », 1968.
ÉTUDE : Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, 1973.

BLANCHE OU L'OUBLI

LOUIS ARAGON. Roman, 1967.

Geoffroy Gaiffier, le narrateur, tente de retrouver le souvenir de sa femme Blanche qui l'a abandonné il y a dix-huit ans. Pour retrouver la vérité de Blanche, celle qu'il n'a pas su voir, évanescente, oubliée et oublieuse, Geoffroy s'abandonne lui-même à l'oubli et réinvente Blanche : en effet, le linguiste qu'est Geoffroy sait que l'oubli, qui est constamment à l'œuvre dans la vie des mots, est bien ce principe fondamental d'absorption et d'ouverture, qui permet tous les changements de sens. Il crée alors le personnage de Marie-Noire, double antithétique de sa femme, figure même de la mémoire, et reconstitue ainsi, trop tard, après le temps de l'indifférence et de l'aveuglement, le vrai roman de Blanche. Ainsi s'enchâsse, à l'intérieur du roman d'Aragon, un second roman, celui de Geoffroy, dédoublement qui exhibe les modes d'élaboration de toute création romanesque et en dévoile, aux yeux du lecteur, le caractère purement fictif. Dans un ultime retour, Blanche apparaît à Geoffroy, désormais recueilli dans le monde intérieur de ses intuitions, et lui tend, telle la Madame Arnoux de *L'Éducation sentimentale**, une mèche de cheveux blancs, fragment du réel, la seule certitude désormais, à partir de quoi « reconstruire le monde ».

♦ *Blanche ou l'oubli* appartient, avec *La Mise à mort**, à ce que l'on pourrait appeler une seconde période d'Aragon (1897-1982) : au cycle du *Monde réel* (*Les Cloches de Bâle*, 1934 ; *Les Beaux Quartiers*, 1936 ; *Les Voyageurs de l'impériale*, 1942 ; *Les Communistes**), qui coïncide avec l'engagement politique d'Aragon, succéderait ainsi, après la déstalinisation, un autre cycle, davantage tourné vers l'imaginaire et la poésie. En réalité, la coupure entre les deux époques n'est peut-être pas aussi simple, car si Aragon semble bien en effet se rallier avec *Blanche ou l'oubli* aux récentes recherches formelles entreprises par le Nouveau Roman, il ne faut pas oublier que ces questionnements constituaient déjà les thèmes essentiels de sa jeunesse surréaliste. En outre, *Blanche ou l'oubli*, qui s'ouvre sur une provocante dédicace à la foule malheureuse (« *To the unhappy crowd* »), et s'achève sur la célèbre formule de Marx qui exhorte les romanciers à « inventer le monde », ne renie à aucun moment ni le monde réel ni l'engagement politique.

♦ *Blanche ou l'oubli* exprime sans doute l'angoisse d'Aragon face au temps qui dissipe toute réalité. Véritable « machine à explorer la fonction romanesque » (Sollers), ce texte qui, par une sorte de mise en abyme, dévoile et redouble le processus fictionnel, postule et démontre que la création n'a d'autre but que de lutter contre l'oubli et qu'à son tour l'oubli est cette absence nécessaire qui permet et engendre le rêve et l'invention. Ainsi ce roman, dont le héros, tantôt *je créateur*, tantôt *il créé*, est textuellement un double de l'auteur (né le même jour qu'Aragon, il rencontre Blanche en 1928, comme Aragon, Elsa), et dont les dernières pages s'achèvent sur une réminiscence de Flaubert, rapproche et confond jusqu'au vertige réel et imaginaire, dédoublement ou redoublement, d'où surgit la seule vraie réalité.

ÉDITION : Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Gallimard, 1967.
ÉTUDES : Daniel Bougnoux, *Blanche ou l'oubli*, Hachette, « Poche-critique », 1974. Roman Jakobson, « Le Métalangage d'Aragon », *L'Arc*, 1973.

BLASONS DU CORPS FÉMININ

CLÉMENT MAROT, MAURICE SCÈVE *ET ALII*. Poésie, 1535 et suivantes.

Le terme de « blason » désigne un court poème à la louange d'un objet dont on décrit les qualités. Clément Marot (1496-1544) est le premier à composer un blason en l'honneur d'une partie du corps féminin (il s'agit du *Blason du beau tétin*) ; la mode en étant lancée, une sorte de concours a lieu, confrontant les productions des plus grands poètes ; c'est le *Blason du sourcil* de Maurice Scève (vers 1500-vers 1562) qui l'emporte, par sa délicatesse et sa subtilité platonisante. De nombreuses autres pièces passent en revue toutes les parties du corps imaginables, « honnêtes » ou non, et on voit même apparaître le genre du « contre-blason », qui, plutôt que de chanter les louanges de l'objet choisi, en décrit avec complaisance les vices et les défauts, dans la lignée des *Contr'amours* (voir *Amours**) d'Étienne Jodelle.

♦ Le blason repose sur un principe simple, l'apostrophe, et il est doté d'une structure énumérative qui rappelle les litanies poétiques à la Vierge, très pratiquées par les Rhétoriqueurs. Forme très adaptable, le blason passe d'un style à l'autre selon les poètes qui s'y essaient, et aboutit finalement à une forme de réalisme proche de la satire: l'idéalisme désincarné de la poésie néo-platonicienne et pétrarquiste est battu en brèche. Par ailleurs, le blason témoigne aussi de l'effort de la poésie pour tout dire, pour épuiser la réalité à l'aide de la «copie» du discours. En cela, plus qu'un genre mineur, le blason constitue une étape importante dans l'exploration du champ littéraire pendant le XVI[e] siècle.

ÉDITION: Marot, Scève *et alii*, *Blasons du corps féminin*, dans *Œuvres* de Louise Labé, éd. Françoise Charpentier, Gallimard, «Poésie», 1985.
ÉTUDES: Albert Baur, *Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise*, Slatkine, 1969. Voir le dossier sur les *Blasons* dans l'édition ci-dessus.

BLEU DU CIEL (Le)

GEORGES BATAILLE. Roman, 1935.

La violence, la mort et l'érotisme ont ceci de commun qu'ils permettent une dissolution des formes et des êtres. C'est cette quête du sacré et de l'infini, dont tout individu a gardé la nostalgie, que tente de décrire le narrateur dans le récit de son errance à travers une Europe menacée par la guerre. Cette relation, plutôt décousue, évoque notamment le personnage de Dorothéa, la maîtresse en compagnie de laquelle le narrateur voyage dans une Allemagne significativement bouleversée par la présence mortifère du nazisme. L'érotisme et le désir ont le pouvoir de transformer le réel; l'amour, la mort et la poésie se fondent dans la même expérience de cet «état limite» où éclatent les barrières du «moi», et où se dévoile enfin l'indicible. L'excès et la transgression ont ainsi ravi à l'interdit ce qu'il nous dissimulait de la sexualité et de la mort, permettant une sorte de retour à un état passionnel, primordial et originel.

♦ Toute l'œuvre de Bataille (1897-1962) est centrée sur les thèmes obsédants de l'érotisme et de la mort (*Histoire de l'œil**, *Ma mère*). Dans *L'Expérience intérieure*, parue en 1943, il expose et résume l'essentiel de sa thèse. Suivra, en 1957, *L'Érotisme*, qui prolongera en la confirmant une réflexion amorcée depuis longtemps et sans cesse renouvelée.

♦ Comme Blanchot et Mandiargues, Bataille tente d'atteindre les limites de l'écriture en tant qu'expérience. Aussi, cette œuvre originale, en marge des recherches théoriques et formelles de son temps, est-elle parvenue à créer une écriture hors du commun, capable de transfigurer le réel et de suggérer un univers secret et mystérieux.

ÉDITIONS: Bataille, *Le Bleu du ciel*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970. Pauvert, 1985.
ÉTUDE: Christian Limousin, *Bataille*, Éditions universitaires, 1974.

BLOC-NOTES

FRANÇOIS MAURIAC. Essai, 1958.

Cet ouvrage est la collection des articles publiés au jour le jour dans *La Table ronde* (1952-1953) et dans *L'Express* (1953-1961) sur l'actualité littéraire et politique du moment. L'auteur avoue n'y avoir pas fait de retouche, mais seulement des coupures, certains commentaires lui paraissant avoir perdu tout intérêt. François Mauriac y parle des soucis majeurs du pays et du monde, sans hésiter à prendre parti avec courage et générosité. Il s'y révèle profondément attaché à la conception catholique du monde, au pacte atlantique, à la politique de décolonisation et, peu à peu, à la personne et à l'action du général De Gaulle. On le voit pencher insensiblement vers la gauche avec Mendès France, sans ménager les hommes qui l'incarnent. Toujours, il cherche la déchirure, là où le bât blesse chez les uns comme chez les autres, jusqu'en lui-même parfois: «Cet ennemi que je porte au-dedans de moi, et qui est moi-même.» Ne va-t-il pas vilipender une Église qu'il aime, mais qu'il sait «enchaînée à la droite la plus aveugle, et, depuis l'affaire Dreyfus, la plus criminelle»? Ainsi, ces jugements critiques sont souvent pleins d'un venin inexorable.

♦ Le *Bloc-notes* se présente comme des notes brèves, parfois proches du pamphlet, qui, en quelques mots fulgurants, cernent les problèmes les plus divers. On y découvre une passion exceptionnelle, une verve mordante, un talent de polémiste redoutable. Plein de franchise et de sincérité, il n'hésite pas à batailler contre des adversaires qui hier encore étaient des alliés ou qui peut-être le seront à nouveau demain: une certaine philippique contre Georges Bidault compromis dans l'O.A.S. (Organisation de l'armée secrète, mouvement d'action, hostile à l'indépendance de l'Algérie) est restée un morceau d'anthologie.

♦ Ce *Bloc-notes* eut un impact important sur la politique française. Mauriac (1885-1970) dérangeait beaucoup, ce qui explique son passage de *La Table ronde* à *L'Express* et, enfin, au *Figaro littéraire* à partir de 1961 et jusqu'à la mort de l'écrivain, sous le titre *Nouveau Bloc-notes*.

ÉDITIONS : Mauriac, *Bloc-notes (1952-1957)*, Flammarion, 1958 ; *Nouveau Bloc-notes (1958-1960)*, Flammarion, 1961. *Nouveau Bloc-notes (1961-1964)*, Flammarion, 1965. *Dernier Bloc-notes (1968-1970)*, Flammarion, 1971.
ÉTUDES : Xavier Grall, *Mauriac journaliste*, Cerf, 1960. Jacques Debû-Bridel, *La Résistance intellectuelle*, Julliard, 1970. Slava Kuschnir, *Mauriac journaliste*, Minard, 1979.

BOIS SEC BOIS VERT

CHARLES-ALBERT CINGRIA. Récits, 1948.

Cingria (1883-1954), né et mort à Genève, est l'auteur d'une œuvre inclassable, où se côtoient récits, fictions, essais critiques, autobiographie, constats descriptifs. *Bois sec bois vert* présente tous les aspects de cette diversité. La disparate semble en effet régner : des nouvelles *(Xenia et le diamant, La Couleuvre)*, un récit fantastique et parodique *(Hippolyte hippocampe)*, un chapitre d'histoire littéraire *(Lou Sordel)*, la description d'une ville *(Le Comte des formes)*, des récits autobiographiques. Mais cette diversité est sans doute le vrai sujet : récits et réflexions procèdent toujours par digressions. Cingria emprunte dans ses œuvres des chemins de traverse qui le mènent, ainsi que le suggèrent certains titres, de détail en détail, d'étonnement en étonnement, comme si l'œuvre était privée de centre. Mais aucun détail n'est anodin ! Tout dans le réel est étonnant : « Ce qu'il y a d'important c'est moins ce qu'on voit que l'état dans lequel on se trouve quand on voit. » La phrase progresse avec une feinte négligence, semblant oublier la syntaxe, avant de revenir à son but et après avoir créé chez le lecteur l'attente qui débouche sur la surprise : elle est un « télescope » faisant surgir des gros plans et ignorant la perspective. À tous les niveaux, l'œuvre est un « labyrinthe harmonique » dont les trajets multiples engendrent des effets d'écho : la même structure apparaît dans la vie de Lou Sordel, la promenade à Rome, le trajet en vélo.

♦ Dans son ensemble l'œuvre de Cingria n'a rencontré qu'un faible succès, en dépit de ceux qui, de Claudel à Paulhan, l'ont admirée.

ÉDITION : Cingria, *bois sec Bois vert*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1990.
ÉTUDES : Pierre-Olivier Walzer, Préface à *La Fourmi rouge et autres textes*, L'Âge d'homme, 1978. Jacques Réda, *Le bitume est exquis*, Fata Morgana, 1984.

BONJOUR TRISTESSE

FRANÇOISE SAGAN. Roman, 1954.

Cécile, la narratrice, raconte son passé récent, son dernier été. Elle n'avait connu jusque-là que la liberté, le plaisir et l'insouciance, quand survient Anne Larsen, jeune femme mûre et grave, dont Raymond, son père, s'éprend aussitôt ; la jeune fille se sent menacée. Mue par une jalousie féroce ainsi que par la crainte de perdre sa liberté, elle fait tout pour séparer Anne de son père et compromettre leur mariage. Le livre se termine par la mort d'Anne — suicide ou accident —, causée par l'infidélité de Raymond. Cécile et son père retournent à leur vie de jouissance, libérés de l'influence d'Anne mais désemparés. Cécile a découvert un sentiment nouveau — simplement évoqué au chapitre premier de la première partie, la tristesse : sentiment fait de regret et de remords mais aussi, et surtout, saveur du néant et de la désillusion qui envahit cette très jeune fille prématurément cynique et lucide.

♦ Ce premier roman, écrit à dix-huit ans, allait apporter à Françoise Sagan (née en 1936) un immense succès. Suivront, parmi les titres les plus connus, *Un certain sourire* (1956), *Dans un mois, dans un an* (1957), *Aimez-vous Brahms...* (1959) et, plus récemment, *La Femme fardée*.

♦ Proche, par son style désabusé et désinvolte, de certains « Hussards » (Nimier, Blondin), Françoise Sagan évoque une société brillante et oisive, minée par le sentiment de sa propre décadence. Le mal du siècle décrit ici est celui d'une génération aux sentiments plutôt médiocres, minée par l'argent et l'alcool, sans authenticité. L'évocation en demi-teinte d'un univers mélancolique, le ton de l'analyse, plus souvent esquissé qu'achevé, cet air de « blues » doux et tranquille, peuvent rappeler Scott Fitzgerald.
Ce premier roman connut un succès non dénué de scandale. S'il faisait entendre

la voix inattendue d'une jeune fille qui éludait tous les clichés du « roman féminin », il n'en présentait pas moins l'image d'une jeunesse amorale.

Édition : Sagan, *Bonjour tristesse*, L.G.F., « Le livre de poche », 1962.
Étude : Jean-Claude Lamy, *Sagan*, Mercure de France, 1988.

BONNES (Les)

JEAN GENET. Pièce en un acte, 1947.

Dans sa chambre à coucher envahie par les fleurs et les dentelles, Madame s'habille en conversant avec l'une de ses deux bonnes, Claire. Monsieur, son amant, vient d'être jeté en prison, et la noble souffrance qu'elle ressent l'exalte. À la sonnerie d'un réveil qui les prévient de l'arrivée imminente de la vraie Madame, les deux bonnes mettent fin à leur « cérémonie ». Claire qui incarnait Madame, tout comme sa sœur Solange qui tenait son rôle, redeviennent elles-mêmes. Mais le jeu est allé trop loin : rivalisant en haine et en volonté de puissance, elles se déchirent et se dominent tour à tour. Puisque Solange n'a pas réussi à étrangler Madame comme elle en rêve, c'est Claire qui se chargera de son meurtre. Madame arrive, mais elle refuse de boire son tilleul empoisonné lorsqu'elle apprend la mise en liberté provisoire de Monsieur et leur échappe. Les deux bonnes sont peu à peu reprises par leur jeu et Claire, redevenue Madame, boit le tilleul.

♦ Jean Genet (1910-1986) est devenu écrivain en prison. D'abord romancier, auteur de *Notre-Dame des Fleurs* (1944), puis dramaturge influencé par le « théâtre de la cruauté » prôné par Artaud, il s'est voulu avant tout le poète de « l'envers du monde », des inversions et des perversions qu'il contient. Par la grâce d'une langue classique, somptueuse et fulgurante, il transforma les données parfois sordides d'une vie résolument marginale — l'homosexualité, la trahison, le vol et le crime — en un chant bouleversant et religieux même, s'il est vrai que seule la volonté absolue du Mal confère la vraie « sainteté ». Avec *Les Bonnes*, il ne s'agit nullement d'une pièce sociale, mais d'un conte presque naïf qui doit créer le malaise dans la salle. De même que la bonne contient sa maîtresse, et qu'une sœur contient l'autre en elle, comme le montre leur jeu, de même leur haine est mêlée de respect et de tendresse, leur violent rejet d'acceptation et de soumission, et leur humiliation de jouissance.

♦ La première version de la pièce fut créée en 1947 par Louis Jouvet au théâtre de l'Athénée. Nico Papatakis en tira un film, *Les Abysses*, en 1963.

Éditions : Genet, *Œuvres complètes*, t.IV. Gallimard, « Folio », 1978.
Études : Geneviève Serreau, *Histoire du « Nouveau Théâtre »*, Gallimard, 1966. Jean-Bernard Moraly, *Jean Genet, la vie écrite*, La Différence, 1988.

BOSSU (Le)

PAUL FÉVAL. Roman, 1857.

Le Bossu, c'est le chevalier Henri de Lagardère qui, loin de souffrir d'aucune difformité, est en réalité le prototype du héros au grand cœur, beau, brillant, invincible. S'il feint d'être bossu, c'est pour s'introduire auprès de Philippe de Gonzague et dévoiler ses méfaits. Celui-ci, en effet, a assassiné Philippe de Nevers pour s'approprier sa fortune en épousant sa veuve. Mais Lagardère a recueilli sa fille, Aurore de Nevers, et la cache. À l'hôtel de Gonzague, devenu le centre de tractations financières consécutives au système de Law, le prétendu Bossu sert de porte-bonheur et, très matériellement, de table aux spéculateurs. Il surprend ainsi les secrets de ses adversaires et, après force duels, poursuites et guets-apens, finit par confondre et tuer l'assassin, rétablir Aurore dans ses droits et l'épouser.

♦ Paul Féval (1817-1887) apparut sur la scène de la vie littéraire, en 1844, avec *Les Mystères de Londres* qui veulent concurrencer *Les Mystères de Paris** d'Eugène Sue. Dans son œuvre, les extravagances fantastiques des premiers récits s'effacent peu à peu au profit de considérations sociales, qui témoignent d'un intérêt pour les affaires criminelles, pour l'argent et le processus d'ascension dans la société. Si les histoires sont traitées comme des contes merveilleux où s'affrontent les tenants du Bien et du Mal, les descriptions, pleines d'un onirisme à la Gaston Leroux, transcendent les modèles de la para-littérature.

♦ *Le Bossu* est un prototype du roman de cape et d'épée qui mêle le tragique au comique, ce dernier étant incarné par les personnages de Passepoil et Cocardasse. Le récit de pure fiction amalgame les éléments historiques. Ainsi, le héros participe à la fois à une situation sociale, historique et politique, et au merveilleux, à l'irréel : Lagardère est l'archétype du « jeune premier » défenseur de la veuve et de l'orphelin ; mais son personnage reprend l'image traditionnelle du bossu, être difforme, dont la gibbosité passe

aussi pour porter chance: son profil en forme de point d'interrogation révèle que la transparence est une imposture, la droiture un mythe, mais que la justice n'en doit pas moins être recherchée.

♦ Avec Rocambole et *Les Drames de Paris** de Ponson du Terrail, *Le Bossu* participe à la dégradation du thème romantique du héros.

ÉDITION: Féval, *Le Bossu*, Gallimard, «Mille Soleils or», 1980.
ÉTUDES: Gilles Nelod, *Panorama du roman historique*, Société générale d'éditions, 1969. Jean Van Her et Yves-Olivier Martin, *Paul Féval*, Désiré, 1970.

BOUBOUROCHE
GEORGES COURTELINE. Comédie, 1893.

Le protagoniste de cette comédie en deux actes, Boubouroche, est un brave bourgeois un peu niais, prompt à payer une tournée et à acquitter les dettes de ses compagnons de jeu. Aussi exploite-t-on sa naïveté et sa bonhommie sans vergogne. Il apprend par un vieux voisin obligeant que sa maîtresse Adèle le trompe depuis des années et qu'elle fait bénéficier de la pension qu'il lui verse un amant installé comme de juste... dans son armoire. D'abord incrédule, Boubouroche se rue chez Adèle. Il y surprend l'amant, un certain André, d'ailleurs fatigué de sa retraite trop exiguë. Mais la rouée Adèle réussit à reconquérir son ascendant. Elle reprend Boubouroche dans ses filets. Celui-ci lui demande pardon de ses soupçons en pleurant et détourne sa colère sur l'officieux voisin qui a essayé de le détromper.

♦ D'abord connu comme chroniqueur satirique, Georges Courteline (1858-1929) est venu au théâtre à la demande d'Antoine, directeur du Théâtre libre. Son talent de satiriste fait mouche dans de courtes comédies où il prend pour cible les institutions: la Justice, dans *Un client sérieux* (1896), ou le monde des bureaucrates dans sa pièce la plus célèbre, dont le titre est aussi celui d'un recueil de contes et nouvelles: *Messieurs les ronds-de-cuir** (1893).

♦ Avec Georges Feydeau, c'est l'auteur le plus en vue du Boulevard, dont il met en relief les situations conventionnelles. Dans *Boubouroche*, la situation triangulaire du vaudeville est exploitée jusqu'à la charge: non content de se dissimuler dans le placard, l'amant d'Adèle y est installé à demeure. Mais une vérité humaine perce sous la caricature: quelques scènes suffisent à cerner le portrait d'un bon garçon, pitoyable, victime de sa crédulité, manipulé par une femme adroite.

♦ *Boubouroche* a été créé au Théâtre libre le 27 avril 1893. La pièce est entrée au répertoire de la Comédie-Française le 21 février 1910.

ÉDITIONS: Courteline, *Boubouroche*, dans *Théâtre complet*, t. 1, Flammarion, 1929. *Boubouroche*, dans *Théâtre*, éd. Francis Pruner, Garnier-Flammarion, «G.F.», 1965. *Œuvres complètes*, Laffont, «Bouquins», 1990.

BOULE DE SUIF
GUY DE MAUPASSANT. Nouvelle, 1880.

Après la débâcle de 1870, pendant l'occupation prussienne, une prostituée surnommée Boule de Suif voyage dans la diligence de Dieppe, entourée de compagnons de route fort dédaigneux. Un officier allemand fait retenir la voiture pour profiter des charmes de la jeune femme. Elle refuse: les voyageurs admirent sa vertu, mais veulent continuer leur chemin. Bourgeois, aristocrates, républicains et religieuses poussent sournoisement Boule de Suif à céder. Elle s'exécute, la diligence repart: le mépris renaît pour la pauvre fille qui n'a que ses larmes pour consolation.

♦ Avec Céard, Paul Alexis, Huysmans, Maupassant (1840-1893) complète le petit groupe qui, après le succès de *L'Assommoir**, se réunit chez Zola. En avril 1880, ils font paraître un volume collectif, *Les Soirées de Médan*. Zola lance le thème de la guerre dans *L'Attaque du moulin*; Maupassant le reprend dans *Boule de Suif*, nouvelle antipatriotique qui le rend célèbre.

♦ Le récit semble exemplaire du naturalisme dont il dépasse pourtant les exigences. Le rôle essentiel du personnage est de démasquer le fonctionnement social. Maupassant ne se contente pas d'une simple observation à l'objectivité impossible; son dosage de cruauté, de pitié et d'humour, ce jeu mouvant du narrateur par rapport à son récit font de la nouvelle une accusation implicite, une satire féroce qui sait éviter le manichéisme. L'auteur rejette l'enthousiasme patriotique qui était imposé après 1870. Mais la révolte s'avère impuissante contre l'hypocrisie des uns et des autres et Boule de Suif n'accède au statut d'héroïne que dans le ridicule et les larmes: son immoralité et sa vertu sont rejetées par les partis de l'ordre moral (bourgeoisie et aristocratie alliées au clergé) qu'elle soutient par ailleurs. Flaubert, qui avait initié Maupassant au métier d'écrivain, salua la nouvelle comme «un chef-d'œuvre de composition, de comique et d'observation».

ÉDITIONS : Maupassant, *Boule de Suif*, dans *Contes et Nouvelles*, éd. Louis Forestier, Gallimard, « La Pléiade », t. I, 1974. *Boule de Suif et Autres Contes normands*, éd. Marie-Claire Bancquart, Classiques Garnier, 1971. Éd. Louis Forestier, Gallimard, « Folio », 1973.
ÉTUDES : René Dumesnil, *Guy de Maupassant*, Tallandier, 1946. André Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du roman*, Nizet, 1954.

BOUQUETS ET PRIÈRES

MARCELINE DESBORDES-VALMORE. Poèmes, 1843.

Ce recueil présente un éventail des thèmes préférés de la poétesse : l'amour, conçu comme un don total de la personne ; l'enfance ; le regret de la terre natale ; la tristesse de l'absence et de la séparation... Sentiments simples et éternels, exprimés avec une spontanéité et un naturel qui contrastent avec la grandiloquence habituelle des « grands » romantiques, ses contemporains. Aux déclamations vibrantes et aux éclats sonores, Desbordes-Valmore préfère une petite musique douce et langoureuse, qui berce l'âme plus qu'elle ne la transporte.

♦ Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) a donné au genre de l'élégie, avant Lamartine, une nouvelle vie ; elle y a été conduite, avant tout, par les turbulences d'une vie malheureuse, où les chagrins et les deuils ont imprimé des traces douloureuses : perte de ses enfants, liaison désespérée avec le poète Henri de Latouche, vieillesse solitaire. Mais la plainte, qui est son mode d'expression le plus fréquent, a aussi une source moins personnelle, comme la révolte des Canuts, à Lyon. Cette poésie de la déploration et du désespoir (comme en témoignent les titres mêmes des autres recueils : *Élégies et Romances*, en 1819 ; *Les Pleurs*, en 1833 ; *Pauvres Fleurs*, en 1839) fait la part belle aux sanglots et aux larmes.

♦ Quelques pièces, cependant, font appel à d'autres registres, celui de la chanson ou celui de la tendresse amoureuse, comme les célèbres « Roses de Saadi », qui font partie des *Poésies posthumes*, publiées en 1860, ou encore celui de la ferveur religieuse, comme dans « La Couronne effeuillée », du même recueil.

♦ On redécouvre aujourd'hui la personnalité passionnée et l'art subtil d'une artiste qui fut longtemps cantonnée dans les marges du mouvement littéraire avec d'autres poétesses comme Louise Colet ou Delphine de Girardin, mais qui fut cependant admirée en son temps par Baudelaire, Sainte-Beuve, Mallarmé ou Verlaine (qui la fait figurer parmi ses *Poètes maudits*), comme l'une des figures les plus authentiques du lyrisme romantique et de la poésie intimiste.

ÉDITIONS : Marceline Desbordes-Valmore, *Bouquets et Prières*, dans *Œuvres poétiques complètes*, P.U.G., 1974. Éd. Yves Bonnefoy, Gallimard, « Poésie », 1983.
ÉTUDES : Jeanine Moulin, *Marceline Desbordes-Valmore*, Seghers, 1968. Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, Le Seuil, 1987.

BOURGEOIS GENTILHOMME (Le)

MOLIÈRE. Comédie-ballet, 1670.

Commande royale, cette « turquerie » agencée selon les besoins du ballet offre un spectacle total, où danse et musique ajoutent toute leur gaieté au piquant de la satire. L'intrigue est fort mince. M. Jourdain, bourgeois enrichi et entiché de noblesse, entend se donner les moyens de jouer à l'homme de qualité : maître à danser, maître de musique, maître de philosophie, tailleur de cour. Le tout, sous le patronage d'un grand seigneur, Dorante, qui lui soutire de fortes sommes pour faire avancer son mariage avec la marquise Dorimène, que M. Jourdain l'avait chargé de courtiser pour son compte. Consécration suprême, notre bourgeois veut marier sa fille, Lucile, à un gentilhomme. Mais celle-ci aime Cléante qui, aidé de son valet, va monter une turquerie : M. Jourdain deviendra Mamamouchi et Cléante, sous le titre fallacieux de fils du Grand Turc, épousera Lucile.

♦ Chaque scène est un prétexte à déguisements somptueux et cocasses, et toutes les ressources du comique verbal sont tour à tour exploitées. Le bourgeois est ridicule par sa vanité et sa sottise, mais jamais il n'est odieux et jamais il ne nous inquiète. Dorante même, le grand seigneur appauvri qui tourne à l'escroc, nous devient sympathique dans les dernières scènes par sa complicité avec Cléante et son amour sincère pour Dorimène. La comédie de mœurs s'efface devant la gaieté de l'ensemble et l'excellence du divertissement. Le dénouement nous montre d'ailleurs un M. Jourdain ni détrompé, ni confus, mais au contraire comblé dans toutes ses illusions.

♦ Représentée devant le roi en 1670, l'année qui suivit la fameuse ambassade turque qui vexa Louis XIV, cette pièce de Molière (1622-1673) obéit au goût de la cour pour les ballets et la musique de Lully, comme au penchant général pour les turqueries à la mode.

♦ Grand succès à l'époque (quarante-quatre représentations entre 1670 et 1672), cette pièce est restée l'une des plus populaires du répertoire classique.

ÉDITIONS : voir *Amphitryon*, et L.G.F., « Le livre de poche », 1985.
ÉTUDE : Robert Garapon, « La langue et le style des personnages du *Bourgeois gentilhomme* », *Le Français moderne*, avril 1958.

BOUTS DE BOIS DE DIEU (Les)
OUSMANE SEMBENE. Roman, 1960.

Les « bouts de bois de Dieu », ainsi se sont nommés entre eux les cheminots noirs du Dakar-Niger. En lutte contre le pouvoir colonial qui les écrase, ils revendiquent les mêmes droits que les travailleurs métropolitains : allocations familiales, hausse des salaires, retraite. Hommes et femmes, engagés ensemble dans une grève qui les épuise, retrouvent dans l'action et la détermination leur grandeur et leur liberté. À force de courage et de persévérance, ils finiront par triompher et obtiendront satisfaction pour leurs revendications.

♦ Né en 1923 en Casamance au Sénégal, Ousmane Sembene exerce divers petits métiers avant de se fixer en France, où il adhère au Parti communiste dès 1948. Son premier roman, *Les Bouts de bois de Dieu*, s'inspire d'une expérience vécue lorsqu'il était cheminot ; toute son œuvre, qui aborde les thèmes sociologiques de l'Afrique traditionnelle et moderne, porte l'empreinte de son engagement politique : *O pays mon beau peuple* (1957), histoire d'un Sénégalais assassiné pour avoir voulu créer un noyau économique indépendant, *L'Harmattan* (1964), *Le Mandat* (1966) et *Le Dernier Empire* (1981). *Xala*, paru en 1973, contait l'histoire d'une impuissance sexuelle. La même inspiration nourrit l'œuvre cinématographique d'Ousmane Sembene, également féconde : *Borom Sarret* (1965), histoire d'un charretier dakarois, *La Noire de...* (1967, prix Jean Vigo), *Ceddo* (1977) et *Xala* porté à l'écran en 1976.

♦ Le caractère proprement romanesque des *Bouts de bois de Dieu* n'enlève rien à sa valeur historique. Ce livre constitue un document d'importance sur l'Afrique traditionnelle et sur son ouverture récente au monde moderne. À la fois réaliste et lyrique, ce roman fait songer autant à Zola qu'à Malraux.

ÉDITION : Ousmane Sembene, *Les Bouts de bois de Dieu*, Presses-Pocket, 1971.
ÉTUDE : Roger Chemain, *L'Imaginaire dans le roman africain d'expression française*, L'Harmattan, 1986.

BOUVARD ET PÉCUCHET
GUSTAVE FLAUBERT. Roman, 1881 (posthume).

Deux employés parisiens vieillissants se rencontrent par hasard, se prennent de sympathie l'un pour l'autre. Bouvard hérite, et il s'installe avec son ami Pécuchet dans une propriété normande. Avec naïveté, avec enthousiasme, et malgré leurs échecs constants, ils étudient et tentent de mettre en pratique sur leur domaine et dans leur village toutes les techniques, toutes les sciences, tous les systèmes, qu'ils récapitulent finalement en une dernière expérience qui est l'éducation. Le récit s'interrompt avant le terme prévu par Flaubert : Bouvard et Pécuchet, dégoûtés de tout, reprennent leur activité de copistes. Le roman devait être suivi d'un volume de citations contenant un *Dictionnaire des idées reçues* et un florilège de textes ridicules.

♦ Flaubert (1821-1880) tenait à ce projet depuis longtemps et, à partir de 1872, il le médita, l'élabora, même si, entre-temps, il fait publier les *Trois Contes** (1877). Il voulait peut-être écrire, sous la forme d'un roman de mœurs, un conte philosophique à la manière du XVIII[e] siècle ; mais l'ouvrage prend les proportions d'une épopée de la bêtise, d'un roman qui « affirme la possibilité d'écrire un roman qui nie le romanesque » (M. Blanchot) : le récit répète le même schéma — documentation, puis expérimentation, enfin échec — et l'élaboration du roman devient au fur et à mesure de plus en plus sommaire, transcrivant dans une forme à peine narrative des extraits ou résumés de manuels. Le style est simple, abrupt. Tout cela plonge le lecteur dans l'incertitude : Bouvard et Pécuchet sont-ils des imbéciles dont Flaubert se moque, sont-ils ses porte-parole ou des hommes tout à fait humains, médiocres et sublimes, voués à l'effort et à l'échec ? Qui parle dans ce livre ? l'auteur-narrateur ? les personnages ? les traités lus, commentés et recopiés ? L'incertitude met en cause le sens même du livre et les conclusions que le lecteur pourrait tirer. En fait, le jeu des antithèses et des parallélismes vise à renvoyer dos à dos les doctrines, à aligner sans commentaires les opinions, à empêcher le sens de se faire jour, à donner l'impression que la science affirme n'importe quoi, qu'aucun discours n'a de sens. Toute parole se fige, devient cliché. Flaubert met en scène le doute, l'absence de sens.

ÉDITIONS : Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, éd. Alberto Cento, Nizet, 1964. Éd. Claudine Gothot Mersch, Gallimard, « Folio », 1979.
ÉTUDES : Claude Duchet, Jacques Neefs, Claude Mouchard, *Flaubert à l'œuvre*, Flammarion, 1980. *Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Société des études romantiques, 1980.

BRITANNICUS
JEAN RACINE. Tragédie, 1669.

Cette tragédie politique et historique en cinq actes, inspirée de Tacite, peint la cour de Néron avec un réalisme cruel, propre à inspirer plus la terreur que la pitié. Le conflit, violent et inhumain, prend l'apparence d'une rivalité amoureuse qui révèle la perversité foncière de Néron, jusque-là dissimulée : alors que depuis trois ans l'empereur gouvernait Rome avec sagesse, il a fait enlever de nuit Junie, une nièce d'Auguste, promise en mariage à Britannicus. Mais l'action tourne en réalité autour d'un drame politique : à la mort de Claude, Agrippine a écarté Britannicus du trône au profit de son fils Néron ; elle sent que le pouvoir lui échappe, et l'empire devient une proie qu'elle se dispute avec Néron. Multipliant les maladresses, elle précipite les événements. L'hérédité de Néron et sa passion pour Junie, habilement exploitées par Narcisse, son confident, conduisent l'amoureux-tyran à faire empoisonner Britannicus. Malgré la colère de Néron, Junie se retire chez les vestales.

♦ *Britannicus* marque le retour de Racine (1639-1699) à la tragédie, deux ans après *Andromaque**. Il vient de montrer la souplesse déconcertante de son génie avec la comédie *Les Plaideurs** et présente une nouvelle pièce, *Britannicus*, pleine du « bon goût de cette Antiquité » que les critiques l'ont accusé de méconnaître. Lucien Goldmann voit dans cette pièce une tragédie où l'univers de Dieu se trouve derrière la scène, caché, tel le Dieu janséniste, mais pour tant toujours présent comme recours et refuge. Plus simplement, *Britannicus* témoigne d'un refus du machiavélisme ; c'est une tragédie de moraliste où la justice l'emporte finalement : pas plus que Narcisse, son âme damnée, Néron ne jouira du fruit de ses crimes.
Cette première tragédie romaine, que va suivre *Bérénice**, répond au désir de Racine : rivaliser avec Corneille sur son propre terrain. L'irritation du poète contre une cabale menée par les partisans de Corneille et Saint-Évremond éclate dans la *Préface* de 1670. Critiquant l'incapacité de Corneille à se plier aux règles de l'unité de lieu et de temps, il expose sa conception du naturel : « Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages. » C'est la règle des trois unités que Boileau, prenant la tragédie racinienne pour modèle, va théoriser en 1674 dans l'*Art poétique**.
La seconde *Préface*, de 1676, marque la satisfaction de Racine : après un demi-échec, l'opinion s'est retournée et *Britannicus* est devenu la pièce des « connaisseurs ».

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Alexandre le Grand*. Et Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1976.

BROUETTE DU VINAIGRIER (La)
LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER. Drame, 1775.

Ce drame en trois actes glorifie le labeur opiniâtre et vertueux d'un vinaigrier — le père Dominique, qui apparaît à la fin de la pièce en habit de travail, poussant devant lui sa brouette — et illustre la théorie du drame bourgeois : les conditions sociales modèlent la psychologie des hommes. Alternativement comique et pathétique, réaliste et romanesque, populaire et bourgeoise, la pièce « allie l'originalité à l'exemplarité et la convention à la vie » (Michel Lioure). Sa moralité se fonde sur les traditions bourgeoises et le jeune dogme de l'égalité démocratique : le spectateur attendri voit au dernier acte le vinaigrier voler au secours d'un négociant injustement ruiné et humilié dont il avait été le serviteur, assurant ainsi le bonheur de leurs enfants respectifs.

♦ Auteur d'une utopie, *L'An 2440**, et de nombreux drames conformes à l'esthétique théâtrale proposée par Diderot et Sedaine, comme *Le Déserteur* (1770) ou *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772), Mercier (1740-1814) se range à son tour parmi les théoriciens du drame avec un essai polémique, *Du théâtre* (1773), qui connaît un retentissement considérable. Après *La Brouette du vinaigrier* qui conquiert successivement Paris, la province et l'Europe, Mercier mène de front l'écriture dramatique et la réflexion, puis présente une description critique de la société dans son *Tableau de Paris**.

♦ Le succès de *La Brouette du vinaigrier* ne se dément pas jusqu'en 1830. Tout en appliquant les formules des *Entretiens avec Dorval** ou du *Discours sur la poésie dramatique** de Diderot, Mercier sort du cercle des Encyclopédistes et s'adresse directement au peuple. Il pressent la naissance d'un théâtre nouveau d'essence populaire, annonçant aussi bien le mélodrame civique révolutionnaire que le théâtre de Brecht.

ÉDITION : Mercier, *La Brouette du vinaigrier*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, éd. Jacques Truchet, Gallimard, « La Pléiade », 1974.
ÉDITION ET ÉTUDE : Mercier, *La Brouette du vinaigrier*, éd. Robert Aggéri, Larousse, « Nouveaux classiques Larousse », 1972.

BUBU DE MONTPARNASSE

CHARLES-LOUIS PHILIPPE. Roman, 1901.

Pierre Hardy, jeune provincial monté à Paris, mène une vie difficile entre ses études et son gagne-pain misérable, et souffre de l'absence d'amour. Il rencontre Berthe Méthénier qui le présente à son proxénète, Maurice Bélu, dit Bubu de Montparnasse. Pierre est fasciné par ce mauvais garçon qui, cependant, profite de lui. Son attachement pour Berthe grandit. Mais la jeune prostituée, atteinte de la syphilis, est hospitalisée. Pierre, malade à son tour, la rejoint. Leur amour se déchire et ils communient dans la même expérience de la souffrance et de la misère. Berthe rêve de refaire sa vie. Mais Bubu, nouvellement sorti de prison, l'oblige à reprendre son ancien métier. Le bonheur de Pierre est brisé.

♦ Charles-Louis Philippe (1874-1909) inaugura sa production romanesque avec *Bubu de Montparnasse* en reprenant le thème littéraire du rachat de la courtisane, illustré dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes** de Balzac, dans *Marion Delorme** de Hugo, ou *La Dame aux camélias** de Dumas fils. Dialoguant avec *Nana** de Zola, le romancier prétend au naturalisme et se documente pour évoquer avec une crudité sans concession le cas représentatif d'une prostituée ; mais Berthe n'est plus le symbole d'une société débauchée, corrompue, elle est l'instrument de la volonté d'un souteneur et la victime d'une société qui exalte la force, le mal et l'argent. Sœur de la Sonia de *Crime et châtiment* de Dostoïevski ou de la Maslova de *Résurrection* de Tolstoï, elle inspire l'amour et la pitié à Pierre Hardy qui espère sa rédemption. Mais les valeurs évangéliques qui assimilent pauvreté, souffrance et bonté sont mises en échec par le manque de courage du personnage, par sa passivité et par la force, l'assurance de Bubu. L'alternance des chapitres consacrés à Pierre ou à Bubu ne met pas seulement en évidence l'hésitation de Berthe ; elle oppose une idylle évoquée sur le ton élégiaque et où la communion dans la misère permet de donner un sens à la vie et le personnage du garçon de mauvaise vie qui se veut un fauve dans la jungle de la société, qui se fraye un chemin avec cruauté, au-delà des valeurs morales et qui domine hommes et femmes. D'un côté, l'apitoiement, la résignation, l'acceptation de la misère de l'ordre social ; de l'autre, l'ironie et la révolte.

♦ Le réalisme de Charles-Louis Philippe réagit contre le nationalisme épique, contre la préciosité des décadents, le maniérisme des symbolistes et contre l'impartialité naturaliste. Sa peinture détaillée, documentée, personnelle des prolétaires et des bas-fonds est influencée par le socialisme et par l'anarchisme. Sa fascination pour le personnage de Bubu trahit son intérêt pour le nietzschéisme. Le fondateur de *La Nouvelle Revue française* annonce le populisme : il veut faire entendre la voix du peuple, son style recherche la simplicité et la pauvreté du milieu social qu'il décrit et le désordre de la phrase est à l'image de celui de la société.

ÉDITION : Philippe, *Bubu de Montparnasse*, éd. Bruno Vercier, Garnier-Flammarion, 1978.
ÉTUDES : Valery Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture*, Gallimard, 1941. *Europe : Charles-Louis Philippe*, septembre 1960.

BUCOLIQUES

ANDRÉ CHÉNIER. Poèmes, 1778-1787.

Ce recueil comprend des idylles — c'est-à-dire de petits tableaux de genre célébrant la simplicité rustique inspirés par les Grecs Callimaque et Théocrite, les Latins Virgile, Properce et Ovide ou le Suisse Gessner — et des pièces plus amples qui illustrent la volonté de Chénier d'élargir son inspiration et de régénérer le monde moderne. « L'Aveugle » chante dramatiquement la misère du poète ; dénonçant la servitude qui corrompt et dénature l'homme, « La Liberté » prête à un berger des accents prérévolutionnaires ; la poésie de la mer et le sentiment de l'irrémédiable dominent « La Jeune Tarentine ». L'hellénisme païen de Chénier, vivifié par une sensibilité mélancolique, confère une grâce plastique à ces chansons de l'humanité.

♦ Les *Bucoliques* reflètent l'évolution qui conduit Chénier (1762-1794) d'une admiration fervente de l'Antiquité, fondée sur un retour aux sources, à une doctrine originale de l'imitation qui confère une résonance moderne aux emprunts du poète. Les plus beaux de ces poèmes illustrent déjà la conception d'une poésie philosophique et sociale que Chénier va développer en 1787 dans *L'Invention*: «Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques».

♦ L'œuvre est restée inédite jusqu'en 1819, à l'exception de «La Jeune Tarentine», publiée en 1801 et que Chateaubriand cite avec admiration dans *Le Génie du christianisme**. L'artiste des *Bucoliques*, célébré par Hugo et Sainte-Beuve, influencera surtout les Parnassiens — les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle lui doivent beaucoup — et les néo-classiques (Henri de Régnier, Moréas).

ÉDITION: Chénier, *Bucoliques*, dans *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Gallimard, «La Pléiade», 1940.
ÉTUDES: Jean Fabre, *Chénier*, Hatier, 1965. Émile Guitton, *Les Bucoliques de Chénier*, *Studies on Voltaire*, 1980.

BURGRAVES (Les)

VICTOR HUGO. Poème dramatique, 1843.

Le burg délabré d'Heppenhef est le fief du vieux burgrave Job. Celui-ci paraît accablé par le poids d'un mystérieux remords et par la disparition de son dernier fils Georges, volé encore enfant par une femme inconnue. Les vassaux du burgrave mènent grande vie, tandis que, dans les sinistres cachots, vit une foule de prisonniers misérables que domine l'ombre d'une esclave à demi sorcière: Guanhumara. Régina, petite-nièce de Job, est affligée d'une mystérieuse maladie de langueur qui fait craindre pour ses jours. Guanhumara révèle au jeune Otbert, amoureux de la jeune fille, qu'elle détient un philtre capable de la guérir. Mais elle réclame en échange qu'Otbert lui appartienne et soit l'instrument de sa vengeance contre un mystérieux Fosco. Un mendiant se présente au burg. À l'occasion d'un différend entre Otbert et le baron Hatto, prétendant fortuné de Régina, ce mendiant se fait reconnaître: il est l'empereur Frédéric Barberousse, que tout le monde croyait noyé. Job s'incline devant son ancien rival, pour le bien de l'Allemagne au bord de la ruine. L'empereur fait libérer les prisonniers et convoque Job dans un caveau secret du burg. La troisième partie du drame révèle la culpabilité de Job: il est Fosco. Naguère épris de la femme aimée par son frère, il a tué ce frère, nouveau Caïn, et fait de la femme une esclave: Guanhumara. Frédéric Barberousse n'est autre que le frère mystérieusement épargné. Pourtant, c'est lui qui arrête le bras du jeune Otbert prêt à frapper celui qui se révèle son propre père. L'empereur pardonne à Job et le rétablit dans ses droits.

♦ Ce drame en trois parties et en vers (l'aïeul, le mendiant, le caveau perdu) porte le souvenir d'un voyage de Hugo (1802-1885) sur les bords du Rhin. Hugo donne à l'affrontement des deux frères Job et Barberousse une dimension métaphysique: leur haine évoque celle de Caïn pour Abel. Leur conflit s'étend — au mépris de la vraisemblance — sur plusieurs générations: ils se sont autrefois affrontés sous les noms de Fosco et Donato. Brassant les époques, mêlant références celtiques, antiques et bibliques, Hugo a le projet d'embrasser l'histoire de l'Europe dont l'empereur Barberousse veut réaliser l'unité. Ce drame ambitieux et sévère est traversé d'un souffle messianique.

♦ La pièce fut violemment critiquée par une cabale qui défendait, contre l'esthétique romantique, *Lucrèce*, la tragédie néo-classique d'un jeune auteur: Ponsard. Il n'y eut que trente-trois représentations. Cette déception éloigna Hugo du théâtre. L'échec des *Burgraves* marque la fin du drame romantique. Villiers de L'Isle-Adam devait pourtant s'inspirer de la structure et de l'atmosphère sombre des *Burgraves* dans *Axël**.

♦ Antoine Vitez a mis en scène *Les Burgraves* en 1977, au théâtre de Gennevilliers.

ÉDITIONS: Hugo, *Les Burgraves*, dans *Théâtre complet*, t. II, éd. Jean-Jacques Thierry et Josette Mélèze, Gallimard, «La Pléiade», 1979. Garnier-Flammarion, 1985.
ÉTUDES: Henri Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, Le Seuil, 1951. Michel Lioure, *Le Drame*, Armand Colin, coll. «U», 1963.

BYRON ET LE BESOIN DE LA FATALITÉ

CHARLES DU BOS. Essai, 1928.

Ce livre est une étude sur le poète anglais Byron (1788-1816). L'œuvre, bien sûr, mais également la biographie — l'histoire de ses amours, notamment celui pour sa demi-sœur Augusta, et l'histoire de sa mort, à Missolonghi en

Grèce où il était allé pour lutter auprès des Grecs dans leur soulèvement contre la domination turque — ont fait de Byron l'une des figures archétypiques du romantisme passionné. C'est justement cet archétype qui a retenu l'attention de Du Bos, et non l'œuvre du poète. Ce livre n'est donc pas un travail d'esthétique. Par ailleurs, si dans cette étude Du Bos se fonde sur des données biographiques — en s'attachant surtout aux quatre dernières années de la vie du poète, marquées par son amour pour Augusta —, il n'écrit pas non plus une biographie. Son objectif déclaré est une étude d'ordre « psychologique ». Il s'agit de comprendre l'homme Byron. Et même, précise Du Bos, c'est une étude d'ordre « zoologique », en ce sens que Byron illustre, à ses yeux, un véritable cas de l'espèce « animal humain ». Pour Du Bos, c'est le « thème central de la fatalité » qui permet de comprendre Byron. Cette fatalité serait « mixte »: « ...Extérieure en tant qu'inscrite dans les hérédités (...), dans les accidents de conformation physique et de rang social » et, en même temps « intérieure (...) rendue telle par l'étroitesse passionnée (...) avec laquelle Byron adhère à ses données premières ». Telle est donc la thèse du livre: Byron reconnaît la « fatalité » qui le détermine, en a « besoin », et, pour cette raison, il cherche à l'éprouver totalement.

♦ Ce livre sur Byron est exemplaire d'une œuvre critique abondante, que Charles Du Bos (1882-1939) a développée en se fiant à son intuition. Du Bos est l'auteur, entre autres, de *François Mauriac et le Problème du romancier catholique* (1933), et d'études diverses sur Valéry, Proust, Gide, Flaubert, Tourgueniev, Tolstoï, Coventry Patmore, Claudel, etc., recueillies dans les volumes d'*Approximations* (1922-1937). Cette œuvre critique fut pour Du Bos un lieu de réflexion caractéristique de sa propre quête spirituelle, celle dont témoigne son imposant *Journal* (1921-1939).

♦ Charles Du Bos occupe une place prééminente dans l'histoire de la critique littéraire de la première moitié du XX^e siècle.

ÉDITION: Du Bos, *Byron et le Besoin de la fatalité*, Buchet-Chastel-Corrêa, 1957.
ÉTUDES: Marie Anne Gouhier, *Charles Du Bos*, Vrin, 1951. Charles Dédéyan, *Le Cosmopolitisme littéraire de Charles Du Bos*, S.E.D.E.S., 1965. Bernard Halda, *Charles Du Bos*, Wesmaël Charlier, 1966. Michèle Leleu, *Approximation et certitude: Charles Du Bos*, Desclée De Brouwer, 1976. Michel Crépu, *Charles Du Bos ou la Tentation de l'irréprochable*, Éditions du Félin, 1990.

C

CALLIGRAMMES

GUILLAUME APOLLINAIRE. Poèmes, 1918.

Ce recueil regroupe, dans l'ordre de composition, des poèmes écrits depuis la publication d'*Alcools** (1913). Sauf ceux de la première partie, ils datent de la guerre. Ce thème est donc prépondérant. La guerre est évoquée avec un optimisme qui continue à surprendre, mais n'est sans doute pas toujours dénué de provocation. Cependant l'esthète l'emporte: les fusées éclairantes composent une féerie, les obus sont «couleur de lune»; le titre de la dernière section, «La Tête étoilée», fait de la blessure reçue à la tête une consécration poétique. L'amour et la sensualité jouent aussi un rôle important. On trouve enfin, au début et à la fin du recueil, une réflexion sur le modernisme, d'une tonalité très représentative de l'auteur: Apollinaire est résolument moderne et discrètement nostalgique. L'innovation formelle est effectivement une caractéristique de ce recueil. La plus connue est le «calligramme» lui-même, poème qui, par la disposition typographique, dessine l'objet qu'il évoque, jet d'eau, colombe, etc. Moins spectaculaires mais plus significatifs sont les poèmes conversation, qui juxtaposent des fragments de conversations, et les poèmes cubistes (cette qualification est discutable et discutée) qui associent des «plans» sans rapport logique: «Les Fenêtres» est entièrement construit selon cette technique, que l'on retrouve dans «Le Musicien de Saint-Merry» ou, moins nettement, dans «Simultanéités». Ces nouvelles orientations techniques sont moins visibles dans les poèmes écrits après août 1914, mais ne disparaissent pas.

♦ Dans l'œuvre d'Apollinaire (1880-1918), *Calligrammes* marque une étape. Les recherches formelles esquissées dans *Alcools** sont menées à leur terme. Coïncidant avec le développement du mouvement dada, ce recueil contribue à l'ébranlement général de la littérature au début du XX^e^ siècle et à la naissance du mouvement surréaliste.

ÉDITIONS: Apollinaire, *Calligrammes*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, «La Pléiade», 1978. Gallimard, «Poésie», 1970.
ÉTUDES: Claude Debon, «Guillaume Apollinaire après *Alcools*. I. *Calligrammes*, le poète et la guerre», *Lettres modernes*, 1980. Pascal Pia, *Apollinaire*, Le Seuil, 1988.

CAMPAGNES HALLUCINÉES (Les)

ÉMILE VERHAEREN. Poèmes, 1893.

Ces textes évoquent les campagnes flamandes à l'époque où elles se vident peu à peu de leurs habitants au profit des villes «tentaculaires». Mais ils n'ont aucun caractère réaliste. Comme le titre l'indique, ce recueil est l'œuvre d'un visionnaire; il est semblable à un tableau: le premier texte, «Les Villes», est le point de fuite, tandis que le dernier, «La Bêche» (qui fait songer au fossoyeur), offre un premier plan représentant la solitude. Dans l'ensemble, les poèmes décrivant la mort qui envahit peu à peu la campagne alternent avec des «chansons de fou» qui reviennent comme un refrain. Quelques thèmes dominent: la mort, la misère, le mal, l'errance. Ce dernier

est sans doute le plus important et correspond, au niveau de la forme, à l'emploi du vers libre et d'une langue dynamique: la phrase est longue, utilise abondamment la coordination, s'élance en prenant appui sur la scansion de termes ou de vers répétés.

♦ Avec *Les Campagnes hallucinées*, Verhaeren (1855-1916) s'ouvre à des préoccupations sociales et aux bouleversements de la société industrielle. Le déracinement et l'exode rural engendrent l'angoisse. Inversement, *Les Villes tentaculaires** (1895) célébreront le développement du monde urbain. On trouve cependant dans l'exaltation de la mort, du vide, du gris et de la folie un prolongement de l'atmosphère macabre et nihiliste des recueils antérieurs (*Les Flambeaux noirs*, 1891). Cette ouverture au réel ne prive donc pas l'œuvre de son caractère symboliste: le poète éprouve en lui l'angoisse des longues étendues mourantes de la campagne.

♦ Si son symbolisme a été, dans son ensemble, marqué par l'influence des poètes belges, Verhaeren a, en particulier, su exalter, sur un mode épique, la naissance de l'univers contemporain, ouvrant la voie à Apollinaire et à Cendrars, et contribué à faire apparaître un expressionnisme que l'on retrouve par exemple chez le poète allemand Trakl.

ÉDITIONS: Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*, dans *Œuvres*, 3 vol., Mercure de France, 1912-1913, Slatkine, 1977. Éd. Maurice Piron, Gallimard, «Poésie», 1982.
ÉTUDES: Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1966. Peter Eckhard Knabe et Raymond Trousson, *Émile Verhaeren*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984.

CANDIDE OU L'OPTIMISME

VOLTAIRE. Conte, 1759.

«Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles.» Le protagoniste du conte, le jeune Candide, présent dans tous les chapitres et récepteur de toutes les histoires, éprouve bientôt que les réalités contredisent cet enseignement de son maître Pangloss: chassé du beau château westphalien de Thunder-ten-Tronckh pour s'être intéressé de trop près à Cunégonde, la fille du baron, il découvre les atrocités de la guerre, le désastre occasionné par le tremblement de terre de Lisbonne, la domination du fanatisme, les persécutions de l'Inquisition, l'horreur de l'esclavage en Amérique et l'ubiquité de la violence. Partout, le mal l'emporte sur le bien, sauf dans un paradis utopique et inaccessible, l'Eldorado. Au cours de son périple à travers le monde, Candide s'est fait des amis. Il s'installe avec eux sur la Propontide. Après avoir épousé Cunégonde, qui a mené carrière de femme entretenue, il s'ennuie ferme. Un vieillard turc le convainc qu'il faut oublier les malheurs du monde en cultivant son jardin. Il rallie toute sa petite société à cette sagesse pratique, seule susceptible de rendre les hommes plus heureux.

♦ Voltaire (1694-1778) n'a pas attendu *Candide* pour montrer aux hommes qu'avant de désespérer ils doivent organiser de manière acceptable le monde où ils vivent: c'est déjà l'une des leçons des *Lettres philosophiques sur l'Angleterre**. Mais il refuse tout providentialisme et, dès 1740, réfute dans sa *Métaphysique de Newton* la conciliation opérée par la *Théodicée* de Leibniz entre l'existence du mal et la croyance en la justice divine. *Babouc* et *Zadig** prennent à partie l'optimisme de Pope et la succession de menaces, de fuites et d'exils qu'il vit en 1752-1753 inspire à Voltaire la triste *Histoire des voyages de Scarmentado**. Bientôt deux catastrophes le frappent dans sa sensibilité: il réagit au tremblement de terre de Lisbonne à la fin de 1755 par un *Poème sur le désastre de Lisbonne* dénonçant le scandale du mal et, un an plus tard, les horreurs de la guerre de Sept Ans le conduisent à l'écœurement que traduit sa conclusion de l'*Essai sur les mœurs**. Saturé par une violence qui serait insoutenable sans la stylisation comique, *Candide* offre un «miroir grimaçant» du premier demi-siècle. Accaparé par la lutte philosophique, Voltaire ne renouera qu'en 1767 (*L'Ingénu**) avec la formule éprouvée du conte de confidence, véritable anti-conte tournant de manière délibérée les lois propres du genre pour augmenter l'impact subversif de l'œuvre.

♦ Vendu au public simultanément à Paris, Genève et Amsterdam et présenté, pour tromper la censure, comme la traduction d'un livre allemand par un écrivain anglais, *Candide* est réédité une vingtaine de fois durant l'année 1759.

♦ Cette «coïonnerie» (le terme est de Voltaire) est devenue un classique, lu dans le monde entier, auquel on se réfère pour identifier l'œuvre entière de Voltaire et que l'on propose à l'étude des lycéens. Et pourtant, la première édition scolaire non expurgée date seulement de 1969. L'ouvrage a relevé longtemps d'une paralittérature marginale exposée aux interdits de la morale. La faveur du

grand public date de la fin du XIXe siècle. Cependant, Stendhal, Hugo et Flaubert parmi les plus grands, l'avaient devancée.

ÉDITIONS: Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, dans *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van den Heuvel, Gallimard, «La Pléiade», 1979. Éd. Pierre Malandain, Presses-Pocket, 1989.
ÉTUDES: Jacques Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes, de Micromégas à L'Ingénu*, Armand Colin, 1967. André Magnan, *Candide*, P.U.F., 1987.

CANTATRICE CHAUVE (La)

EUGÈNE IONESCO. Anti-pièce en un acte, 1950.

Dans leur salon anglais où sonne une pendule capricieuse, Mme Smith raconte à M. Smith qui lit son journal anglais le repas typiquement anglais qu'ils ont fait. Puis ils s'interrogent sur la mort de Bobby Watson, dont toute la famille porte le même prénom. Mary, la bonne, rentre et annonce les invités: M. et Mme Martin, qui par une étrange coïncidence découvrent qu'ils ont pris le même train et habitent la même maison, avant de tomber dans les bras l'un de l'autre. Des coups de sonnette interrompent ensuite la conversation laborieuse qu'ils entament avec les Smith, mais il n'y a personne, ce qui est logique selon les deux femmes. Entre enfin le capitaine des pompiers, qui réconcilie les deux camps. Chacun raconte «une fable expérimentale», et le capitaine, avant de partir, prend des nouvelles de la Cantatrice chauve. Les deux couples n'échangent plus que des proverbes absurdes, des bribes de jeux de mots. Puis la pièce recommence avec les Martin dans le rôle des Smith.

♦ C'est en détournant les banalités de la méthode Assimil d'anglais qu'Eugène Ionesco (né en 1912) écrivit sa première pièce, d'abord intitulée *L'Anglais sans peine*. Créée par Nicolas Bataille le 11 mai 1950 au théâtre des Noctambules, et reprise à partir de 1957 au théâtre de la Huchette, elle connut un tel succès qu'on la joue depuis quarante ans sans interruption. L'absurde naît ici au ras du langage, par des violations répétées du principe de contradiction: les personnages disent une chose et son contraire à quelques répliques d'intervalles. Il s'agit de désarticuler le langage, tout ce qui est mécanique en lui, les idées reçues, les rapports usés du couple. En dernier ressort, cette «tentative d'un fonctionnement *à vide* du mécanisme du théâtre» vise à abolir les conventions du théâtre traditionnel, pour le rendre à l'absolue liberté de l'imagination.

ÉDITIONS: Ionesco, *La Cantatrice chauve*, dans *Théâtre complet*, t. I, éd. Emmanuel Jacquart, Gallimard, «La Pléiade», 1991. Gallimard, «Folio», 1975.
ÉTUDES: Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de la dérision*, Gallimard, 1974. Simone Benmussa, *Ionesco*, Seghers, 1966.

CAPITAINE BADA

JEAN VAUTHIER. Pièce en trois actes, 1952.

Dans un élan religieux, Bada a décidé de consacrer sa vie à Dieu. Sa fiancée, Alice, l'exhorte au mariage, mais il la repousse violemment avant de se ruer finalement sur elle. Au milieu des danseurs qui ont envahi la scène, Bada poursuit avidement la jeune femme à qui il fait désormais horreur. Il la tient par les cheveux, la supplie. Enfin, au sommet de leur lutte rythmée, elle cède et reconnaît la sincérité de sa souffrance. Douze ans plus tard, Bada est un écrivain vieilli, irascible et velléitaire, le «capitaine» d'une œuvre inexistante. Il vit reclus, les volets fermés, et tyrannise plus que jamais Alice, qui l'habille et le nourrit. Après vingt-sept ans de mariage, elle s'aperçoit avec émotion que l'œuvre de Bada est le compte rendu intégral de leurs dialogues quotidiens. Mais Bada jette tous ses manuscrits par la fenêtre, et fait une chute mortelle après avoir feint de mourir. Il est enlevé dans les airs par un corbillard volant. Alice chante sa gloire.

♦ Bondissant, frénétique et démesurément théâtral, Bada joue et interprète ses propres émotions: il est un acteur né, son drame est de ne pouvoir devenir auteur. Cependant, à force de prendre mille et une poses, ce funambule du sentiment bascule sous l'avalanche de ses propres mots. De son vrai nom René Dupont, il a été surnommé Dédé-boum, ou Bada-boum par la tendre Alice. Ce surnom qui résonne comme un écroulement annonce peut-être son effondrement final, le sort réservé à ses manuscrits et la faillite de tous ses rêves.

♦ Jean Vauthier (1910-1992) n'a pas bâti sa pièce sur une intrigue mais sur un duel amoureux dont l'arme est le langage. Modulées par d'incessantes indications de jeu portées dans la marge, les répliques composent une symphonie tumultueuse pour un personnage égocentrique.

♦ La pièce fut créée le 10 janvier 1952 par André Reybaz au Théâtre de Poche.

ÉDITION: Vauthier, *Capitaine Bada* suivi de *Badadesques*, Gallimard, 1966.
ÉTUDES: *Cahiers Renaud-Barrault* n° 76, 1971. Robert Abirached, *Jean Vauthier*, Seghers, 1973.

CAPITAINE FRACASSE (Le)

THÉOPHILE GAUTIER. Roman, 1861.

Sous Louis XIII, le dernier héritier d'une famille noble désargentée, Sigognac, se joint à une troupe de comédiens ambulants par amour platonique pour l'actrice Isabelle, l'Ingénue. Il joue le rôle de Fracasse, capitaine poltron de la commedia dell'arte, mais sait se battre bravement dans la réalité. Cependant Isabelle attire l'attention d'un beau ténébreux, le duc de Vallombreuse. Fortune, revers, intrigues amoureuses, attaques de brigands, duels, enlèvement se succèdent. Enfin Sigognac retrouve Isabelle dans le château de Vallombreuse et la délivre: la jeune fille révèle alors être la propre sœur du duc et peut donc épouser Sigognac.

♦ Projeté dès 1836, publié avec un grand succès, *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier (1811-1872) relève du roman historique ou de cape et d'épée. Mais le romancier démiurge manipule ses personnages, parfois schématiques ou conventionnels, sans véritable souci de vraisemblance: ni spéculation métaphysique, ni vision surréaliste, l'œuvre valorise surtout le plaisir gratuit de raconter, de se livrer au pastiche et à la parodie, à l'humour et à l'ironie. Gautier s'adonne aussi à l'une de ses passions favorites: la reconstitution d'une société disparue.

♦ Ce roman, qui fait référence à Rabelais, Scarron, Saint-Amant, Corneille, Goethe, Scott et Hugo, signe le triomphe de la description, dans laquelle on retrouve la première vocation de peintre de l'auteur. Mais *Le Capitaine Fracasse* propose aussi une réflexion baroque sur le théâtre et le jeu des apparences et de la réalité.

ÉDITIONS: Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, éd. Adolphe Boschot, Garnier, «Classiques Garnier», 1961. Éd. Geneviève Van den Bogaert, Flammarion, «G.F.», 1967.
ÉTUDES: Adolphe Boschot, *Théophile Gautier*, Desclée De Brouwer, 1933. René Jasinski, «Genèse et sens du *Capitaine Fracasse*», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1948.

CAPITALE DE LA DOULEUR

PAUL ÉLUARD. Poèmes, 1926.

Sous ce titre, Éluard (1895-1952) a rassemblé de «nouveaux poèmes» et des œuvres publiées antérieurement: *Répétitions* (1922) et *Mourir de ne pas mourir* (1924). Ce rapprochement fait apparaître l'évolution qui le mène de Dada au surréalisme. *Répétitions* est composé de fragments de poèmes, qui ont été abandonnés lors de la rédaction définitive. Éluard «réclame» comme sa propriété ce qui a été ainsi abandonné: c'est le sens juridique du mot répétition. Mais le «dadaïsme» d'Éluard est aussi un travail sur la langue: il «répète» des locutions usuelles et, purifiant la langue, restaure son pouvoir de communication. Enfin la répétition de mêmes mots dans chaque poème confère à celui-ci une structure qui en fait un objet autonome. Le titre *Mourir de ne pas mourir* est emprunté à la langue mystique: l'amour revêt un caractère religieux et la femme aimée est élevée au rang de divinité. La dédicace adressée à Breton annonçait, secrètement, la décision de rompre avec le passé et la littérature. Cette rupture ne fut pas définitive, mais la volonté de la réaliser témoigne de la profondeur de la crise, dont le titre *Capitale de la douleur* porte la trace. Dans la dernière partie, l'inspiration dadaïste recule au profit de l'onirisme et de l'automatisme. À côté de textes célébrant l'amour et la femme, d'autres évoquent la rupture de la communication, l'évanescence dans laquelle Gala semble se perdre en choisissant la solitude. Ce drame peut être symboliquement décrit à travers l'image du miroir («miroir d'un moment»), dans lequel le sujet tente de se retrouver, mais qui ne lui offre qu'une image figée de lui-même. Pour la vivifier, il faut transformer le miroir en glace sans tain; mais la transparence qui devrait permettre la vie n'entraîne, dans la solitude, que la disparition. Entre l'excès de présence et l'excès d'absence, une dialectique doit s'instaurer. Les textes consacrés aux peintres montrent que le tableau peut jouer le rôle d'un miroir magique, susceptible de donner une présence sans figer. Le tableau est un mouvement de métamorphose du réel. Ces deux thèmes, amour et miroir, prennent ici leur forme définitive. Ils dominent toute l'œuvre. Célébré par Breton, *Capitale de la douleur* a consacré l'importance d'Éluard.

ÉDITIONS : voir *L'Amour la Poésie*.
ÉTUDES : voir *L'Amour la poésie* et Jean-Charles Gâteau, *Paul Éluard et la Peinture surréaliste*, Droz, 1982. *Les Mots la Vie*, nos 2 et 5, Groupe Éluard, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, 1982 et 1987.

CAPORAL ÉPINGLÉ (Le)

JACQUES PERRET. Roman, 1947.

Lors de la débâcle de 1940, des soldats français sont faits prisonniers par les Allemands et regroupés dans des camps, en France. Commence, alors, l'apprentissage d'une vie communautaire dans les conditions les plus précaires, dans le dénuement, la promiscuité et l'apathie de la défaite. Mais, alors que ces hommes pensaient rentrer chez eux, ils sont emmenés en Allemagne, dans d'autres camps, où une vie collective s'organise de façon plus sérieuse, et de petits groupes se constituent par affinités de caractères ; la débrouillardise et l'ingéniosité françaises sont contées d'une façon alerte, avec réalisme mais originalité, optimisme mais humour. Le quotidien suffit à certains, mais il en est qui ne rêvent que d'évasion et qui rivalisent de ruse et d'ingéniosité pour se procurer papiers, nourriture et vêtements. Le héros, Jacques, parvient à s'échapper du camp plusieurs fois de suite avant d'être repris et ramené, puis puni par des séjours en cellule et des brimades. L'évasion ne s'improvise pas et, en préparant plus sérieusement leur fuite, les prisonniers patientent en montant des « organisations chasse-cafard », consistant en sport, théâtre, conférences, bibliothèque, jeux de société.

♦ Tout au long du récit, les portraits des prisonniers, comme ceux de leurs gardiens, sont présentés par Perret (né en 1901) de manière pittoresque, chacun se distinguant par l'habillement, le passe-temps, ou la façon de s'exprimer. Tout est décrit par le menu : repas, tenues vestimentaires, corvées quotidiennes, cadre de vie, climat, de même que les préparatifs de fuite et les péripéties des évasions.

♦ Ingénieusement anarchiste, gentiment conservateur, l'auteur a su présenter une image à la fois intransigeante et « vivable », acceptable en fin de compte, de la captivité. D'où le grand succès de ce récit pratiquement écrit à chaud, de 1943 à 1944, dans la clandestinité d'un maquis de la Résistance. Seul un prisonnier ayant vécu ces événements peut restituer avec autant de précision et d'intensité la vie et les états d'âme de ces hommes placés dans des situations exceptionnelles.

♦ *Le Caporal épinglé* a été porté à l'écran par Jean Renoir en 1962.

ÉDITIONS : Perret, *Le Caporal épinglé*, Gallimard, 1947. Gallimard, « Folio », 1972.

CAPRICES DE MARIANNE (Les)

ALFRED DE MUSSET. Comédie, 1833. Création en 1851.

Coelio est amoureux de la belle et prude Marianne, femme du grotesque juge Claudio. Redoutant sa sévérité, il lui envoie en ambassade son ami Octave, beau parleur cynique et débauché. L'ambassade tourne mal : Marianne s'éprend d'Octave le débauché et rejette l'amour pur et rêveur de Coelio, qui la mérite. Se croyant trompé par son ami et par Marianne, Coelio subit jusqu'au bout la fatalité en se laissant tuer par les sbires de Claudio. Mais Octave, fidèle à son ami mort, repousse Marianne, et la dernière scène présente la consommation d'une douloureuse séparation.

♦ L'argument de la pièce, inspiré d'un épisode de *La Nuit des rois*, et le décor du carnaval italien montrent que Musset (1810-1857) s'est souvenu de Shakespeare. On retrouve dans *Les Caprices* l'analyse sceptique et amère du sentiment amoureux qui reste le thème privilégié de son œuvre poétique et théâtrale : il l'a déjà traité dans *André del Sarto* (1833).

♦ Mi-Octave, mi-Coelio, Musset se peint lui-même sous les traits des deux frères ennemis : le débauché et le rêveur. Il dresse de Marianne un portrait nuancé et acide qui annonce la Camille d'*On ne badine pas avec l'amour** (1834).
Le monde réel caricaturé laisse tout l'espace au déploiement du monde du sentiment : le décor est purement symbolique et l'action, enfermée dans un temps indéfini, proche du temps du rêve. Libéré des contraintes de la dramaturgie classique (depuis l'échec de *La Nuit vénitienne* en 1830, il n'écrit pas pour être joué), Musset invente un « théâtre d'imagination », à la fois théâtre d'analyse et théâtre de langage : les dialogues, tantôt lyriques, proches de la pure poésie, tantôt cocasses, sont cependant très éloignés de la rhétorique hugolienne.

♦ La pièce est parue le 15 mai 1833 dans *La Revue des Deux Mondes*. Elle figure dans la seconde livraison du *Théâtre dans un fauteuil*. Musset la remanie pourtant en vue d'une représentation en

1851. La seconde version, plus faible que la première, est abandonnée depuis 1935, date où Gaston Baty monte pour la première fois la pièce dans sa version originale.

ÉDITIONS : voir *À quoi rêvent les jeunes filles*.
ÉTUDE : Bernard Masson, *Musset et son double*, Minard, 1978.

CARACTÈRES OU LES MŒURS DE CE SIÈCLE (Les)

JEAN DE LA BRUYÈRE. Études de mœurs, 1688.

Présentés comme une sorte de supplément à une traduction des *Caractères* de Théophraste, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* de La Bruyère regroupent des réflexions, remarques, maximes, portraits et pensées en seize chapitres, dont chacun traite d'un aspect de l'homme incarné dans son temps ou dans ses dispositions, innées ou non. I. *Des ouvrages de l'esprit*; II. *Du mérite personnel*; III. *Des femmes*; IV. *Du cœur*; V. *De la société et de la conversation*; VI. *Des biens de fortune*; VII. *De la ville*; VIII. *De la cour*; IX. *Des grands*; X. *Du souverain ou de la république*; XI. *De l'homme*; XII. *Des jugements*; XIII. *De la mode*; XIV. *De quelques usages*; XV. *De la chaire*; XVI. *Des esprits forts*.

♦ L'originalité de l'œuvre se trouve dans les nombreux portraits satiriques (dès 1692 circulent des « clefs » manuscrites) qui constituent une comédie humaine et débouchent sur une critique des institutions et des préjugés. L'unité de l'œuvre est, selon l'aveu même de La Bruyère, problématique : tantôt il mentionne un fil directeur « insensible », tantôt — et *a posteriori* — il fait du seizième et dernier chapitre la clef de voûte et le point d'aboutissement de l'ouvrage. La récurrence de nombreux thèmes rapproche *Les Caractères* d'un journal intime : la vanité de l'homme, le rêve ou la nécessité pour le sage d'un repli dans la solitude, l'amertume du moraliste, la nostalgie du passé, la condamnation de l'insincérité. Le choix d'une virtuosité stylistique et d'une variété formelle éblouissantes procède d'une intention profonde : faire ressortir le vide foncier des êtres et des choses pour mieux condamner une humanité déchue. Tel est le sens d'un ouvrage qui démontre ce qu'explicite son dernier chapitre : en Dieu seul peuvent se retrouver la grandeur et la dignité perdues de l'homme.

♦ Après une lente ascension sociale, La Bruyère se décide à faire paraître ses *Caractères*, prêts depuis longtemps. C'est l'homme d'un seul livre, dont les rééditions successives, subtilement modifiées et augmentées considérablement par des concrétions progressives de 1689 à 1696, lui valent la célébrité. Ses prises de position nuancées en faveur des « Anciens » et les attaques des « Modernes » projettent sur le devant de la scène un auteur qui plaide vigoureusement en faveur de la dignité du métier d'homme de lettres, et qui apparaît comme l'un des premiers « intellectuels » dans l'acception moderne du mot.

♦ Combattant l'utilitarisme et l'académisme, La Bruyère oppose sa rigueur, son goût et son élévation morale aux écrivains qu'il déteste : Thomas Corneille, Quinaut, Fontenelle. Il écrit un livre dont la perfection, privilégiant comme les *Pensées* de Pascal ou les *Réflexions ou Maximes morales** de La Rochefoucauld l'esthétique du fragment et de la discontinuité, constitue une provocation et un renouveau littéraires au moment où s'étiolent les grands genres — poésie, tragédie, comédie, éloquence et même roman.

ÉDITIONS : La Bruyère, *Les Caractères*, dans *Œuvres complètes*, éd. Lucien Benda, Gallimard, « La Pléiade », 1978. Éd. Pierre Kuentz, Bordas, 1985.
ÉTUDE : Louis Van Delft, *La Bruyère moraliste*, Droz, 1971.

CARMEN

PROSPER MÉRIMÉE. Nouvelle, 1845.

Au cours d'un voyage en Espagne, le narrateur rencontre un bandit de grand chemin, José Navarro. Quelque temps après, apprenant que ce dernier a été arrêté et va être exécuté, le narrateur obtient de le voir en prison : le brigand lui raconte son histoire. Don José, jeune Basque doux et sérieux, brigadier à Séville, est devenu déserteur, contrebandier, bandit et assassin, parce qu'il a été entraîné, avec une autorité diabolique, par Carmen la belle Gitane. Finalement délaissé par la jeune femme, torturé de jalousie, il la tue.

♦ Après un premier voyage en Espagne en 1830, Prosper Mérimée (1803-1870) publie quatre *Lettres d'Espagne* qui mêlent notes de voyage et fiction. Leurs thèmes (les courses de taureaux, la mise à mort, l'histoire du brigand José-Maria et les sorcières) sont repris dans *Carmen*, qui paraît après un second voyage. Dans cette nouvelle quasiment ethnographique, Mérimée s'attache une fois encore à l'expression de la couleur locale, des faits de culture et des traits de

caractère: comme dans *Colomba**, l'ironie, les artifices de narration, un dépouillement tragique et réaliste évitent au récit de tomber dans le mélodrame.

♦ Le thème de la femme fatale qui détourne le héros (mais Don José est-il héroïque?) du droit chemin et qui le conduit en enfer illustre la séduction exercée par la faute, et l'abondance des figures diaboliques après Faust. Presque oubliée, la sorcière du Moyen Âge revient partout au XIXe siècle (Michelet racontera ses métamorphoses dans son ouvrage de 1862). Carmen en est un exemple: «beauté étrange et sauvage» selon le narrateur, être diabolique selon Don José, type même de la Bohémienne qui subjugue, elle représente l'altérité absolue. Bien plus qu'une nouvelle variation sur le thème mélodramatique de la déchéance par l'amour, le récit de Mérimée présente une tragédie qui naît du conflit de deux individualités — davantage, de la tension entre deux univers.

ÉDITIONS: Mérimée, *Carmen*, dans *Romans et Nouvelles*, éd. Henri Martineau, Gallimard, «La Pléiade», 1951. Jean-Claude Lattès, 1989.
ÉTUDES: Pierre Trahard, *Prosper Mérimée et l'Art de la nouvelle*, Champion, 1952. *Avant-Scène/Opéra*, n° 26, mars-avril 1980.

CARNAC

EUGÈNE GUILLEVIC. Poème, 1961.

Le premier recueil de Guillevic (né en 1907), *Terraqué** (1942) est profondément marqué par l'angoisse. Les œuvres plus récentes sont, relativement plus sereines: *Carnac* est une étape sur le chemin menant à cette détente, «une grande joie (...), une délivrance» *(Vivre en poésie)*. En revenant à Carnac, Guillevic retrouve son origine: plusieurs passages ont, même allusifs, un caractère autobiographique. Mais «origine» a aussi, dans ce cas, une signification cosmique: point de rencontre de la terre et de l'eau, de l'air et du soleil, ce site est proprement *élémentaire*. Le poète y découvre les liens l'unissant à lui-même et à l'être universel. La poésie peut alors recréer le sacré: «Le poète doit aider les autres à vivre le sacré dans la vie quotidienne» *(Vivre en poésie)*. La mer est une image de l'homme, reflétant ses angoisses et sa peur du néant. Il tente de se l'approprier: chaque bref fragment du poème s'attaque à elle comme par un travail d'érosion semblable à l'action qu'elle exerce. Elle devient femme et mère. Dans cet effort l'auteur rejoint la communauté des hommes, ceux qui habitent les fermes de l'arrière-pays comme ceux qui dressèrent les mégalithes. Mais jamais, chez Guillevic, la mère ne se laisse aimer: jamais la mer ne se laisse posséder, elle demeure à l'horizon comme une perpétuelle étrangère, une ennemie. Le poète rejoint ainsi la vision héraclitéenne d'un univers dont l'unité est fondée sur le conflit. Être universel la mer se mêle au néant. Cette contradiction, présente en toute chose comme en l'homme, est un défi à la pensée rationnelle, alors que le poème, dans son mouvement perpétuellement recommencé, devient un moyen de connaissance. Grâce à lui, le sujet se libère de l'angoisse que suscite son étrangeté vis-à-vis de lui-même et de ce qui l'entoure: «Nulle part comme à Carnac / Le ciel n'est à la terre / Ne fait monde avec elle.» Du chaos ne cesse de naître le cosmos en un travail sans fin.

♦ Ce recueil a été bien accueilli et Bachelard, a pu, écrivant à Guillevic à propos de *Carnac*, le comparer à Baudelaire: «Pauvres choses, à côté des vôtres, que les odeurs dans (...) "Correspondances"...»

ÉDITION: Guillevic, *Carnac* (précédé de *Sphère*), Gallimard, «Poésie», 1977.
ÉTUDES: voir *Terraqué*, et Guillevic, *Vivre en poésie*, Stock, 1980.

CARNETS

JOSEPH JOUBERT. Pensées, 1838.

Les *Carnets* de Joseph Joubert (1754-1824) reflètent une interrogation si moderne sur ce qu'est l'écriture qu'elle a attiré l'attention de critiques comme Maurice Blanchot. Membre du cercle de Diderot, ami de Fontanes, de Buffon et de Restif de La Bretonne, Joseph Joubert laisse à sa mort un ensemble de textes inachevés, dont une étude sur le sculpteur Pigalle et un *Éloge de Cook*. Dans ses *Carnets*, il consigne entre 1774 et 1824 les pensées que suscitent ses lectures, les événements politiques et son histoire personnelle. Ses notes vont de quelques mots (par exemple le 30 décembre 1796: «Tout raisonnement n'est que figure») à plusieurs paragraphes (sur Malebranche en avril 1804 ou bien sur le goût en littérature en avril 1812). L'unité de ce journal intime si particulier vient d'une réflexion philosophique constante sur les problèmes d'esthétique, qui se

dégage des difficultés mêmes de la mise en pratique de l'écriture. On y voit l'auteur en quête d'une forme à donner à son texte. Joubert pose dans ses *Carnets* les questions les plus pertinentes sur les fondements de la vie intellectuelle et morale de l'individu en les juxtaposant à des remarques sur les conditions atmosphériques, la société de son temps, des problèmes familiaux, des notes de lecture, des descriptions de paysage. Le tout dans un style qui fait de lui l'écrivain le plus «moderne» de son époque. L'originalité fondamentale de son œuvre a d'ailleurs été perçue par l'auteur du *Génie du christianisme**, qui publia en 1838 quelques fragments des *Carnets* de Joubert. C'est seulement un siècle plus tard qu'une édition complète en fut donnée.

ÉDITIONS: *Les Carnets de Joseph Joubert*, éd. André Beaunier, Gallimard, 1938. Joubert, *Pensées, jugements et notations* (anthologie), José Corti, 1989.

CASSANDRE

LA CALPRENÈDE (Gautier de Costes, sieur de). Roman héroïque, 1642-1645.

Cassandre, comme les autres romans de La Calprenède (1614-1663), est un roman historique. Mais, comme l'affirmera Mademoiselle de Scudéry dans la Préface d'*Artamène ou le Grand Cyrus**, le romancier ne doit pas se soucier d'exactitude, et doit corriger des données historiques — garantes de la vraisemblance du roman — qui ne seraient pas suffisamment édifiantes. Les personnages de La Calprenède n'ont aucun rapport avec leurs modèles historiques. Ils sont plus proches des héros des épopées médiévales, des romans chevaleresques (tels Lancelot ou Amadis) et sont en outre des portraits idéalisés de contemporains de l'auteur, tels Louis XIV ou le Grand Condé. Statira, fille de Darius, roi des Perses, et veuve d'Alexandre de Macédoine, aime d'Oroondate, et est aimée de lui. Il la croit morte, avant de la retrouver, après de multiples péripéties, cachée dans les bois sous le nom de Cassandre. L'action se déroule sur les bords de l'Euphrate, dans une campagne de convention. La Calprenède, contrairement à Gomberville (dans le *Polexandre**), n'a aucun souci de la couleur locale. L'action progresse au gré des rencontres fortuites des personnages, qui se racontent leur histoire.

♦ *Cassandre*, de même que *Cléopâtre* (1647-1658) et *Faramond ou l'Histoire de France* (1661-1670), romans de plus de dix volumes chacun, fut beaucoup lue au XVII[e] siècle. Au-delà du caractère conventionnel de l'intrigue, du décor et des personnages, on y goûtait la grandeur des conflits — semblables à ceux des tragédies cornéliennes —, qui permettait l'expression de sentiments sublimes.

ÉDITION: La Calprenède, *Cassandre*, 5 vol., Slatkine, 1979.
ÉTUDE: Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.

CAVES DU VATICAN (Les)

ANDRÉ GIDE. Sotie, 1914.

Ce récit délibérément décousu croise et oppose intrigues et personnages. Il y a d'abord les atermoiements et les revirements de Julius de Baraglioul, catholique ultra, et de son beau-frère Anthime-Armand Dubois, libre penseur, qui opèrent chacun une conversion en chassé-croisé avant de revenir subitement à leurs options initiales. Il y a la bande des terroristes, avec, à sa tête, le redoutable Protos qui répand la rumeur selon laquelle le pape serait séquestré dans les caves du Vatican. Mais, surtout, il y a le jeune Lafcadio qui, prisonnier de sa mystique de l'acte gratuit, avec la même indifférence sauve un jour la vie d'une jeune fille et, un autre, tue le pauvre Amédée Fleurissoire, sans mobile réel... Cette «sotie» illustre ainsi la folie de certains engagements intellectuels, et le remords final de Lafcadio, torturé par la conscience de son crime, démontre la gravité des conséquences qui en découlent.

♦ La réflexion sur la liberté et ses conséquences pour soi et pour les autres prolonge en quelque sorte l'étude du couple de *La Porte étroite** et de *L'Immoraliste*. Sur le plan formel, l'art de la sotie, saugrenue, décousue et disparate, manifeste une fois de plus le refus du roman chez Gide (1869-1951) et son goût de la parodie.

♦ La théorie de l'acte gratuit emprunte beaucoup à Nietzsche et à Dostoïevski. Sur le plan philosophique, l'acte gratuit constitue une sorte de défi à Dieu et à l'ordre du monde, qu'il bouleverse de façon à la fois absurde et imprévisible.

♦ Cet ouvrage, qui érige en quelque sorte le jeu et l'humour noir en règle de vie, fascina les surréalistes. Bien entendu, il fit scandale dans les milieux catholiques.

ÉDITIONS: Gide, *Les Caves du Vatican*, dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Gallimard, «La Pléiade», 1958. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, José Corti, 1985.

CENCI (Les)

ANTONIN ARTAUD. Tragédie en quatre actes et dix tableaux, 1935.

Après avoir dû céder le tiers de ses terres à Camillo, légat du pape, en expiation de son dernier meurtre, le vieux comte Cenci donne un banquet pour annoncer, au grand effroi des convives, une nouvelle heureuse à ses yeux: la mort de ses deux fils. Il nourrit pourtant un dessein pire encore: le viol de sa fille Béatrice. Après ce nouveau crime, Orsino, le fiancé de Béatrice, allié à Giacomo, fils que Cenci a renié, médite de le faire assassiner par deux muets: la tentative échoue. Ce n'est que guidés, poussés par Béatrice, qu'ils parviennent à le tuer, en lui enfonçant un clou dans l'œil. Camillo fait arrêter Béatrice au nom du pape et Bernardo, son autre frère survivant, pris d'une passion mystique pour elle, la suit en prison. Elle est condamnée à la mort, où elle rejoindra son père...

♦ Cette terrible histoire de la Renaissance italienne, déjà adaptée au théâtre par Shelley et en français par Stendhal, servit à Artaud (1896-1948) de point de départ pour incarner sa théorie du théâtre. Le texte dense, bref et incisif qu'il en tira, plein d'une fureur contenue, se nuance des ombres, des gestes et des tons de voix précisément décrits par les indications scéniques. Ainsi chaque scène devient-elle un tableau menaçant: le banquet où les convives tournoient comme des oiseaux affolés, les errances solitaires de Cenci dans le château à la recherche de sa fille, le meurtre raté sur la route par une nuit d'orage. Comme Artaud le réclame dans *Le Théâtre et son double**, des images crues, organiques, convulsives, s'inscrivent directement dans le cerveau des spectateurs, comme en rêve. Car le théâtre, au lieu de se soumettre au texte seul, témoin d'une culture morte, doit rejoindre la vie, dans un spectacle total et magique, pour faire naître le pur sentiment de la «cruauté».

♦ La pièce fut créée par l'auteur, qui tenait le rôle de Cenci, le 6 mai 1935 au théâtre des Folies-Wagram, dans des décors de Balthus.

ÉDITION: Artaud, *Les Cenci*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1978.
ÉTUDES: Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, «Folio-Essais» 1985. Susan Sontag, *À la rencontre d'Antonin Artaud*, Bourgois, 1976.

CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES

RAYMOND QUENEAU. Poèmes, 1961.

Membre cofondateur de l'OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle) avec François Le Lionnais, Queneau (1903-1976) présente un double visage: une réflexion inquiète sur le monde et une confiance exigeante, toute classique, dans les contraintes formelles. Si, jusqu'en 1960, ces dernières s'appliquent aux romans, les poèmes, en revanche, qu'ils soient autobiographiques (*Chêne et Chien*, 1937) ou lucrétiens (*Petite Cosmogonie portative*, 1950) sont plus libres. Tel n'est pas le cas de *Cent Mille Milliards de poèmes*, véritable tour de force formel. L'ouvrage se compose de dix sonnets réguliers inscrits sur des pages divisées en languettes portant chacune un vers, et que l'on peut tourner isolément. Comme les mêmes rimes sont utilisées pour tous les sonnets, il suffit de changer un vers pour changer le poème. Inversement, le nombre des combinaisons, exactement égal à 10^{14}, soit cent mille milliards, exclut pratiquement l'éventualité de trouver deux fois le même texte. Chacun des dix sonnets est écrit sur un thème: l'Argentine, de la pampa à l'Antarctique; les richesses archéologiques de la Grèce transférées au British Museum; le marin breton et la pêche; l'Angleterre et l'expansion coloniale; le voyage en Italie; le provincial à Paris; le frère jumeau; art poétique; les aliments; la mort. Leur succession semble détailler en chapitres une autobiographie par laquelle, du même coup, Queneau remonte aux sources de la création littéraire: le jeu, le thème du double, d'où la présence de l'Argentine de Borges. Sans être réduite à un squelette élémentaire, la syntaxe de chaque alexandrin est assez ouverte pour permettre son enchaînement aux dix précédents et aux dix suivants et pour faire apparaître, à chaque combinaison, un sens

nouveau. Queneau accomplit une œuvre — finie mais matériellement inépuisable — dont les qualités évoquent le Livre rêvé par Mallarmé. L'auteur s'efface totalement: chaque lecteur (et le hasard) est l'auteur du texte qu'il lit. Pourtant, les poèmes créés ainsi par tous les lecteurs sont «du Queneau». Si, selon le vœu de Lautréamont, la poésie est «faite par tous», elle demeure cependant l'œuvre d'un seul...

♦ Une telle tentative est nécessairement unique, mais la technique des parcours multiples est un des modes de narration possibles (*Un conte à votre façon*, 1967). Elle doit être rapprochée de l'analyse de la structure des contes par le folkloriste russe Propp, ou des mythes par Lévi-Strauss, mais aussi de certaines créations musicales contemporaines.

ÉDITIONS: Queneau, *Cent Mille Milliards de poèmes*, Gallimard, 1982. Dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Gallimard, «La Pléiade», 1989. ÉTUDES: *Les Cahiers de l'Herne: Raymond Queneau*, 1975. *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962. «Queneau poète», colloque du Centre de documentation Raymond Queneau, 1985. Emmanuël Souchier, *Raymond Queneau*, Le Seuil, 1991. *La Bibliothèque oulipienne*, Seghers, 1990.

CENT NOUVELLES NOUVELLES

ANONYME. Recueil de récits brefs, 1450.

Cette œuvre, dont la rédaction a longtemps été attribuée au moins pour partie à Antoine de La Sale (voir *Le Petit Jehan de Saintré**, connu par ailleurs comme romancier, polygraphe et compilateur, se situe dans la lignée des recueils de nouvelles dont le grand modèle est le *Décaméron* de Boccace. D'autres influences repérables sont celles du *Novellino* italien et des *Facéties* de Pogge. L'unité de ton du volume suggère que les différentes contributions du duc de Bourgogne Philippe le Bon et de ses compères ont été récrites par un maître-d'œuvre dont on ignore la véritable identité.

♦ Les différents textes qui le constituent correspondent à une gamme d'inspirations assez large, allant du conte sérieux à l'argument de fabliau, obscène et scatologique. La tonalité générale est plus comique, toutefois, que tragique, et l'intention moralisante, présente à l'origine, se dilue rapidement en simple plaisir du récit. Contrairement à ce qui se passe dans le *Décaméron*, ou dans l'*Heptaméron** de Marguerite de Navarre, qui réutilisera le même principe, il n'y a pas, dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*, de cadre narratif élaboré; les différentes histoires s'enchaînent en vertu de ressemblances thématiques, mais sans qu'on puisse dégager une structure précise.

♦ Prototype français du genre du recueil de nouvelles, les *Cent Nouvelles Nouvelles* serviront de réservoir narratif à tous les textes fondés sur le principe de la «conversation plaisante» (voir par exemple, de Bonaventure des Périers, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis**) pendant le XVI^e^ siècle.

ÉDITION: *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. F.P. Sweester, Droz, Genève, 1970.

CENT VINGT JOURNÉES DE SODOME, OU L'ÉCOLE DU LIBERTINAGE (Les)

SADE (Donatien Alphonse François, marquis de). Récit, 1904. Écrit en 1782-1785.

Évangile des perversions en forme de récit, *Les Cent Vingt Journées de Sodome* réunissent dans un château inaccessible quatre personnages de haut rang, le duc de Blangis et ses congénères, un haut dignitaire de l'Église, un grand juge de France et un financier. Sûrs de l'impunité, assistés de quatre «historiennes», d'anciennes maquerelles racontant leurs aventures, et de quelques exécutants, ils martyrisent une vingtaine de victimes, hommes et femmes, et cherchent à accroître leur plaisir en prodiguant sévices, tortures et assassinats. L'ouvrage progresse régulièrement vers l'horreur: à chaque journée correspondent un récit, puis des exercices pratiques et l'on passe de la luxure simple, le premier mois, aux passions criminelles, le dernier des quatre mois s'achevant en épouvantable boucherie. Simultanément les descriptions détaillées des premières journées font place à des récits de plus en plus sommaires, puis à des notations schématiques.

♦ Libertin scandaleux dont l'incarcération — à Vincennes, puis à la Bastille, de 1778 à 1790 — accentue sa morgue et sa révolte, Sade (1740-1814) rédige de 1782 à 1785 *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, son œuvre la plus radicale et la plus monumentale, qui recèle tous les fantasmes du sadisme et l'essentiel de son argumentation. Celle-ci annonce les deux seules œuvres qu'il ait osé avouer, *Aline et Valcour** et *Les Crimes de l'amour**, moins originales dans la mesure où l'écrivain ne s'y accorde pas ce droit de tout dire qui constitue une nouveauté absolue dans la littérature.

♦ Quand le manuscrit, sauvé de la destruction — Sade était convaincu de l'avoir perdu à la Bastille — est publié pour la première fois en 1904, dans une version d'ailleurs fautive, c'est par un psychiatre allemand. Les psychiatres n'ont-ils pas souvent reconnu dans *Les Cent Vingt Journées* un répertoire exhaustif de toutes les perversions sexuelles et dans leur auteur un précurseur de la psychopathologie sexuelle? Radicalement différent de toutes les catégories littéraires, même s'il reprend, en les dénaturant, la structure de l'*Heptaméron** et la méthode pédagogique de l'*Encyclopédie**, ce livre a inspiré le réalisme insoutenable du dernier film de Pasolini, *Salo ou les Cent Vingt Journées de Sodome* (1976).

ÉDITION: Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, éd. Michel Delon, Gallimard, «La Pléiade», 1991.
ÉTUDE: Jean-Marie Goulemot, *Le Marquis de Sade*, Colin, 1986.

CENTAURE (Le)

MAURICE DE GUÉRIN. Poème en prose, 1840.

Le centaure Macarée, vieux et solitaire, raconte sa vie à un homme, Mélampe. Il évoque tour à tour son enfance paisible et sa jeunesse ardente, faisant revivre les moments d'ivresse qu'il a connus au sein de la nature: ses courses folles à travers les plaines, ses ébats dans les fleuves tumultueux, et les instants d'extase et de rêverie où l'a plongé le spectacle du monde. De cette vie sans frein se dégage une sorte de sagesse sans mélancolie, où les sens et la raison ont chacun leur part: la sensualité et la ferveur mystique des élans passionnés du Centaure, la recherche d'une fusion plus intime avec la nature n'excluent pas une acceptation sereine de l'ordre immuable des choses et de la création divine.

♦ Conçue en 1836, cette œuvre est, avec *La Bacchante* (inachevée) et quelques pièces en vers, le morceau poétique le plus important du recueil de *Poèmes* parus après la mort de Maurice de Guérin (1810-1839). Emporté prématurément par la phtisie, ce jeune poète ne devait laisser, outre cette œuvre, qu'un journal (le *Cahier vert*) et quelques lettres.

♦ Deux traits essentiels confèrent à l'œuvre de Maurice de Guérin une place originale dans l'histoire de la poésie du XIX^e siècle. L'inspiration qui l'anime traduit une perception aiguë des manifestations les plus diverses de la vie universelle; animal hybride, tenant à la fois de l'humain et de l'animal, le Centaure est le symbole d'une communion avec la vie et la nature: il participe de tout son être aux mouvements qui les entraînent. Parmi tous les poètes romantiques, Maurice de Guérin est de ceux, avec Lamartine et Hugo, qui sont véritablement parvenus à une conception panthéiste de l'univers — elle s'allie, dans son cas, à une religiosité sincère.

♦ Mais *Le Centaure* doit surtout sa renommée à la forme nouvelle dans laquelle le poème se coule: prose musicale, cadencée, émise au rythme d'une pulsation qui rappelle la prose classique de Chateaubriand et de Rousseau, tout en annonçant parfois le souffle puissant du verset claudélien.

♦ Alliance inattendue entre une sensibilité moderne, par les impressions qu'il exprime, et une imagination encore empreinte des symboles et des figures antiques, l'œuvre de Maurice de Guérin, aussi réduite en volume soit-elle, contient en germe, par ses thèmes comme par son style, les développements de la poésie à venir.

ÉDITION: Maurice de Guérin, *Poèmes*, éd. Marc Fumaroli, Gallimard, «Poésie», 1984.
ÉTUDES: Pierre Moreau, *Maurice de Guérin ou les Métamorphoses d'un centaure*, Minard, «Archives des lettres modernes», 1965. Maya Schärer-Nussberger, *Maurice de Guérin, l'errance et la demeure*, José Corti, 1965.

CE QUI FUT SANS LUMIÈRE

YVES BONNEFOY. Poèmes, 1987.

Cette œuvre est dominée par le désir de retrouver le «vrai lieu» (*Arrière Pays*, 1972): un monde où être et sens se réconcilient, où le langage dise non seulement le sens, mais la réalité de l'être. L'obstacle qui s'oppose à cette recherche est le temps, et la relation qui tente de s'établir entre le temporel et l'éternel est l'un des axes principaux du recueil. Les éléments — terre, eau, feu — jouent aussi un rôle important, et, plus encore, leur unité; car l'être c'est l'Un: sans cesse reviennent des images qui associent l'eau, le feu et le bois. Mais leur unité n'est qu'entr'aperçue et le temps l'emporte sur l'éternel. C'est la loi. Elle est admise, avec regret mais sans révolte. Le feu laisse une trace noire: parce qu'il a brillé, il faut vouloir espérer qu'il le fera à nouveau. Telle est sans doute la valeur du titre: la lumière ne peut naître que de ce qui a accepté d'en être privé. Une médiation est donc nécessaire entre l'être et l'homme; elle peut prendre des formes variées: le souvenir, le rêve, le miroir,

le tableau, le chemin et, évidemment, le langage lui-même, avec sa capacité de représenter l'absence. Au couple des premiers poèmes succède l'enfant: fruit de l'amour, c'est-à-dire de l'acceptation du réel, l'enfant est par excellence incarnation, installation de la transcendance dans l'immédiat, acceptation du temps.

♦ Cette conception était déjà présente au début de l'œuvre de Bonnefoy (né en 1923) avec *Du mouvement et de l'immobilité de Douve** (1953). Pourtant, *Ce qui fut sans lumière* est le fruit d'une évolution considérable, car le texte est désormais narration, description, discours: il n'a plus peur de n'être que langage. Ce changement de forme est un changement de sens.

♦ Bonnefoy a suivi une évolution parallèle à celle de Jaccottet. Comme lui, il a contribué au réveil du réalisme dans la poésie des années quatre-vingt.

ÉDITION: Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, 1987.
ÉTUDE: Charles Dobzynski, Compte rendu dans *Europe*, n° 698-699, 1987.

CÉSAR BIROTTEAU → HISTOIRE DE LA GRANDEUR ET DE LA DÉCADENCE...

CHAISES (Les)

EUGÈNE IONESCO. Farce tragique en un acte, 1952.

Le Vieux et la Vieille, sa femme qui le materne, vivent sur une île coupée du monde, en égrenant toujours les mêmes souvenirs. Cependant le grand jour est arrivé: par le truchement d'un Orateur de métier, le Vieux va délivrer à l'humanité souffrante son message. Les invités — invisibles et silencieux — arrivent peu à peu, et prennent place sur les chaises que la Vieille amène au fur et à mesure. La conversation s'engage et s'anime avec ces personnages imaginaires et parfois inconvenants. Mais les invités affluent de plus en plus nombreux par toutes les portes, et dans un ballet affolé la Vieille aligne les chaises vides. Alors que les deux vieillards sont séparés, bloqués chacun près d'une fenêtre par la foule oppressante des absents, l'Empereur lui-même leur fait l'honneur de sa visite. La séance peut enfin commencer quand l'Orateur — seul autre personnage visible — arrive. Les Vieux se suicident, au sommet de leur gloire. Mais resté seul face à la salle, l'Orateur s'avère sourd, muet, et incapable de faire passer un message intelligible.

♦ Après avoir procédé dans *La Cantatrice chauve** (1950) à la dissection du langage vidé de la pensée qui l'anime, Ionesco (né en 1912) élargit brusquement avec *Les Chaises* la portée de sa remise en question. Par une fascinante poétique de la chaise vide, il donne à voir la vanité, la vacuité de la vie humaine prise entre le temps qui défait tout jusqu'aux souvenirs, et l'espace qui isole chacun jusqu'à l'enfermement. Par-delà l'absurde de la situation, monte chez le spectateur, comme chez les personnages, une angoisse irrépressible face à ce fourmillement d'êtres impalpables comme dans un mauvais rêve, ou comme dans les poèmes inquiétants d'Henri Michaux.

♦ La pièce, saluée à sa création par Supervielle et Queneau, ne connut le succès public qu'à sa reprise en 1956 par Jacques Mauclair.

ÉDITIONS: voir *La Cantatrice chauve*, et Gallimard, «Folio», 1981.
ÉTUDES: Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Gallimard, 1958. Raymond Laubreaux, *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Garnier, 1973.

CHAMINADOUR

MARCEL JOUHANDEAU. Nouvelles; vol. I, 1934; vol. II, 1936; vol. III, 1941.

Dans ce recueil constitué de trois volumes publiés à plusieurs années d'intervalle, l'auteur analyse la société bourgeoise de province. Chaminadour n'est autre, en effet, que le nom donné à Guéret, la ville natale de l'auteur: petits-bourgeois, vieilles filles, commerçants constituent une galerie de portraits hauts en couleur. Pénétrant leur secret, l'auteur dévoile leurs vices et leur profonde bassesse. Analyste de l'âme humaine, il stigmatise avec pittoresque ce qui en constitue le fond quasi inaltérable: l'avarice, la cupidité, la lâcheté. Par une sorte de paradoxe constitutif de sa démarche d'écrivain, Jouhandeau déteste l'objet dont il écrit avec délice: pessimiste et misanthrope, il cultive un ton ironique et sarcastique, se contentant de citer et de suggérer le petit détail piquant ou l'anecdote truculente qui donnent à l'ensemble sa tonalité fondamentale, parfois tragique, parfois bouffonne.

♦ Marcel Jouhandeau (1888-1979) reprend ici les thèmes qui, dès 1920, l'avaient inspiré dans les *Pincengrain* et plus tard, en 1927, dans *Prudence Haute-*

*chaume**; les deux premiers volumes de *Chaminadour* rassemblent les souvenirs d'enfance de l'auteur; le troisième, consacré au Chaminadour de l'âge adulte, se détache, quant à lui, des deux autres par la presque indulgence dont il semble témoigner.

♦ Écrit dans un style concis, soucieux de capter les moindres nuances, le livre de Jouhandeau allie le pittoresque de la chronique, voire la truculence du fabliau, à la rigueur de l'essai. De cette œuvre grinçante mais si profondément humaine, Gide soulignera la «tendre beauté» faite de «tendresse déçue, d'élan mystique et de méchanceté diabolique».

♦ On peut se demander si ces trois notions ne caractérisent pas, également, le catholique particulier et convaincu qu'était Jouhandeau; ce qu'il estime être les impuretés de sa vie amoureuse le condamne au tourment éternel, certes, mais aussi fait souffrir Dieu. Ainsi, en quelque sorte, le pécheur tient à sa merci le créateur, ne reconnaissant jamais si bien l'amour divin que quand il le trahit. C'est d'ailleurs l'attitude que Jouhandeau observait à l'égard de sa femme, très présente dans son œuvre (*Élise*, 1933; *Chroniques maritales**, 1938).

ÉDITION: Jouhandeau, *Chaminadour*, Gallimard, 1968.
ÉTUDES: José Cabanis, *Jouhandeau*, Gallimard, 1959. *Marcel Jouhandeau*, colloque organisé par l'Office municipal d'action culturelle de Guéret, 1988.

CHAMPS MAGNÉTIQUES (Les)

ANDRÉ BRETON et PHILIPPE SOUPAULT. Textes automatiques, 1920.

Cette œuvre écrite en collaboration par André Breton (1896-1966) et Philippe Soupault (1897-1990) est à l'origine du surréalisme. Breton avait déjà publié des poèmes (*Mont de piété*, 1919), mais voulait faire tomber la barrière entre vie et poésie. Il entreprend de noter les phrases qui naissent spontanément en lui (voir le premier des *Manifestes du surréalisme**, 1924) et trouve en Soupault un collaborateur dont la disponibilité lui convient. Le titre évoque les rapports mystérieux qui peuvent s'établir entre les deux «pôles» de la rédaction et l'apparition, derrière le «chant» de la parole, d'un «champ» de forces à découvrir. On connaît la part de chacun des deux auteurs dans la rédaction des dix parties de l'ouvrage, mais il serait vain de prétendre les distinguer d'après leur style: le degré de dépersonnalisation est trop élevé. Tous automatiques, les textes se différencient par la vitesse variable de rédaction, sur laquelle Breton s'est expliqué. Les plus lents gardent une relative cohérence: «La glace sans tain» traduit l'angoisse du vide et la lassitude. «Saisons» évoque des souvenirs. Quand la vitesse s'accroît (cas d'«Éclipse»), le texte devient plus difficile à dominer, mais c'est alors que la splendeur des images s'impose. Avec «Barrières» s'instaure un dialogue d'où s'absente toute communication consciente entre les deux auteurs. Les premières parties de «Ne bougeons plus» reprennent le thème du voyage qu'avait déjà évoqué «En 80 jours». La forme versifiée apparaît à la fin de cette section et dans «Le pagure dit» (I et II), sans doute par dérision à l'égard de la poésie classique: le pagure, en effet, est le bernard-l'ermite, qui occupe les coquilles vides. Ce livre ne peut se lire que dans un esprit de total abandon au caprice du discours automatique, en renonçant à chercher l'expression achevée d'un sens.

♦ Avec cette expérience, Breton a eu conscience de frôler la folie; sa vie en a été bouleversée et l'on a pu voir dans la section finale l'expression d'un désir de mort. Le livre n'a été accueilli favorablement que par les amis de Breton et Soupault. En dépit de sa célébrité, il ne sera réédité qu'en 1967. D'autres ouvrages collectifs ont été composés ultérieurement par les surréalistes, notamment *Ralentir travaux* (1930) qui réunissait Breton, Char, Éluard.

ÉDITIONS: Breton et Soupault, *Les Champs magnétiques*, Gallimard, «Poésie», 1971. Dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, «La Pléiade», 1988.
ÉTUDES: Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988. Henri-Jacques Dupuy, *Philippe Soupault*, Seghers, 1966.

CHANGEMENT À VUE

LOLEH BELLON. Pièce en trois actes, 1978.

Dans un théâtre parisien, le jour de la générale, les acteurs se préparent dans leurs loges. Malgré les télégrammes d'encouragement et les cadeaux du metteur en scène, la nervosité est à son comble. Les blagues fusent, entrecoupées par le compte à rebours du régisseur. L'habilleuse virevolte entre les comédiens affolés. Enfin *Hamlet* commence, là-haut, sur le

plateau. Quelques semaines plus tard, une certaine lassitude se fait sentir à l'entracte parmi les acteurs, face à l'inertie de la salle. Chacun remue ses petits problèmes. Il est question de monter *La Cerisaie* de Tchekhov la saison prochaine, mais tout le monde n'est pas invité à y jouer. Après quinze jours de prolongation, c'est la dernière. Dès la fin du spectacle, le remballage commence. Les tensions s'évanouissent entre les comédiens de génération et de talent différents, pour faire place à une certaine émotion. La visite en coulisses d'une ancienne actrice du théâtre, Louise, ajoute à la nostalgie. Sur le plateau, le metteur en scène offre un pot d'adieu.

♦ Elle-même ancienne actrice, qui a joué tour à tour Corneille et Claudel, Giraudoux et Genet, Loleh Bellon (née en 1925) introduit le spectateur dans le petit monde des coulisses. Chaque comédien est caractérisé par son âge, son expérience, ses soucis, son milieu d'origine: Gilbert et Pierre, blagueurs et populaires, Serge, jeune et déjà caustique, Roger qui a trop longtemps arrêté le théâtre, Jeanne qui s'inquiète pour sa fille. Au fil des représentations d'une même pièce — *Hamlet* — quelques moments de la vie quotidienne d'un acteur, forts ou faibles, sont donnés à voir. Après l'excitation et la fébrilité du début, les coups de colère et la fatigue du milieu, la fin, toute en demi-teintes, donne un sentiment indéfinissable de tendresse et de mélancolie, à la manière de Tchekhov précisément.

♦ La pièce a été créée par Yves Bureau le 23 novembre 1978 au théâtre des Mathurins avec Suzanne Flon (Jeanne) et l'auteur (Louise).

Édition: Bellon, *Les Dames du jeudi. Changement à vue. Le Cœur sur la main*, Gallimard, 1986.
Étude: Michel Corvin, *Le Théâtre nouveau en France*, P.U.F., 1980.

CHANSON DE GUILLAUME (La)

Anonyme. Chanson de geste, 1090-1100.

Il s'agit d'une des chansons de geste les plus anciennes, composée sans doute quelques décennies après la *Chanson de Roland**, qu'elle connaît d'ailleurs. Ce texte relativement bref (3 554 décasyllabes très irréguliers), et que nous conserve un seul manuscrit en assez mauvais état, sert de matrice à toutes les chansons ultérieures qui composent le cycle de Guillaume d'Orange. Celui-ci, baron fidèle et soutien indispensable du fils de Charlemagne, est aussi un personnage truculent, grand pourfendeur de Sarrasins, et époux presque courtois de la belle Sarrasine Orable, convertie sous le nom de Guibourc.

♦ Le modèle épique tel qu'on le construit à partir de la *Chanson de Roland* est mis à distance par *La Chanson de Guillaume*, où le récit des aventures tend à remplacer le hiératisme des combats, et dans laquelle les tons se mêlent avec bonheur, depuis l'ampleur tragique jusqu'au comique burlesque.

♦ Comme toutes les œuvres du Cycle de Guillaume, *La Chanson* rend manifestes les contradictions inhérentes à l'idéologie féodale, et correspond à une étape problématique de la chanson de geste, genre entré en décadence dès la première moitié du XII^e siècle, avant de disparaître presque totalement dans les premières années du XIII^e.

Édition: *La Chanson de Guillaume*, éd. Jeanne Wathelet-Wilhem, Belles-Lettres, 1975.
Études: Jean Frappier, *Les Chansons de gestes du cycle de Guillaume d'Orange*, 2 vol., S.E.D.E.S., 1955-1965. Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, Payot, 1981.

CHANSON DE ROLAND

Anonyme. Chanson de geste, environ 1060.

Anonyme comme presque toutes les chansons de geste — à moins qu'on ne considère le mystérieux « Turoldus » du dernier vers comme l'auteur de l'œuvre —, la *Chanson de Roland* est le prototype du genre. Elle compte 4 002 vers (décasyllabes) répartis en 291 laisses assonancées (la laisse est l'unité formelle et sémantique de base de la chanson de geste, dont la longueur peut varier; l'assonance est la terminaison des vers par le même son vocal). Elle relate la mort de Roland, neveu de Charlemagne, et des douze pairs qui l'accompagnent, lors de la bataille de Roncevaux, à la suite de la trahison de Ganelon. La première partie de l'œuvre, qui s'achève sur la mort du héros, dont l'âme est emportée au Paradis par l'archange Gabriel, oppose la démesure de Roland, qui refuse de sonner du cor pour rappeler l'armée dont ses troupes constituent l'arrière-garde, à la lucidité d'Olivier, conscient

des enjeux politiques de la bataille. La seconde partie décrit la vengeance de Charlemagne sur l'armée sarrasine, puis sur les traîtres, avant son départ pour de nouveaux « travaux ».

♦ Composée très tôt — c'est en fait le premier grand texte de la littérature française —, la *Chanson de Roland* appartient de droit au « Cycle du Roi », la première des trois grandes catégories de chansons de geste; elle représente à merveille les conflits de l'idéologie féodale et l'« esprit de croisade » qui caractérisent le genre. Bien qu'elle ait suscité une abondante critique, elle pose encore de nombreux problèmes non résolus, en particulier celui de la composition des chansons de geste: à la théorie du « créateur de génie » solitaire s'oppose celle d'une composition collégiale, d'abord sous forme orale, de fragments tardivement rassemblés pour former l'œuvre que nous avons conservée.

♦ Très appréciée pendant le Moyen Âge — qui la considère comme un document historique fiable —, elle est « dérimée » et adaptée à la prose dans les *Grandes Chroniques de France* de David Aubert. Son personnage principal frappe l'imagination des poètes italiens du XVI^e^ siècle, du Tasse à l'Arioste. C'est l'un des premiers textes médiévaux redécouverts par la critique, en particulier allemande, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

ÉDITION: *Chanson de Roland*, éd. Yan Short, L.G.F., « Le livre de poche », 1992.
ÉTUDE: Pierre Le Gentil, *Chanson de Roland*, Hatier, 1962.

CHANSON DES GUEUX (La)

JEAN RICHEPIN. Poèmes, 1881.

Après une « Ballade du roi des gueux » qui place d'emblée le recueil sous l'image tutélaire de Villon, et où le poète convoque à l'appel « loqueteux, clampins, loupeurs, voyous, catins... », en un mot tous ces gueux dont il va célébrer la grandeur et la misère, défilent tout d'abord les *Gueux des champs*: vagabonds, chemineaux, « routards » assoiffés de campagne et d'indépendance; la seconde partie chante les *Gueux de Paris*: clochards, marginaux et mendiants de toute sorte et de toutes les misères, qui traînent leur détresse dans les rues de Paris, en quête de pain, de vin et de chaleur sous la neige. Une dernière partie est consacrée à célébrer le mode de vie de ceux que le poète appelle *Nous autres gueux*: les petites joies qui illuminent lamentablement ces existences en dérive, le quignon de pain, le verre de vin, le rayon de soleil d'un amour illusoire. Un poignant épilogue, *La Fin des gueux*, dévoile le sort qui attend le poète, au bout de l'errance et de l'ivresse, sans pour autant le faire renoncer à la voie de la liberté.

♦ La vie aventureuse de Jean Richepin (1849-1926), normalien doué mais dissipé, franc-tireur, communard, débardeur, acteur et journaliste, témoigne de l'authenticité de l'engagement du poète aux côtés de ceux auxquels il consacre son œuvre, les exclus et les perdants de la société. Au-delà du pittoresque et du populisme facile auquel on a eu trop souvent tendance à réduire cette œuvre, *La Chanson des gueux* témoigne de ce même esprit de révolte et de provocation anticonformiste qui anime *Les Caresses* (1877) et *Les Blasphèmes* (1884). Lors de leur première parution, en 1876, le caractère licencieux et l'accent revendicatif de quelques vers valurent d'ailleurs à Richepin la prison et, du même coup, la gloire...

♦ Pourtant, la verve du poète n'a rien de révolutionnaire: sa virtuosité langagière, qui s'épanouit dans la reproduction de tournures argotiques ou de manières de parler typiques de la langue du peuple des faubourgs, évoque plus Victor Hugo ou Béranger que Rimbaud ou Céline. Certaines évocations rustiques (« Vendanges », « La neige est belle »), sont même d'un académisme indiscutable, qui vaudra à certaines de ces pièces de figurer en bonne place dans les anthologies scolaires. Romantique attardé plus que rénovateur hardi, il cultive l'alexandrin et manie la rime riche aussi bien que les parnassiens, et le détournement qu'il fait subir à ces matériaux traditionnels, pour les mettre au service de la langue parlée et de l'argot, relève plus de la parodie et du pastiche que de l'invention: sous des dehors bohèmes et désinvoltes, sa langue est d'une richesse très savante, nourrie aux sources d'un savoir très érudit.

♦ Mais l'originalité de Richepin n'est pas là: elle est dans l'extrême variété des registres, les contrastes de tonalités et de sentiments, et dans l'éloquence enflammée d'un discours qui allie la vigueur splendide des grands polémistes, dans la tradition d'Agrippa d'Aubigné ou de Hugo, à la gouaille fantaisiste, libertine et truculente des jongleurs de mots, propre à Rabelais ou Banville.

ÉDITION: Richepin, *La Chanson des Gueux*, La Différence, « Orphée », 1990.

CHANSONS
GUILLAUME IX D'AQUITAINE.
Poésie lyrique,
premier quart du XII^e s.

Œuvres du premier grand troubadour, ces textes, peu nombreux (onze pièces d'attribution sûre), correspondent à deux thématiques apparemment opposées: d'une part une inspiration très libre, souvent obscène et burlesque, relevant d'un réalisme grossier; d'autre part la topique de la courtoisie naissante, mettant en scène pour la première fois la situation de la «fin'amor» avec une exceptionnelle délicatesse d'expression.

♦ Les *Chansons* de Guillaume (1071-1127) préfigurent la structure classique de la chanson courtoise (*cansó* en langue d'oc), bien que leur forme ne soit pas encore entièrement stabilisée; en particulier la «tornada», c'est-à-dire la demi-strophe finale, n'apparaît pas encore nettement. Elles témoignent d'une incontestable virtuosité dans le maniement de la langue, bien que Guillaume IX n'appartienne pas à l'«école» du *trobar clús*, ou «poésie close», délibérément obscure.

♦ Dans la mesure où Guillaume IX est le premier des troubadours connus, on peut considérer que son œuvre a exercé une influence considérable sur le lyrisme de la langue d'oc pendant tout le XII^e siècle. Sa *Vida* (texte en prose du XIII^e) le présente, sur la foi de son œuvre, comme «l'un des hommes les plus courtois du monde, et l'un des plus grands trompeurs de femmes».

ÉDITIONS: *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, éd. Alfred Jeanroy, Champion, 1927. *Les Troubadours*, éd. René Nelli, René Lavaud, Desclée De Brouwer, 1966. *Anthologie des Troubadours*, éd. Pierre Bec, U.G.E., «10/18», 1979.
ÉTUDES: Jacques Roubaud, *Les Troubadours*, Seghers, 1971. Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vol., Picard, 1977-1978. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Stock, 1984.

CHANSONS
BERNARD DE VENTADOUR. Poésie lyrique, seconde moitié du XII^e s.

Cette œuvre considérable (cinquante chansons) représente l'achèvement parfait de l'art des troubadours. Bernard de Ventadour (XII^e siècle) y développe avec maestria la topique de la «fin'amor», infiniment plus subtile et complexe que chez les troubadours de première génération, tout en exploitant brillamment les ressources formelles de la *canso* (chanson en langue d'oc). Il ne s'égare pas pour autant dans les dédales du *trobar clús* («poésie close», délibérément obscure), et c'est peut-être en raison d'une trompeuse apparence de sincérité et d'authenticité que ses pièces sont encore considérées à l'heure actuelle comme les plus belles de la lyrique médiévale de langue d'oc. Les *Chansons* développent de manière privilégiée le motif de la soumission absolue de l'amant à sa dame, insistant sur l'équivalence aimer/chanter, et confèrent au texte lyrique une tonalité plus systématiquement pessimiste en glorifiant les souffrances d'amour.

♦ Faisant partie de l'entourage d'Aliénor d'Aquitaine, qu'il a accompagnée à la Cour de France, Bernard de Ventadour est sans doute à l'origine de l'introduction de l'idéologie courtoise dans le domaine de langue d'oïl.

ÉDITIONS: Bernard de Ventadour, *Chansons*, dans *Les Troubadours*, éd. René Nelli et René Lavaud, 2 vol., Desclée de Brouwer, 1966. Dans *Anthologie des Troubadours*, éd. Pierre Bec, U.G.E. «10/18», 1979.
ÉTUDES: Jacques Roubaud, *Les Troubadours*, Seghers, 1971. Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vol., Picard, 1977-1978.

CHANSONS
THIBAUT DE CHAMPAGNE. Poésie lyrique, 1225?-1253?

Thibaut de Champagne (1201-1253) est le plus grand des trouvères, c'est-à-dire des poètes lyriques héritiers de l'inspiration des troubadours de langue d'oc. La majorité de son œuvre est composée de «chansons», qui reprennent la thématique du *fin'amor* courtois en la tempérant selon le goût du XIII^e siècle. On y retrouve toutes les images qui constituent la spécificité de cette poésie, selon laquelle aimer égale chanter.

♦ Thibaut de Champagne excelle dans l'exploitation rhétorique des «figures» du discours, ainsi que dans l'utilisation des différents systèmes symboliques et allégoriques parallèles (par exemple, le *Bestiaire**). Personnage de légende, associé à Blanche de Castille, mère de Saint Louis et régente pendant la minorité de celui-ci, il témoigne d'un équilibre de la lyrique qui va se trouver compromis dès les années 1250.

ÉDITION: *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Wallenskold, S.A.T.F., 1921-1925.
ÉTUDES: Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, De Tempel, 1960. Henri-Irénée Marrou, *Troubadours et Trouvères au Moyen Âge*, Le Seuil, 1971.

CHANT DE L'ÉQUIPAGE (Le)

PIERRE MAC ORLAN. Roman 1918.

L'ambiance maritime de la Bretagne où il s'est installé, ainsi que les histoires de pirates, inspire à Joseph Krühl, un riche Hollandais, de tranquilles rêveries. Ainsi, lorsqu'il rencontre Simon Eliasar, un aventurier solitaire et directement en prise sur la réalité, il se laissera facilement persuader de s'embarquer avec lui en direction de l'île où, d'après une carte proprement fabuleuse, se trouve enterré le trésor du pirate Edward Lown. En fait, Eliasar, sorte de *pícaro* («vaurien») astucieux et retors, n'avait d'autre but que de tendre un piège à son riche compagnon et de le poignarder... Mais leur bateau reprendra le large sans eux et ils devront l'un et l'autre rester sur l'île, proies du vrai danger: un Chinois, maître bourreau, qui va venir sur son vapeur gris... Ainsi, le sort conclut de façon ironique l'entreprise des protagonistes, victimes de leurs rêves et de leurs illusions. Contrairement aux héros du passé, ils sont incapables de maîtriser leur destin et subissent, en cela modernes don Quichotte, le charme proprement romanesque d'un monde qui n'a désormais pas plus de réalité qu'un décor propice au rêve.

♦ Connu, grâce au cinéma, pour ses romans d'inspiration montmartroise (*Le Quai des brumes**), Pierre Mac Orlan (1882-1970) est pourtant, d'abord, le maître de la littérature d'aventure et d'évasion (*L'Ancre de Miséricorde**). Paradoxalement, son œuvre constate avec humour l'essoufflement d'un genre que le monde moderne, peu compatible avec l'aventure, confine désormais dans un domaine restreint de l'imaginaire. Selon lui, en effet, l'aventure n'a plus de réalité et ne demeure possible que dans l'art littéraire: «Il est nécessaire d'établir comme une loi que l'aventure n'existe pas. Elle est dans l'esprit de celui qui la poursuit, et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit pour renaître bien plus loin, dans une autre forme, aux limites de l'imagination»: tel est le principe qu'énonce le *Petit Manuel du parfait aventurier* (1920) et qui éclaire le sens du *Chant de l'équipage*. Krühl, qui est un rêveur et qui cède aux vertiges d'une certaine poésie, incarne en ce sens le type même de l'aventurier passif, selon Mac Orlan. Sa rencontre avec Eliasar, l'aventurier actif, engage le roman sur la voie d'une aporie et c'est cette impasse qui nourrit le roman et, de façon paradoxale, lui imprime sa dynamique propre.

ÉDITION: Mac Orlan, *Le Chant de l'équipage*, Gallimard, «Folio», 1979.
ÉTUDES: voir *L'Ancre de Miséricorde*.

CHANT PUBLIC DEVANT DEUX CHAISES ÉLECTRIQUES

ARMAND GATTI. Dix morceaux et une mesure pour rien, 1966.

Le 23 août 1927, au terme d'un procès truqué long de sept ans leur attribuant une attaque à main armée, Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti, deux Italiens immigrés aux États-Unis, furent exécutés pour leurs convictions anarchistes. Cette célèbre affaire, qui émut l'opinion ouvrière mondiale, est ici évoquée à travers les réactions critiques des spectateurs de cinq salles de théâtre face à une même pièce qui la retrace. Juristes de Hambourg, syndicalistes de Turin, public populaire de Lyon, universitaires de Boston et Noirs de Los Angeles, ils rejouent tous avec leurs émotions et leurs souvenirs la Passion des deux prisonniers jusqu'à leur électrocution, en s'identifiant à eux ou, au contraire, en les rejetant, et reconstruisent la pièce au gré de leurs rêveries.

♦ Pour Armand Gatti (né en 1924) le théâtre est une lutte et un procès: l'histoire exemplaire de Sacco et Vanzetti provoque les spectateurs-personnages tout comme les spectateurs réels à une lutte intérieure, à un procès secret, qui engage à nouveau la vie et la mort des deux hommes. Plus qu'exemplaire, cette histoire est éternelle, car elle cristallise la même injustice, la même «justice crucifiée» par la loi et l'ordre capitalistes, que l'affaire des pendus de Chicago en 1886 ou celle des époux Rosenberg en 1953. Les procédés simultanéistes empruntés au roman américain mêlent le présent dramatique, le passé historique et l'imaginaire, les informations télégraphiques délivrées par un journal lumineux traversant les hallucinations collectives des personnages. Influencé par Brecht, Gatti pratique le théâtre comme un travail complexe sur l'objectif et le subjectif, l'historique et le quotidien.

♦ La pièce fut créée par l'auteur au T.N.P. le 17 janvier 1966.

Éditions : Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques*, Le Seuil, 1964. Version scénique. T.N.P., 1966.
Étude : Gérard Gozlan et Jean-Louis Pays, *Gatti aujourd'hui*, Le Seuil, 1970.

CHANTS DE MALDOROR (Les)

LAUTRÉAMONT. Poème en prose, 1869.

Les six « chants » qui composent cette œuvre énigmatique et inclassable ne se prêtent pas à l'analyse ; en fait, un seul mouvement d'ensemble les emporte, celui de la déclaration de haine et de cruauté qui ouvre le livre : « Je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté. » Divers emprunts caractérisent cette peinture : des lectures (celles des écrivains les plus « visionnaires », Dante, Sade ou Byron), mais aussi des univers lexicaux, tel celui du monde animal, qui fournit la plupart des images dont le langage du poète est gorgé. Tous ces éléments sont charriés par un véritable tourbillon verbal qui n'obéit qu'aux lois de l'hallucination et de la délectation devant le mal et la souffrance : le maître d'œuvre de ce déchaînement est un héros singulier, double du poète, Maldoror, qui apparaît comme un ange maléfique, porteur d'une violence tournée contre le monde entier, contre son créateur, et contre lui-même.

♦ Aussi étrange que l'œuvre elle-même, la personnalité de Lautréamont (1846-1870) demeure impénétrable. On ne sait presque rien de lui : des *Poésies* n'existent que les deux premières parties, « *Préface à un livre futur* », parues peu avant la mort de l'auteur ; quant aux *Chants de Maldoror*, son livre majeur, il parut en 1869, après une première publication partielle en 1868 ; mais sa diffusion fut aussitôt interrompue, sans doute par crainte de la censure. Une édition complète eut lieu à Bruxelles, en 1874 ; ce n'est qu'avec le symbolisme et avec le surréalisme que l'œuvre de Lautréamont sortit de l'ombre.

♦ Depuis lors, les plus grands esprits, de Bachelard à Malraux et d'Artaud à Julien Gracq, se sont penchés sur cet « astéroïde » sans équivalent dans la poésie française, pour tenter d'en élucider les secrets. L'œuvre n'en demeure pas moins un abîme, soumettant le lecteur à une épreuve vertigineuse : celle d'une écriture qui se crée par un processus continu de dissolution qui confine au délire. Cependant, l'arme, l'agent de cette dissolution est un humour ravageur qui exhibe les grosses ficelles de la rhétorique scolaire, des romans « noirs » du romantisme le plus frénétique, du fantastique le plus convenu. En ce sens, *Les Chants de Maldoror* sont une magistrale leçon de littérature.

Éditions : Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, dans *Œuvres complètes*, éd. Hubert Juin, La Table ronde, 1970. Gallimard, « Poésie », 1973.
Études : Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, 1956. Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Minuit, 1963. Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Le Seuil, 1967. Marcel Philip, *Lectures de Lautréamont*, Armand Colin, 1971.

CHANTS DU CRÉPUSCULE (Les)

VICTOR HUGO. Poèmes, 1835.

Les trente-neuf pièces de ce recueil, dont le regroupement n'obéit pas à un parti pris chronologique ou thématique, peuvent se répartir en deux groupes distincts. Une quinzaine de poèmes sont inspirés par l'histoire contemporaine et par l'actualité politique ; cette veine trouve son origine aussi bien dans l'évocation de grands événements, tels que la révolution de juillet 1830 (« Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie ») ou les émeutes parisiennes de 1834 (« Conseil »), que dans la relation, presque journalistique, d'incidents ou d'épisodes mineurs : une intervention à la Chambre pour faire transporter les cendres de Napoléon sous la colonne de la place Vendôme (« À la Colonne »), ou la mort du roi de Rome (« Napoléon II »). Le second groupe de poèmes est d'une tonalité toute différente : il prolonge la veine autobiographique des *Feuilles d'automne**, mais de façon moins mélancolique : le paysage intérieur du poète s'est en effet transformé avec l'apparition dans sa vie de Juliette Drouet, et le sentiment amoureux reprend ses droits à côté des scènes de la vie familiale. Dans les deux groupes de poèmes, la réflexion philosophique est également présente ; même s'il se range parmi « ceux qui espèrent », le poète se plaît à méditer sur les troubles de l'histoire et les menaces de l'avenir, ainsi que sur les contradictions de sa propre existence (« Espoir en Dieu »).

♦ Chacun des quatre recueils publiés par Victor Hugo (1802-1885) entre 1830 et 1840 se distingue des autres par la prédominance d'un aspect particulier de la poétique hugolienne ; pour *Les Chants du*

crépuscule, rédigés en 1834-1835 et publiés en 1835, après les *Feuilles d'automne*, mais avant les *Voix intérieures** et *Les Rayons et les Ombres**, c'est d'abord la part prise par l'engagement politique. Ce recueil permet de mesurer l'évolution suivie par Hugo depuis les *Odes et Ballades**: déçu par la révolution de 1830, Hugo est tenté par les projets des partisans d'un retour à l'Empire; mais il ne veut pas pour autant se couper du milieu légitimiste, et son libéralisme le rapproche progressivement de Louis-Philippe, plus que des républicains. Surtout, les problèmes sociaux deviennent pour lui essentiels: devant certains périls, Hugo prend nettement position et cherche à jouer le rôle de conseiller des rois, laissant pressentir le futur auteur des *Misérables** ou le poète patriote des *Châtiments**.

♦ Mais le trait le plus original de ce recueil est le retour de la confidence amoureuse, une confidence grave, complice ou passionnée, qui débouche parfois sur des élans juvéniles et des effusions lyriques qui forment avec la première partie du recueil un contraste saisissant. C'est en 1833, en effet, qu'a eu lieu la rencontre décisive avec celle qui restera sa maîtresse jusqu'à sa mort, en 1883. Plusieurs poèmes sont l'écho des débuts de cette liaison, et notamment des longues promenades que le couple, uni dans une même communion avec la nature, faisait alors dans la vallée de Bièvres, où Victor Hugo avait loué pour Juliette une petite maison, au hameau des Metz.

♦ L'attitude qui prévaut chez le poète, aussi bien vis-à-vis des événements extérieurs qu'à l'égard de la vie intérieure, c'est la rêverie devant les incertitudes de l'avenir, la contemplation et l'attente prophétique d'un renouveau; c'est ce sentiment qui donne son titre au recueil: le «crépuscule», en effet, doit s'entendre aussi bien comme celui du matin, aube porteuse d'une lumière nouvelle, que comme celui du soir, plongée dans les ténèbres.

ÉDITIONS: Hugo, *Les Chants du crépuscule*, dans *Œuvres complètes, poésie*, t. I., Laffont, «Bouquins», 1985. Éd. Pierre Albouy, Gallimard, «Poésie», 1983.
ÉTUDES: Henri Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, Le Seuil, 1951. Jean-Bertrand Barrère, *Victor Hugo*, Hatier, 1967.

CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE (Un)

EUGÈNE LABICHE. Comédie, 1851.

Alors qu'il se rend à son appartement pour accueillir le cortège de ses noces, Fadinard a une altercation avec un militaire et une dame, dont son cheval vient de manger le chapeau. Pour ne pas compromettre la dame, en galante compagnie mais affligée d'un mari jaloux, le fiancé se lance à la recherche d'un chapeau semblable, flanqué de toute sa noce et menacé de rupture de contrat par son beau-père, l'inénarrable Nonancourt, pépiniériste à Chantonneau. Commence alors une équipée extravagante, qui conduit le cortège de maisons en maisons, et de péripéties en quiproquos, jusqu'à ce qu'on découvre une copie du fameux chapeau parmi les cadeaux de mariage. Le chapeau substitué, l'honneur de la dame est préservé. Tout le monde peut aller se coucher. Les apparences resteront sauves.

♦ Ce vaudeville au rythme endiablé, mêlé de couplets fantaisistes, est le premier triomphe de Labiche (1815-1888) au théâtre; et il reste la plus grande réussite de sa très féconde production: cent soixante-treize pièces, parmi lesquelles de grands succès: *Embrassons-nous Folleville** (1850), *Le Voyage de monsieur Perrichon** (1860), *La Poudre aux yeux* (1861).

♦ La pièce fait mouche par l'invention des situations (quiproquos, rencontres saugrenues, effets d'échos et de répétitions), par ses mots souvent savoureux et, surtout, par son rythme impeccablement soutenu. On a reproché aux vaudevilles leur manque de réalisme et leur complaisance à l'égard de la bourgeoisie impériale. Mais la réussite d'*Un chapeau de paille d'Italie* tient précisément à un irréalisme qui élève presque le vaudeville jusqu'à la poésie: cette quête éperdue et cocasse d'un objet qui se dérobe ressemble à un «cauchemar gai» (Gaston Baty).

♦ La parfaite réussite formelle de la pièce explique un succès qui ne s'est jamais démenti: célébrée par Zola et, plus tard, par Courteline, elle fut montée en 1938 à la Comédie-Française par Gaston Baty.

♦ En 1927, René Clair en tira un film célèbre.

ÉDITIONS: Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, dans *Œuvres complètes*, éd. Gilbert Sigaux, Club de l'honnête homme, 1967. Flammarion, «G.F.», 1979.
ÉTUDE: Philippe Soupault, *Labiche, sa vie, son œuvre*, Mercure de France, 1964.

CHARMES

PAUL VALÉRY. Poèmes, 1922 (remanié en 1926).

Valéry, par exigence de rigueur intellectuelle (voir *Monsieur Teste**), avait cessé de publier des poèmes. Il

revient officiellement à la poésie avec *La Jeune Parque**. Les poèmes de *Charmes*, publiés d'abord en revue à partir de 1917, ont été écrits dans le prolongement de cette œuvre. Il est aisé d'en reconnaître la parenté: «Aurore» reprend le thème de l'éveil; l'«Ébauche d'un serpent», si elle accentue l'aspect biblique de cet animal, conserve le symbole de la conscience; les «Fragments du Narcisse» évoquent la fascination de l'esprit pour lui-même; *Le Cimetière marin** présente, comme *La Jeune Parque**, la double tentation de l'esprit et du monde sensible. Plus ou moins hermétiques, ces textes respectent toujours les règles de la prosodie classique.

♦ Faut-il accuser Valéry (1871-1945) de «néo-classicisme»? Est-ce un représentant de la «poésie pure»? De la part de l'auteur de *Variété** (1924-1944) le choix d'une forme «inactuelle» n'est, en tout cas, sûrement pas naïf. Aucun poète ne s'est, avec succès, risqué à le suivre dans cette voie. En revanche, le goût d'André Frénaud pour le poème philosophique («Chuchotement aux oliviers», *La Sainte Face*) trahit l'influence de certains poèmes de *Charmes*.

ÉDITIONS: Valéry, *Charmes*, dans *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Gallimard, «La Pléiade», 1957. Gallimard, «Poésie», 1966.
ÉTUDES: Alain, *Charmes, Commentaire*, Gallimard, 1929. Pierre-Olivier Walzer, *La Poésie de Valéry*, Pierre Caillier, 1953. Florence de Lussy, *Histoire d'une métamorphose; les manuscrits de Charmes*, t. I, Lettres modernes, 1991.

CHARTREUSE DE PARME (La)

STENDHAL. Roman, 1839.

1796: les troupes françaises entrent dans Milan. Parmi elles, le lieutenant Robert, qui loge au palais Del Dongo. Un an après, la marquise y met au monde Fabrice, le héros du livre. Enfance sauvage et libre sur les bords du lac de Côme, puis séjour à Milan, où, près de sa tante qui l'adore, Fabrice grandit dans l'admiration de Napoléon. Il part le servir à Waterloo mais son rendez-vous avec la gloire est manqué. Contraint d'échapper à la police autrichienne, il finit par rejoindre sa tante à Parme, où l'a attirée son amant le comte Mosca, premier ministre. Sur leurs conseils, Fabrice devient Monsignore. Mais sa carrière est compromise. Les intrigues politiques transforment la mort d'un bouffon de foire en assassinat et, pour une amourette qui a mal tourné, Fabrice est emprisonné à la citadelle de Parme. Il y découvre enfin l'amour en la personne de Clelia, la fille du gouverneur Conti, qui facilite son évasion tout en jurant de ne plus le revoir. Acquitté, promu coadjuteur de l'archevêque, Fabrice s'emploie à la retrouver. De leur liaison clandestine naîtra un fils qui ne vivra guère. Clelia meurt de chagrin. Fabrice se retire alors à la chartreuse de Parme, où il meurt un an après. Sa tante Gina Sanseverina, qui n'a jamais cessé de l'aimer, le suit presque aussitôt. Seul reste le comte Mosca, immensément riche et toujours premier ministre.

♦ Ayant interrompu son autobiographie, la *Vie de Henry Brulard*, en 1836, Stendhal (1783-1842) dicta en sept semaines son roman ultime et le plus achevé. Comme pour *Le Rouge et le Noir**, il part d'un fait vrai: l'histoire d'Alexandre Farnèse, devenu pape grâce à l'amant de sa tante. Mais il s'approprie ce récit, découvert parmi les manuscrits qui lui servent de matériau de base pour les *Chroniques italiennes** et y projette sa propre personnalité, son monde, afin de résoudre les contradictions (notamment entre le réel et l'idéal) des romans précédents. En transposant cette histoire de la Renaissance au XIX^e siècle, Stendhal donne au récit l'apparence d'un roman historique, enrichi de son propre souvenir des campagnes napoléoniennes. Mais la fusion de deux époques, le XVI^e et le XIX^e, superposées en un temps mythique et romanesque, témoigne du désir premier de Stendhal de célébrer surtout cette Italie rêvée qui resta pour lui la seule patrie.

♦ L'itinéraire du jeune héros, Fabrice Del Dongo, se lit comme une succession de péripéties romanesques, dans une cour d'opérette qui voudrait emblématiser les petits États absolutistes de la Sainte Alliance. Dans cette quête chevaleresque, il n'est pas à l'abri des ridicules et Stendhal se plaît à entretenir avec son lecteur une connivence tendre à l'égard du personnage. Les lieux (le lac, la Cour, la prison...) et les êtres prennent une valeur symbolique et donnent au héros l'occasion de manifester ses qualités d'énergie et de cœur. C'est grâce à la médiation de la femme et par l'amour qu'il trouve dans la prison, thème central de l'imaginaire stendhalien, le lieu de la résolution des conflits intérieurs et l'accès à sa propre vérité.

♦ Ce roman, écrit en état de grâce, est peut-être le roman du bonheur; l'allégresse de son rythme et sa dimension poétique font sa valeur originale. Dès sa

parution, Balzac salua, dans un article célèbre de la *Revue parisienne*, la qualité de l'analyse historique et politique: «Le roman que Machiavel écrirait s'il vivait (...) au XIX^e siècle.»

ÉDITIONS: voir *Armance*, et éd. Michel Crouzet, Flammarion, «G.F.», 1964.
ÉTUDES: Michel Crouzet, *Stendhal et l'Italianité*, José Corti, 1982. C.W. Thompson, *Le Jeu de l'ordre et de la liberté*, Éditions du Grand Chêne, 1982.

CHÂTEAU DES CARPATHES (Le)
JULES VERNE. Roman, 1892.

Près du village de Werst, en Transylvanie, se dresse le château des Carpathes, abandonné depuis le départ du dernier représentant de ses seigneurs, Rodolphe de Gortz, et qui alimente les rumeurs alarmantes et les légendes fantastiques. Un jour, une fumée est aperçue au faîte du donjon. Malgré leur peur, le jeune forestier Nick Deck et le docteur Patak partent en reconnaissance et sont victimes de phénomènes surprenants. Peu après, le comte Franz de Telek, qui voyage pour oublier la mort de sa fiancée, la cantatrice Stilla, arrive à Werst. Apprenant que le château appartient à son rival qui l'a maudit au moment du décès de la Stilla, il décide de s'y rendre avec son serviteur Rotzko. Mais, après que Stilla lui est apparue, il se laisse prendre au piège et se retrouve enfermé dans le château. Il découvre cependant le secret de Rodolphe de Gortz et sombre dans la folie. La gendarmerie donne l'assaut et libère le jeune homme. Il n'empêche que les superstitions continueront à circuler en Transylvanie.

♦ Les motifs traditionnels, le jeu avec le surnaturel et la superstition, le recours à la peur et au mystère sont ici l'occasion pour Jules Verne (1828-1905) d'une subversion et d'une explication finale proprement scientifique: *Le Château des Carpathes* est le récit de la lutte du positivisme contre les légendes et les superstitions, dont la conclusion semble effacer l'ambiguïté fantastique. Mais la fin du roman laisse en fait présager que la crédulité et l'affabulation humaines se maintiendront. Le discours sur les sciences et les techniques découvre un monde de pulsions impérieuses, indestructibles. Bien plus, les inventions scientifiques sont à l'origine d'un nouveau matériel fantastique et romanesque; le lecteur, comme les habitants superstitieux du village, a cru aux événements surnaturels; il s'est laissé prendre au piège; le projet didactique devient un jeu de dupes un peu ironique.

ÉDITION: Verne, *Le Château des Carpathes*, L.G.F., «Le livre de poche», 1966.
ÉTUDES: Simone Vierne, *Jules Verne et le Roman initiatique*, Sirac, 1972. Michel Serres, *Jouvence sur Jules Verne*, Minuit, 1974. Marc Soriano, *Jules Verne: le Cas Verne*, Julliard, 1978.

CHÂTELAINE DE VERGI (La)
ANONYME. Nouvelle, vers 1250.

La Châtelaine raconte l'histoire tragique d'un couple de «fins amants» que la jalousie et la médisance d'une autre femme conduisent à la mort: l'héroïne, croyant à tort que son ami a révélé le secret de leurs rencontres à la duchesse de Bourgogne, meurt de douleur. Le chevalier se tue de désespoir sur son corps. Et le duc de Bourgogne, qui a extorqué son secret au chevalier à la suite des fausses accusations de sa femme, tue cette dernière pour venger les amants, avant de partir expier son crime par un pèlerinage en Terre sainte.

♦ *La Châtelaine de Vergi* est le représentant le plus achevé du genre de la «nouvelle» courtoise, qui se développe au XIII^e siècle à l'opposé du roman fleuve, arthurien ou non. Il s'agit d'un texte en vers, assez court, qui met en scène de manière minimale, sans se soucier de développer un cadre exotique ou merveilleux, les données fondamentales de la relation courtoise, ramenée à un huis clos de deux, trois ou quatre personnages au plus; l'accent n'est pas mis sur l'«aventure» au sens chevaleresque du terme, mais sur l'analyse des sentiments et le raffinement des dialogues.

♦ L'œuvre a connu un notable succès, dont témoignent aussi bien le nombre de manuscrits conservés que l'existence de versions «modernisées»: une mise en prose du XV^e siècle, et une «mise en dialogues» de la même époque, peut-être destinée au théâtre. Marguerite de Navarre s'est encore inspirée de cette histoire pour l'une des nouvelles de l'*Heptaméron**.

ÉDITION: *La Châtelaine de Vergi*. éd. et trad. René Stuip. U.G.E., «10/18». 1985.

CHÂTIMENTS (Les)
VICTOR HUGO. Poèmes, 1853.

Divisés en sept livres, aux titres où perce une ironie acerbe (*La société est sauvée, L'ordre est rétabli...*), *Les Châtiments* peuvent être considérés avant tout comme un pamphlet contre-

Napoléon III ; mais, s'agissant de Victor Hugo, l'œuvre dépasse les limites du genre satirique. Elle est d'abord un témoignage du tournant pris par la pensée politique et philosophique du poète : l'idéologie humanitaire qui imprégnait les œuvres précédentes (*Les Voix intérieures**) fait place à une pensée personnelle, visionnaire et prophétique, qui s'attache à discerner le sens de l'histoire : le volume s'ouvre sur les ténèbres de « Nox », et se clôt sur la lumière du salut avec « Lux ». La composition du livre n'en demeure pas moins très libre : loin de constituer un ensemble ordonné, il se présente comme un recueil, faisant se succéder des pièces de longueurs diverses, et dont l'ordonnancement n'obéit qu'au libre cours de l'indignation du poète : soit qu'il aligne en une suite de caricatures grotesques les portraits de Napoléon III et de son entourage, soit qu'il évoque avec émotion la douleur et l'héroïsme des victimes du coup d'État et de la tyrannie. Par cette absence d'architecture apparente, et par la variété des accents qu'il emprunte — sarcasme ou pathétique, éclaircies d'extase (« Aube ») ou d'espoir (« Stella ») —, Hugo parvient à rompre la monotonie qu'engendre souvent le genre satirique. Surtout, l'invention hugolienne dépasse les limites étroites du pamphlet : elle verse à tout moment dans l'épopée, préfigurant *La Légende des siècles** ; tout est prétexte à cet élargissement du cadre et à l'amplification épique, particulièrement lorsque les flétrissures de « Napoléon le Petit » permettent d'exalter, par contraste, les images sublimes de la fresque révolutionnaire (« O soldats de l'an II ») ou les moments les plus grandioses de la geste napoléonienne (« L'Expiation »).

♦ *Les Châtiments* sont l'aboutissement d'un long combat, commencé au soir du 2 décembre 1851, lorsque Hugo (1802-1885), député à l'Assemblée législative, où il avait d'abord été l'un des partisans du prince Louis Napoléon — il avait même soutenu sa candidature à la présidence de la République —, descendit dans la rue pour tenter de soulever le peuple de Paris contre le coup d'État du futur Napoléon III. Poursuivi et menacé de prison, Victor Hugo avait dû s'enfuir, prenant le chemin d'un exil de près de vingt années... Avant de recevoir sa forme ultime, celle d'un grand poème satirique, où revit l'incandescence rebelle d'un Agrippa d'Aubigné, ce combat avait revêtu des formes plus communes, celle du récit journalistique (*Histoire d'un crime*, publiée seulement en 1877), et celle du pamphlet en prose (*Napoléon le Petit*, publié en 1852). Mais seule la forme poétique permettra à Hugo de se délivrer totalement de cette accumulation de mépris et de révolte dont l'événement du 2 Décembre a été le détonateur ; une fois épuisée cette fièvre vengeresse, Hugo retrouvera le fil du lyrisme, interrompu depuis *Les Rayons et les Ombres**, et s'ouvrira à de nouvelles expériences spirituelles et poétiques.

♦ Monument d'éloquence, mais aussi de verve et d'énergie, *Les Châtiments* feront immédiatement de Hugo une figure emblématique de la résistance à l'autoritarisme et de la lutte pour la liberté. L'œuvre contribuera, par ailleurs, à forger l'image quelque peu mythique du Hugo proscrit, invectivant du haut de son rocher, sans la moindre compromission, les puissants du jour. Elle compose, avec *Les Misérables**, une sorte de dyptique de la révolte, contre l'asservissement et la misère.

♦ Mais surtout, ce qui frappe et séduit encore dans cette œuvre, malgré une actualité quelque peu dépassée et une véhémence parfois fastidieuse, c'est la faculté qu'y déploie Hugo de créer des images ayant la puissance du mythe et la présence de l'hallucination. *Les Châtiments* sont non seulement l'une des rares œuvres maîtresses qu'ait produites la poésie française dans le domaine de la satire, mais l'une des manifestations les plus puissantes du génie hugolien.

ÉDITIONS : Hugo, *Les Châtiments*, dans *Œuvres complètes, poésie*, t. II, Laffont, « Bouquins », 1985. Gallimard, « Poésie », 1977.
ÉTUDES : Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1963. Henri Meschonnic, « Poétique et Politique dans *Les Châtiments* », dans *Écrire Hugo*, t. I, Gallimard, 1977.

CHATTERTON

ALFRED DE VIGNY. Drame, 1835.

Le jeune poète idéaliste Chatterton a loué une chambre chez l'industriel John Bell et sa femme Kitty. Tout le sépare de cet industriel grossier et rustre, représentant d'une société qui ne laisse pas de place à la poésie. Écœuré par le matérialisme de son hôte, Chatterton pense au suicide. Il pourrait être sauvé par l'amour de la généreuse Kitty Bell, mais on lui offre un emploi humiliant et il est accusé d'avoir plagié une œuvre médiévale. Il

avale le contenu d'une fiole d'opium, brûle ses manuscrits et meurt, non sans avoir avoué son amour à Kitty; lorsqu'elle découvre cette mort, Kitty glisse, évanouie, sur les marches de l'escalier qui conduit de son appartement à la chambre du jeune poète.

♦ La pièce a une portée philosophique: selon Vigny (1797-1863), elle montre «l'homme spiritualiste» étouffé par les valeurs matérialistes de la société. Désillusion et solitude du génie sont d'ailleurs les thèmes qu'on retrouve dans *Servitude et Grandeur militaires** (1835) et dans les poèmes des *Destinées**, parus en 1865, de façon posthume. Ils dominent l'œuvre et la pensée de Vigny.

♦ Mais ce n'est pas seulement par son traitement du drame de l'esprit que *Chatterton* est novateur: Vigny a été l'un des théoriciens du drame romantique; il a traduit Shakespeare, et donné avec *La Maréchale d'Ancre* le premier drame poétique en prose. *Chatterton* eut un succès de scandale lié à l'audace d'une mise en scène articulée autour d'un grand escalier symbolique à la fois de la séparation des univers et du désir. Marie Dorval, maîtresse du poète et créatrice du rôle, s'y laissait glisser en une chute qui fut le clou du spectacle.

♦ Le grand escalier, si critiqué (selon Zola, c'était «l'accessoire élevé au rang de personnage»), reste un élément essentiel de la dramaturgie. Il fut conservé dans les premières reprises de la pièce, en 1877, en 1926. Et le rôle de Chatterton a tenté de grands acteurs: Pierre Fresnay, en 1926; Michel Bouquet, en 1956.

ÉDITIONS: Vigny, *Chatterton*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. François Germain et André Jarry, Gallimard, «La Pléiade», 1986. Classiques Bordas, 1984.
ÉTUDES: Paul Viallaneix, *Vigny par lui-même*, Le Seuil, 1964. Dans *Romantisme*, n° 38, 1982.

CHÊNES QU'ON ABAT (Les)

ANDRÉ MALRAUX. Essai, 1971.

Ce titre est une citation de Victor Hugo: «Oh! quel farouche bruit font dans le crépuscule / Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule.» Ainsi, d'emblée, Malraux indique par cette référence, poétique et légendaire, le caractère grandiose qu'il veut donner à son livre. Constitué de «fragments du second tome des *Antimémoires*», *Les Chênes qu'on abat* est pourtant un livre à part entière, dans la mesure où il se constitue d'une longue et dernière conversation entre Malraux lui-même et le général De Gaulle, dont il fut un des ministres les plus proches. Cette conversation est donnée comme ayant eu lieu à Colombey, le jeudi 11 décembre 1969, c'est-à-dire quelques mois après la démission du Général et près d'un an avant sa mort. Il est difficile de préciser le degré d'exactitude des propos rapportés — l'écrivain les ayant très vraisemblablement reconstitués de mémoire. Quoi qu'il en soit, publié après la mort du Général, ce livre est d'abord l'hommage — certains parleraient probablement d'hagiographie — d'un écrivain à celui qui incarnait, pour lui, «le dernier grand homme qu'ait hanté la France». Mais il est aussi, et surtout, une réflexion sur le sens de la geste gaullienne et, par là même, sur le sens de l'Histoire, et de l'histoire de France en particulier. Tour à tour ou en même temps — la conversation se déroule à bâtons rompus —, quelques dates marquantes et quelques personnages historiques sont évoqués, et quelques thèmes significatifs analysés: le 18 Juin, 1958, les «événements de Mai 1968», mais aussi la bataille d'Azincourt et la révolution de 1789; le gaullisme, le capitalisme, le marxisme, le tiers monde, l'Europe, les États-Unis et la Russie; Londres, la Résistance et les camps de concentration; Rome, Carthage, les croisades et l'An II; l'Action française, les communistes français et les intellectuels des Deux-Magots; Staline et Clemenceau; Danton, Saint-Just et Napoléon. Et surtout bien sûr, De Gaulle lui-même face à son destin.

♦ *Les Chênes qu'on abat* est l'un des derniers livres de Malraux. Il s'inscrit dans le droit fil d'un itinéraire intellectuel qui mena l'écrivain à s'interroger constamment sur le sens de l'existence en fonction de la place et du rôle de l'homme dans l'Histoire, que ce soit lorsque Malraux emprunta une voie romanesque — *Les Conquérants** (1928), *La Voie royale** (1930), *L'Espoir** (1937), *La Condition humaine** (1946) —, une voie critique — *Le Triangle noir* (1970) —, une voie esthétique — *Saturne* (1950), *La Métamorphose des dieux* (1957), *Le Musée imaginaire*, *Les Voix du silence** (1965) —, ou une voie autobiographique — *Antimémoires* (1967).

♦ Écrivain engagé, André Malraux (1901-1976) est une des figures marquantes de la vie culturelle française du XX^e siècle. Que ce soit par ses prises de position pendant la lutte antifasciste des années

trente – il combattit auprès des Républicains espagnols –, que ce soit au sein de la brigade Alsace-Lorraine lors de la bataille pour la libération de la France, que ce soit lorsque, ministre de la Culture sous la Ve République, il fut un pilier intellectuel du gaullisme.

ÉDITION : Malraux, *Les Chênes qu'on abat*, Gallimard, 1971.
ÉTUDES : Gaétan Picon, *Malraux*, Le Seuil, 1974; Jean Lacouture, *Malraux : une vie dans le siècle*, Le Seuil, 1976; Claude Tannery, *Malraux, l'agnostique absolu ou la Métamorphose comme loi du monde*, Gallimard, 1985; Janine Moussuz-Lavau, *André Malraux*, La Manufacture, 1987.

CHÉRI

COLETTE (Sidonie Gabrielle). Roman, 1920.

Léa de Lonval, courtisane mûre mais encore fort belle, poursuit une longue liaison avec le jeune Fred Peloux, fils d'une de ses compagnes. Très beau, adulé et surnommé « Chéri » par ces dames, il a grandi avec indifférence dans une atmosphère de mollesse luxueuse et de désirs féminins. Sa mère l'a marié avec une riche jeune fille, Edmée. Ce n'est qu'une fois Chéri parti en voyage de noces que Léa découvre sa souffrance et son amour. Lucide, elle comprend qu'elle vit sa dernière passion, condamnée par la perte de sa jeunesse. Mais Chéri, un soir, lui revient, ils s'avouent leur amour pour la première fois et reforment leur couple... jusqu'au matin où Léa renvoie Chéri et s'abandonne à la conscience amère de son irrémédiable vieillesse.

♦ La vieille maîtresse, la jeune épouse, le beau garçon, le milieu des cocottes de la Belle Époque, tous les éléments semblent réunis pour un parfait vaudeville. Or ce roman est, de l'avis même de Colette (1873-1954), l'un des plus « amers » qu'elle ait écrit. L'unité de lieu, d'action, l'importance des dialogues dans la progression dramatique de l'intrigue comme dans l'analyse psychologique des personnages, apparentent même *Chéri* à une tragédie, et en font en tout cas une œuvre d'un classicisme étonnant.

♦ En dépit du titre, Léa est la véritable héroïne du drame, femme à qui l'habitude professionnelle du plaisir a caché l'authenticité de sa passion et qui la découvre soudain dans toute sa violence, d'autant plus déchirante qu'elle est condamnée. Plus que le deuil d'un amour, *Chéri* est l'histoire du deuil de soi par une femme dont la vie entière est fondée sur sa beauté, sa jeunesse qu'elle perd, et qui comprend qu'il lui faut perdre l'amant qui les incarne.

♦ Car Chéri joue ici un rôle de prétexte : il est l'homme-objet pourvoyeur de jouissance, admirablement beau mais inconscient, capricieux et passif. Les rôles habituels dévolus à l'homme et à la femme, les traits que la psychologie conventionnelle leur attribue sont ici inversés et pervertis. Et c'est sans doute cela, plutôt qu'une pseudo-donnée autobiographique qui a choqué, scandalisé le public contemporain de l'œuvre.

♦ Admiré tant de Mauriac que de Cocteau, ce roman marque une étape importante dans la maîtrise de ses moyens d'écrivain par Colette.

ÉDITION : Colette, *Chéri*, dans *Romans, Récits, Souvenirs*, t. II, éd. Françoise Burgaud, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.
ÉTUDE : Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Klincksieck, 1972.

CHEVAL BLANC (Le)

ELSA TRIOLET. Roman, 1943.

Dans une France marquée par le fascisme et les prémisses de la Seconde Guerre mondiale, des êtres se rencontrent et croisent leurs destins sans parvenir à trouver le bonheur. Il y a Michel Vigaud, séducteur et dilettante qui trouve dans l'amour pour Élisabeth et l'expérience nouvelle de l'engagement politique, la gravité qui manquait jusque-là à son existence ; il y a Bielenki, juif émigré, capitaliste cynique et désabusé, en un sens traître aux siens, qui n'hésite pas à blesser et à tromper Michel en acceptant d'épouser Élisabeth, ruinant ainsi l'amitié qui les unissait. Il y a Élisabeth enfin, successivement déçue par Michel et Bielenki, et qui consentira finalement à épouser un « Suédois sans visage ». Même si le rêve et l'action sont voués à l'échec (Michel désespéré trouvera la mort pendant la drôle de guerre) et même si l'histoire confirme ici sa violence, l'amour demeure le seul idéal et la seule force vraiment authentique, capable de donner un sens à toutes les douloureuses contradictions qui déchirent ces destins individuels.

♦ L'œuvre d'Elsa Triolet (1896-1970) opère à la fois une traversée du siècle et de l'Europe. Née à Moscou, elle rencontre Maïakovski puis séjourne à Paris où elle devient la compagne d'Aragon. Entrée dans la Résistance en 1944, elle publie un journal clandestin, participe au

premier congrès de l'Union nationale des écrivains pour la paix. Elle a publié entre-temps *Bonsoir Thérèse* (1938), son premier roman, *Le premier accroc coûte deux cents francs* (1945) et *L'Âge de nylon* (1953-1958). Elle a également contribué à faire connaître par son œuvre de traductrice Gogol et Tchekhov.

♦ *Le Cheval blanc* est représentatif de l'ensemble de l'œuvre. Il saisit le moment où les destins individuels font irruption à l'intérieur de l'Histoire, les tensions et les contradictions qui résultent de leur confrontation, et révèle l'engagement de l'écrivain.

ÉDITION : Elsa Triolet, *Le Cheval blanc*, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE : Dominique Desanti, *Les Clés d'Elsa*, Ramsay, 1983.

CHEVALIER AU LION (Le)
CHRÉTIEN DE TROYES. Roman, 1180.

Lié au *Chevalier de la charrette** par le personnage de Gauvain, qui participe à la quête de la reine dans ce roman et se trouve opposé sans le savoir à Yvain lors de l'un des derniers épisodes du *Chevalier au lion*, ce quatrième roman de Chrétien renoue avec son exploration systématique des relations possibles entre «fin'amor», mariage et chevalerie. Vainqueur du chevalier gardien de la Fontaine, Yvain épouse sa veuve grâce à l'aide efficace de la suivante Lunette (ancienne figure de fée). Mais il regrette sa vie de prouesses chevaleresques et, invité par Gauvain, obtient de sa dame l'autorisation de courir les tournois pendant un an. Quand il oublie le terme fixé, la dame courroucée le chasse ; Yvain sombre alors dans la folie, qui le ravale au rang de l'«homme sauvage», ignorant des bases mêmes de la civilisation. Guéri par une dame bienveillante, et ayant pour compagnon inséparable un lion auquel il a sauvé la vie, il franchit à nouveau toutes les étapes menant à la reconquête de son humanité, désormais enrichie par la prise de conscience des vraies valeurs et des enjeux du système courtois. Toujours grâce à l'intervention de Lunette, il se réconcilie finalement avec celle qui est à la fois «sa dame et s'amie».

♦ Bien que *Le Chevalier au lion* n'ait pas eu d'influence directe sur la littérature ultérieure, on peut considérer qu'il s'agit, d'une certaine manière, de l'œuvre la plus achevée et la plus équilibrée de Chrétien de Troyes (vers 1135-vers 1183), et du modèle du roman de chevalerie, ou du roman arthurien.

ÉDITION : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. Mario Roques, Champion, 1982.
ÉTUDES : Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, Hatier, 1957. Philippe Walter, *Canicule*, S.E.D.E.S., 1988.

CHEVALIER DE LA CHARRETTE (Le)
CHRÉTIEN DE TROYES. Roman, 1179.

Troisième des cinq romans de Chrétien (vers 1135-vers 1183), et écrit sans doute en même temps que *Le Chevalier au lion** avec qui il partage une même chronologie, ce texte, achevé par un continuateur, semble prendre le contre-pied de toutes les tentatives antérieures de l'auteur pour trouver une alternative au *fin'amor* adultère. Composé censément sur l'ordre de la comtesse Marie de Champagne, il met en scène l'amour éminemment courtois de Lancelot, nouveau venu dans le personnel arthurien, et de la reine Guenièvre. Enlevée par un roi de l'Autre-Monde (venu tout droit des traditions celtiques), celle-ci est retrouvée et libérée par Lancelot, prêt à tous les sacrifices et à toutes les humiliations pour reconquérir sa dame, dont il obtient finalement en récompense le «don de merci». Le personnage de Lancelot, amant courtois qui obéit sans discuter aux caprices de la reine et l'adore à l'égal de Dieu, conserve par ailleurs des traits messianiques qui font de lui «le meilleur chevalier du monde», le libérateur vers lequel se tournent les espoirs de tous les prisonniers du ténébreux royaume de Gorre.

♦ *Le Chevalier de la charrette* ou *à la charrette* est le noyau à partir duquel va se développer le *Lancelot** en prose du XIII^e siècle, dont la deuxième partie reprend et aménage les données du texte de Chrétien. Son importance ultérieure est considérable, dans la mesure où il met en place le couple courtois idéal, moins «primitif» et plus exploitable, sur le plan romanesque, que celui de Tristan et Yseult.

ÉDITION : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, éd. Alfred Foulet et Karl, D. Uitti, Bordas, «Classiques Garnier», 1989. Dans *Romans de la Table ronde*, Gallimard, «Folio», 1975.
ÉTUDES : Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, Hatier, 1957. *Jacques Ribard, Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette, essai d'interprétation symbolique*, Nizet, 1972.

CHEVALIER DES TOUCHES (Le)

BARBEY D'AUREVILLY (Jules-Amédée). Roman, 1864.

L'abbé de Percy a été abordé par le chevalier Des Touches, l'un des plus fameux chefs de la chouannerie, disparu mystérieusement depuis longtemps. Ce récit est l'occasion, pour des nobles qui ont souffert et combattu pendant la Révolution, de revivre leurs souvenirs: Mlle de Percy raconte la célèbre «expédition des Douze» qui avait amené la libération du chevalier et à laquelle elle avait pris part. Mlle de Spens évoque son profond amour, au milieu des angoisses de cette terrible vie, pour M. Jacques, un étrange compagnon de des Touches, et la mort de son fiancé pendant cette expédition.

♦ Barbey d'Aurevilly (1808-1889) est né en Normandie, de famille noble de fraîche date, fort conservatrice et dont l'ascension a été interrompue par la Révolution. Ce milieu plein de rancœurs lui inculque les austères principes de l'aristocratie provinciale, d'une terre chargée des légendes de la chouannerie. En 1829, il part à Caen faire ses études de droit: il rompt brutalement avec les préjugés familiaux, devient libéral et prône des idées républicaines. Puis en 1833, il s'installe à Paris. Il commence une carrière de critique et mène la vie élégante, raffinée, un peu hautaine et frivole des dandys. Mais il se lasse de cette vie dissolue. Changement d'attitude radical: il renoue avec ses idées monarchistes, «se convertit» au catholicisme et se réconcilie avec sa famille. Pourtant, son œuvre littéraire est loin d'être conformiste.

♦ En 1849, il conçoit l'idée d'un ensemble de romans dont le titre serait *Ouest*: il n'en a laissé que des fragments, dont *L'Ensorcelée* et *Le Chevalier Des Touches* font partie. Ce roman mêle histoire et légende: l'enlèvement du chevalier Des Touches par un groupe de chouans à la prison de Coutances en 1799 est un épisode historique et Barbey recourt à la documentation; mais il se souvient de récits plus ou moins exacts, entendus dans son enfance.

♦ Cette recherche du temps perdu ne constitue pas seulement une esthétique romanesque, mais aussi l'occasion, pour l'écrivain, d'exprimer sa nostalgie d'une époque où la cause de l'aristocratie n'était pas encore tout à fait perdue. Les chouans sont idéalisés, auteurs d'actions héroïques dignes de l'épopée; et ses hobereaux des dernières années de la Restauration s'enferment dans leurs souvenirs pour les évoquer avec admiration. Mais l'auteur ne se veut pas un Walter Scott normand: le roman historique est une tentation à laquelle il essaie d'échapper, pour recréer un univers tragique dominé par une mystérieuse fatalité.

ÉDITIONS: Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier Des Touches*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, éd. Jacques Petit, Gallimard, «La Pléiade», 1964. Éd. Jean-Pierre Seguin, Flammarion, «G.F.», 1965. ÉTUDES: Jean-Paul Bonnes, *Le Bonheur du masque, petite introduction aux romans de Barbey d'Aurevilly*, Casterman, 1947. Jean Canu, *Barbey d'Aurevilly*, Robert Laffont, 1965. Philippe Berthier, *Barbey d'Aurevilly et l'Imagination*, Droz, 1978.

I. CHEVAUX DU SOLEIL (Les)
II. UNE FEMME AU NOM D'ÉTOILE
III. LES CERISES D'ICHERRIDÈNE
IV. LE MAÎTRE DE LA MITIDJA

JULES ROY. Roman, 1968-1975.

Œuvre d'historien autant que de romancier, *Les Chevaux du soleil* narrent, au long de quatre volumes et sur près de soixante-dix années, la conquête de l'Algérie, sa colonisation et les prémisses de la sécession. Le premier livre nous met en présence de trois personnages, Bouychou, Passebois et de Roailles et nous fait connaître à travers eux l'exaltation des premiers conquérants partis de Toulon en 1830 aux cris de «Alger! Alger!». Ce sont leurs désirs, leurs peurs, leurs rêves mais aussi leur déception que nous livre le romancier. Le second livre qui relate l'histoire de Bouychou, colon installé en Algérie, décrit la poésie sauvage de la terre et du soleil, leur beauté mais aussi leur dureté. Il narre également les erreurs et les ravages d'une armée belliqueuse et violente qui a semé derrière elle les fruits de la haine future. *Les Cerises d'Icherridène* fait revivre la répression de l'insurrection de Kabylie et montre les difficultés propres à la cohabitation de deux communautés que tout sépare. Il propose aussi, à travers le personnage du capitaine Griès, grand massacreur d'hommes et amant impétueux, une réflexion sur la figure du soldat qui concentre en lui les forces contradictoires de la vie et de la mort. Quant au dernier livre, il nous montre, à travers l'histoire de l'instituteur Henri Demeron qui cache dans son école un petit enfant juif, l'échec douloureux d'une société: traître à son héritage et à son génie propre, elle n'a su exporter en terre étrangère que la violence et la haine.

♦ L'œuvre de Jules Roy (né en 1907) se nourrit essentiellement de ses souvenirs (l'Algérie) et de son expérience de la guerre. Il a publié des romans (*La Vallée heureuse*, 1946, *Le Navigateur*, 1954) et des essais (*La Guerre d'Algérie*, *La Bataille dans la rizière*, 1960). C'est aussi un dramaturge (*Beau Sang*, 1952, *Le Fleuve rouge*, 1960). *Le Métier des armes* (1948), titre de l'un de ses essais, pourrait résumer l'essentiel de ce qui fait la force et l'originalité des convictions de l'écrivain.

♦ Historien et surtout moraliste, Jules Roy est en quelque sorte l'héritier du Vigny de *Servitude et Grandeur militaires** et de Saint-Exupéry. En un sens anachronique par ses idéaux, classique par son écriture, l'œuvre de Jules Roy demeure un peu hors du temps.

ÉDITION : Roy, *Les Chevaux du soleil, Une femme au nom d'étoile, Les Cerises d'Icherridène, Le Maître de la Mitidja*, Grasset, 1980.
ÉTUDE : André Gillins, *Qui êtes-vous, Jules Roy?*, Gallimard, 1953.

CHIEN JAUNE (Le)

GEORGES SIMENON. Roman, 1931.

Monsieur Mostaguen, qui retrouvait ses amis comme tous les soirs à l'hôtel de l'Amiral à Concarneau a été blessé d'une balle tirée d'une maison inhabitée. Bizarrement, chaque membre du groupe sera désormais visé. Tout naturellement, l'opinion publique soupçonne un vagabond dit « le Colosse » et, comme un étrange chien jaune vient rejoindre Emma, la serveuse de l'hôtel, après chaque attentat, celle-ci finit aussi par être suspectée. Pourtant, l'intrigue se dénoue brutalement et de façon inattendue puisque ce n'est pas le Colosse que Maigret fait arrêter, mais le docteur Michoux. Celui-ci est un ancien trafiquant de drogue qui, ayant blessé par erreur Mostaguen alors qu'il voulait éliminer le Colosse, en qui il voyait un témoin gênant, a imaginé cette série d'attentats sans mobile apparent à seule fin de brouiller les pistes.

♦ Le personnage de Maigret apparaît pour la première fois en 1930 dans un récit intitulé *Pietr le Letton*. Les romans de Simenon (1903-1989) se succéderont ensuite à un rythme impressionnant et, traduits dans presque toutes les langues, remporteront un succès extraordinaire auprès des publics les plus divers. Si le drame policier tient incontestablement une place essentielle dans *Le Chien jaune* comme dans tous les *Maigret*, il n'en demeure pas moins que l'œuvre dans son ensemble vaut surtout par son réalisme, et qu'elle constitue une remarquable étude de milieux et de caractères. Le style suggestif et tout en nuances dépeint un univers souvent désespéré et des personnages sans grandeur que ronge la médiocrité de l'existence. Seul le personnage de Maigret, profondément généreux et humain, éclaire cette grisaille et rompt, le temps d'une enquête, la terrible solitude qui enferme et meurtrit des êtres souvent sans défense que l'opinion s'acharne à détruire. Ainsi, le tragique surgit précisément du quotidien le plus banal et suscite ainsi chez le lecteur un sentiment d'angoisse et de compassion.

ÉDITION : Simenon, *Le Chien jaune*, Presses-Pocket, 1991.
ÉTUDES : Bernard de Fallois, *Simenon*, Gallimard, « La bibliothèque idéale », 1961. M. Piron (sous la dir. de), *L'Univers de Simenon, Guide des romans et nouvelles, 1931-1972*, Presses de la Cité, 1983.

CHIENS DE GARDE (Les)

PAUL NIZAN. Essai, 1932.

Les Chiens de garde est un essai pamphlétaire dirigé contre quelques-uns des philosophes les plus connus de l'époque — notamment Bergson, Boutroux, Brunschwicg, Lalande, Marcel, Maritain. Pour Paul Nizan (1905-1940), lui-même alors jeune philosophe communiste, ces penseurs incarnent une « philosophie idéaliste », en ce sens que tous ne font qu'énoncer des vérités sur l'homme en général, et de ce fait ne tiennent aucunement compte du réel quotidien auquel chaque homme en particulier se trouve confronté : la misère matérielle, la maladie, le chômage, les guerres, etc. Pour Nizan, qui fonde son argument en s'appuyant sur la notion marxiste de lutte des classes, ces philosophes n'ont d'autre but, au fond, que de justifier et de perpétuer les valeurs morales et socio-économiques de la classe bourgeoise. Selon lui, leur idéalisme leur interdit toute analyse de l'exploitation de la classe prolétarienne par la bourgeoisie. Le pamphlet se clôt par un appel aux jeunes générations de philosophes à lutter contre celle-ci et contre ses « chiens de garde » que sont, pour Nizan, les penseurs en question, et à mettre la réflexion philosophique au service du prolétariat.

♦ Paul Nizan a écrit également un autre essai (*Aden-Arabie*, 1931), et des romans (*Antoine Bloyé*, 1933; *Le Cheval de Troie*, 1935; *La Conspiration**, 1938). Si, lors de leur parution, ses livres ne rencontrèrent qu'une audience limitée, Nizan devint en revanche l'un des auteurs les plus lus de la jeunesse estudiantine de gauche et d'extrême gauche non stalinienne, au cours des années soixante. *Les Chiens de garde* et *Aden-Arabie* furent un moment de véritables bréviaires de révolte. C'est qu'entre-temps l'engagement intellectuel de Nizan fut mieux connu, notamment grâce à la *Préface* que Sartre (qui avait été son ami intime à l'École normale supérieure) écrivit en 1960, lors d'une réédition d'*Aden-Arabie*. Militant communiste, Nizan avait rompu avec le Parti, au lendemain du pacte germano-soviétique, en 1939. Le Parti lança contre lui une campagne de calomnies, et la poursuivit longtemps après sa mort. Ainsi, d'abord dressé contre l'idéologie bourgeoise, Nizan avait su également, au prix d'un bouleversant déchirement intellectuel, quitter le Parti dans lequel il avait milité dix ans. C'est à ce double titre qu'il incarna, pour les jeunes de 1968, l'opposition aux compromis idéologiques de tous bords.

ÉDITION: Nizan, *Les Chiens de garde*, Maspéro, 1960.
ÉTUDES: J.-P. Sartre, *Préface à Aden-Arabie*, Maspéro, 1960; repris dans *Situations IV*, Gallimard, 1964. Jacqueline Leiner, *Le Destin littéraire de Paul Nizan et ses étapes successives; contribution à l'étude du mouvement littéraire en France de 1920 à 1940*, Klincksieck, 1970. Annie Cohen-Solal, avec la collab. d'Henriette Nizan, *Paul Nizan, communiste impossible*, Grasset, 1980. Pascal Ory, *Nizan: destin d'une révolte*, Ramsay, 1980. James Steel, *Paul Nizan, un révolutionnaire conformiste?* Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1987.

CHIENDENT (Le)

RAYMOND QUENEAU. Roman, 1933.

Le Chiendent est d'abord un défi aux lois traditionnelles du genre romanesque. Qui est le héros de l'histoire? L'observateur Pierre le Grand, Étienne Marcel qui va accéder progressivement à la conscience de soi, Madame Cloche, qui finira en reine des Étrusques, son frère Saturnin, concierge et romancier? Si les fils de plusieurs intrigues touffues vont s'entrecroiser, on ne saura pas si l'histoire qui nous est racontée est celle du trésor caché derrière la porte du père Taupe, celle d'une famille de petits-bourgeois parasitée par le maléfique Bébé Toutout, nain barbu qui fera sa réapparition dans *Les Enfants du Limon* (1938) ou celle du roman en train de se construire. En tout cas, ce petit monde médiocre ou féroce — à l'exception de Pierre le Grand et de son amie Catherine réfugiés en Grèce, là où précisément Queneau a, en 1932, écrit son roman — va être entraîné dans la guerre pour se retrouver, dans l'ultime épisode, projeté dans un lointain passé, en Gaule, et dresser le bilan du roman. Celui-ci, parfaitement circulaire, finit sur la phrase par laquelle il avait commencé.

♦ Passé presque inaperçu en 1933, ce premier roman de Queneau (1903-1976) est fondateur non seulement de toute la production à venir de son auteur, mais également, avec *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, de la révolution qui s'opérera beaucoup plus tard dans le roman français. Dès 1937, Queneau avait révélé, dans un article paru dans *Volontés*, sa «technique du roman»: numérotation symbolique des chapitres (en l'occurrence 7, formés chacun de 13 sections), unité formelle de chaque section, «rimes» des personnages. En mettant l'accent sur les contraintes formelles préalables à la création, l'auteur, qui reconnaissait sa dette à l'égard des romanciers anglais et américains, semblait reléguer au second plan les questions de «contenu». Le «nouveau roman» comme l'OuLiPo seront les héritiers directs de ces procédés. Mais une seconde innovation marquait *Le Chiendent*: le recours au «néo-français», soit la transcription écrite du français parlé, dont les vertus comiques sont immédiates. Un an après la parution du *Voyage au bout de la nuit** et en dépit de sa différence avec la «petite musique» de Céline, ce néo-français arrivait trop tard pour être immédiatement apprécié à sa juste valeur. En comparant enfin le roman à un bulbe d'oignon, Queneau laissait entendre qu'un lecteur actif pouvait accéder à une pluralité de significations. Celles du *Chiendent* sont si riches que la critique ne les a pas encore épuisées. La plupart des thèmes qui seront orchestrés dans l'œuvre future sont ici présents: prédilection pour la banlieue et Paris, humanité médiocre, hantise de la guerre, tandis qu'est plus secrètement utilisé le fonds universel de la littérature, de la philosophie et de la mythologie, sous le signe du malheur.

ÉDITION: Queneau, *Le Chiendent*, Gallimard, «Folio», 1974.
ÉTUDES: Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, 1962, rééd. Slatkine, 1981. Alain Calame, «*Le Chiendent*: des mythes à la structure», dans *Queneau aujourd'hui*, Clancier-Guénaud, 1985.

CHIMÈRES (Les)
GÉRARD DE NERVAL. Poèmes, 1854.

Ce titre désigne un groupe de douze sonnets, qui, par leur intensité et leur pureté incandescente, ont assuré la gloire posthume de Nerval. Certains d'entre eux comptent parmi les plus célèbres de la poésie française, notamment «El Desdichado» et «Myrtho»; viennent ensuite «Horus», «Antéros», «Delfica», «Artémis», et les cinq pièces du «Christ aux Oliviers», suivi de «Vers dorés». Par leur obscurité et leur richesse thématique, ces textes se sont prêtés à toutes sortes d'exégèses; on a pu, notamment, en retrouver les sources et les matériaux dans d'autres ouvrages de Nerval, le *Voyage en Orient* ou *Les Illuminés*, où le poète se montre curieux de toutes les sciences occultes, d'alchimie, et des doctrines initiatiques de l'Antiquité et de l'Orient. Mais ce sont là plutôt des traces, qui ne peuvent en aucun cas rendre compte de la splendeur évocatrice de ces vers, qui semble décourager toute analyse. Puisant aux racines les plus profondes de l'être même du poète, dans un vécu où le sentiment angoissé d'une fêlure originelle se mêle aux aspirations désespérées vers une aurore salvatrice, ils suggèrent une expérience qui va bien au-delà du sens et du rationnel: fulguration d'images et de sons, espace peuplé de signes qui ne réfléchissent qu'eux-mêmes, quête d'un ailleurs entrevu mais à jamais inaccessible.

♦ Si l'on met à part quelques œuvres de jeunesse, cette veine poétique est surtout représentée chez Nerval (1808-1855) par les ballades incluses dans sa traduction du *Faust* de Goethe (notamment la «Ballade du roi de Thulé» par laquelle seule Nerval fut connu de ses contemporains), et par les «Odelettes» qui figurent à la fin de son ouvrage sur *La Bohème galante*; on y trouve surtout l'influence de Ronsard et des poètes de la Pléiade, remis à l'honneur par Sainte-Beuve (notamment dans la célèbre «Fantaisie», qui commence par «Il est un air pour qui je donnerais...»). Mais ces œuvres, malgré leur accent personnel, restent plutôt des exercices de style, par rapport aux *Chimères*: celles-ci, en effet, publiées un an avant la mort du poète, doivent leur éclat mystérieux à ce qu'elles laissent transparaître de la crise intérieure et des obsessions de Nerval, qui devaient le conduire à la folie et au suicide, et que relate de façon plus explicite *Aurélia**.

♦ Les recherches de Nerval, le rôle qu'il a joué dans l'introduction en France de la poésie germanique et la résurgence des poètes de la Renaissance, ou encore dans la révélation de ce que l'érudition pouvait apporter à la poésie, ont profondément renouvelé le répertoire d'images et de thèmes du romantisme français. Si la subjectivité demeure la source essentielle de son inspiration, comme pour tous les poètes romantiques, celle-ci n'a plus du tout le caractère ostentatoire qu'elle pouvait revêtir chez Hugo ou Musset: sa présence se dissimule, et se laisse deviner à travers un appareil de signes qui composent une atmosphère extrêmement subtile et nuancée de mélancolie douloureuse. La discrétion et le raffinement de cet art expliquent que ces qualités soient longtemps restées inaperçues, et qu'elles n'aient exercé qu'une influence réduite sur le mouvement littéraire de l'époque, éclipsées par les éclats oratoires de contemporains plus illustres. Mais par là-même, Nerval a contribué à l'évolution qui devait conduire des grandes ambitions romantiques à une conception plus immédiate et plus humble de la poésie, qui triomphera avec Théophile Gautier et les Parnassiens, puis avec Verlaine, et qui privilégie le culte du mot rare et de la beauté plastique, la recherche «gratuite» de l'ornementation et de la musicalité.

♦ Ce n'est pourtant pas à cet aspect de son œuvre que Nerval doit la ferveur dont il est l'objet, mais plutôt par les anticipations qui font des *Chimères* une des œuvres prémonitoires de la poésie moderne. Avant tout, c'est la découverte (après les romantiques allemands) de la fonction poétique du rêve, mode d'accès à l'irréel, et qui prend chez Nerval la figure favorite de la vie antérieure: souvenir rêvé, nostalgie d'une existence pleine de correspondances mystérieuses, qui donne au groupe (et au titre) des *Chimères* toute sa signification, et dont Baudelaire et Mallarmé seront les théoriciens. C'est cette fidélité à une «vision intérieure» unique, constamment poursuivie dans l'œuvre en vers et en prose, qui fait de Nerval, comme Marcel Proust le révélera dans son *Contre Sainte-Beuve**, un écrivain original et authentique.

♦ À travers la magie des images et des sons, et par un certain sens du mystère créé par le simple rapprochement des mots, Nerval préfigure en effet les tentatives des symbolistes pour créer une poésie «pure», incantatoire, où chaque signe ne renvoie qu'à d'autres signes, composant ainsi tout un monde spirituel, irré-

ductible à la réalité quotidienne : voie qui conduit tout droit à Rimbaud et aux surréalistes, qui trouveront en Nerval un modèle de leurs propres recherches.

♦ Cependant, la poésie de Nerval a longtemps été méconnue ; cela tient avant tout à sa dispersion à l'intérieur d'une œuvre à laquelle l'écrivain n'a jamais cherché à donner d'unité. C'est ainsi que la plupart des pièces composant le groupe des *Chimères* ont été d'abord publiées en revue, avant d'être rassemblées, avec *Sylvie**, en appendice du recueil de nouvelles des *Filles du feu*, en 1854. Elles ne constituent pourtant qu'une petite partie d'une production poétique tout entière dispersée dans des ouvrages en prose, et qui n'a jamais été l'objet, du vivant de l'auteur, d'aucun recueil.

ÉDITIONS : Nerval, *Les Chimères*, dans *Œuvres*, éd. Albert Béguin et Jean Richer, Gallimard, « La Pléiade », t. I, 1984. *Les Filles du feu. Les Chimères*, éd. Léon Cellier, Flammarion, « G.F. », 1965.
ÉTUDES : Jean-Pierre Richard, « Géographie magique de Nerval », dans *Poésie et Profondeur*, Le Seuil, 1955. Raymond Jean, *Nerval par lui-même*, Le Seuil, 1964. Jacques Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, La Baconnière, 1971.

CHOSES, UNE HISTOIRE DES ANNÉES SOIXANTE (Les)

GEORGES PEREC. Roman, 1965.

Le roman commence par la description, au conditionnel, d'un appartement parisien. Les chapitres suivants s'enchaînent au passé simple et à l'imparfait : après leurs études, Jérôme et Sylvie vivent à Paris, en réalisant des enquêtes publicitaires. Ils rêvent de posséder les objets luxueux que la société leur propose, sans pour autant accepter d'entrer dans la logique d'un travail stable et fixe. L'obsession de la richesse grandit progressivement et finit par rendre la vie parisienne impossible. Ils décident de partir pour la Tunisie et ils échouent dans la petite ville de Sfax. Leur rêve de vie nouvelle se transforme en dépérissement : Sylvie assure des cours au Collège technique de la ville, tandis que Jérôme sombre dans une oisiveté totale. Le roman s'achève au futur : Sylvie et Jérôme rentreront à Paris, ils accepteront de prendre la direction d'une agence publicitaire à Bordeaux.

♦ Premier roman publié de Georges Perec (1936-1982), *Les Choses* obtiennent le prix Renaudot en 1965. L'année suivante, l'écrivain rejoint l'OuLiPo et publie *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* Sans jamais abandonner son humour, Perec accumule les défis rhétoriques — *La Disparition* (1969) n'utilise pas la lettre « e » — et réalise avec *La Vie mode d'emploi** (1978) une encyclopédique reconstruction de la vie moderne, qui obtient le prix Médicis.

♦ On a pu souligner la dimension sociologique de ce roman qui, d'un point de vue éthique, semble porter un jugement sévère sur la société de consommation. Certes, Perec décrit avec précision l'impasse dans laquelle s'enferme ce couple modèle de la petite bourgeoisie parisienne. Mais son travail d'écrivain ne se limite pas à cet aspect. L'emploi inattendu des temps grammaticaux, les nombreuses allusions à *L'Éducation Sentimentale** de Flaubert, le goût marqué pour l'accumulation mettent en place l'originalité caractéristique de l'œuvre entière de Perec.

ÉDITIONS : Perec, *Les Choses*, Presses-Pocket, 1990.
ÉTUDE : Claude Burgelin, *Georges Perec*, Le Seuil, « Les contemporains », 1988.

CHOUANS (Les)

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1829.

En 1799, les troupes républicaines du commandant Hulot tentent d'établir le nouvel ordre politique dans la Bretagne rebelle : elles se heurtent à la résistance chouanne menée par le marquis de Montmauran. Celui-ci rencontre Marie de Verneuil, espionne au service de Fouché : entre eux naît un amour passionné. Le policier Corentin, amoureux éconduit, fait croire à Marie que le marquis la trompe : elle ordonne alors au commandant Hulot de réduire la rébellion. Mais, découvrant la vérité, elle rejoint le chef chouan assiégé, l'épouse et meurt à ses côtés.

♦ Publié dans sa première version en mars 1829 sous le titre *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, ce roman est le premier à être signé du nom de Balzac (1799-1850). Il inaugure aussi la structure tripartite qui caractérise le récit balzacien : une exposition lente, une tension progressive par convergence des éléments, et une précipitation du drame. Influencé par Walter Scott et Fenimore Cooper, Balzac propose ici une nouvelle vision des rapports de l'Histoire et du roman : le personnage de Marie de Verneuil, à l'intersection du roman historique, de l'intrigue policière et du roman d'amour, révèle les conflits sociaux et politiques, et devient un agent de l'Histoire. Mais l'auteur fait passer au second

plan l'affrontement militaire, qui définissait jusqu'alors ce genre de roman. L'œuvre est autant une lecture de 1799 que de la situation en 1829, elle met en évidence le sens de l'Histoire, elle marque le début du règne de la police, du soupçon et de la trahison; elle indique que le vrai combat a lieu dans l'univers de la vie civile et économique, dans celui de la vie privée qu'investissent les forces policières.

ÉDITIONS: Balzac, *Les Chouans*, dans *La Comédie humaine*, t. VIII, éd. Lucienne Frappier-Mazur, Gallimard, «La Pléiade», 1978. Éd. Maurice Ménard, Flammarion, «G.F.», 1988.
ÉTUDE: Pierre Barbéris, «Roman historique et Roman d'amour: lecture du Dernier Chouan», R.H.L.F., 1975.

CHRISTIANISME DÉVOILÉ (Le)
D'HOLBACH (Paul Henri Dietrich, baron). Pamphlet, 1761-1767.

Violent réquisitoire contre la religion, *Le Christianisme dévoilé* s'attache d'abord à relever de nombreuses contradictions dans les fondements du christianisme, que sa critique rationnelle des miracles et des prophéties réduit à une imposture. Il soutient ensuite que le christianisme n'a pas fait ses preuves au regard de l'utilité sociale, critère de toute morale pour d'Holbach. Au contraire, une accumulation d'exemples historiques montre les dangers politiques de la religion: la crédulité des peuples est exploitée par les prêtres qui entretiennent les hommes dans l'ignorance, fomentent des guerres intestines et se font complices des tyrans. La religion est donc «nuisible au bonheur de l'État, ennemie des progrès de l'esprit humain, opposée à la saine morale».

♦ La condamnation en 1758 de l'ouvrage d'Helvétius *De l'Esprit** avait joué le rôle d'un révélateur pour d'Holbach (1723-1789): il n'avoue pour sien aucun de ses ouvrages et développe son anticléricalisme dans une série de livres polémiques qui commence par *Le Christianisme dévoilé* et se poursuit avec *La Contagion sacree* (1768), *La Theologie portative* (1768) et *L'Histoire de Jésus-Christ* (1770).

♦ Les analyses de d'Holbach reprennent les critiques de Spinoza et des opuscules clandestins de Boulanger, Boulainvilliers et Dumarsais. Son anticléricalisme, plus véhément que celui de son ami Diderot, épaule celui de Voltaire au moment où ce dernier lance son cri célèbre: «Écrasons l'Infâme!» Mais son matérialisme radical rejoint celui d'Helvétius et exclut une conception déiste de la religion naturelle.

♦ Imprimé à Nancy et en Hollande, paru à Londres sous le nom de feu Boulanger, introduit en France par des passeurs et vendu par des colporteurs, *Le Christianisme dévoilé* illustre cette littérature clandestine dont au milieu du XVIII[e] siècle la censure et la police ne réussissent pas à empêcher la diffusion.

ÉDITION: D'Holbach, *Le Christianisme dévoilé*, Éditions de l'Idée libre, 1961.
ÉTUDE: Georgette et Bernard Cazes, *D'Holbach portatif*, Pauvert, 1967.

CHRONIQUE DES PASQUIER
GEORGES DUHAMEL. Roman, 1933-1944.

Il s'agit d'un cycle romanesque composé de dix volumes. Ce roman familial, qui s'étend des années 1850 aux années 1930, est l'occasion d'une vaste galerie de portraits éclairant des mentalités et des mondes différents. Il y a d'abord le père, hâbleur, raté, et la mère, émouvante et tendre. Il y a ensuite le fils Joseph, homme d'affaires qui nous fait pénétrer dans les milieux capitalistes de l'époque, et la sœur Cécile, musicienne de génie. Mais le personnage principal est Laurent, savant brillant, sorte de double de l'écrivain. Autour de lui s'organise un autre aspect du livre, celui du roman de formation. Rompant une à une ses illusions, Laurent s'affermit et évolue vers la maturité et la lucidité. Tenté un instant de suivre sa sœur Cécile sur la voie du dépassement de soi dans la religion, il trouve en lui-même les forces nécessaires pour assumer son destin d'homme.

♦ La *Chronique des Pasquier* est l'occasion pour Duhamel (1884-1966) de dépasser l'obsession du personnage unique, à caractère autobiographique, tel qu'il apparaissait dans le *Journal de Salavin* (1920-1932).

♦ L'œuvre de Duhamel prolonge l'art du roman fleuve. Cependant, à la différence du Zola des *Rougon-Macquart*, Duhamel a tenté non pas de décrire l'«histoire naturelle et sociale» d'une famille, mais l'«histoire humaine» de destinées singulières. C'est en ce sens aussi qu'il se démarque de l'unanimisme de Jules Romains.

♦ On considère aujourd'hui cette œuvre comme un document précieux et vivant sur une société en crise et en mutation.

ÉDITIONS : Duhamel, *Chronique des Pasquier*, Mercure de France, 1933-1968. Gallimard, «Folio», 1972-1977.
ÉTUDES : Micheline Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme*, t. II, Nizet, 1967. André J. Joubert, *La Chronique des Pasquier et Cécile parmi nous de Duhamel*, t. I, «Chronique et roman cyclique», Ophrys, 1986.

CHRONIQUES

JEAN FROISSART. Chronique historique, 1374-1400.

Conformément à leur titre, les *Chroniques* de Froissart (vers 1333-vers 1412) constituent un récit chronologique des événements survenus entre les années 1323 et la fin du siècle, période agitée, marquée entre autres par le début de la guerre de Cent Ans entre la France et l'Angleterre. A l'origine au moins, Froissart, auteur par ailleurs d'un certain nombre de textes allégoriques d'inspiration courtoise, de poèmes et du dernier roman arthurien en vers, *Meliador*, est au service d'un commanditaire anglais et prend le parti de l'Angleterre. Mais par la suite, le parti pris politique est moins sensible que le parti pris aristocratique, les *Chroniques* chantant avant tout les louanges d'une chevalerie en crise, aux dépens de la bourgeoisie ou, pire encore, du peuple.

♦ L'objectivité n'est pas le but recherché par cette œuvre, qui pourtant s'élabore à partir d'une documentation très riche. Par rapport aux *Mémoires** de Philippe de Commynes, composées environ un siècle plus tard, le texte de Froissart manifeste un état antérieur de l'historiographie, plus axé sur les morceaux de bravoure que sur l'analyse politique, et qui assimile les événements historiques à la «geste» des héros carolingiens ou aux aventures des chevaliers de la Table Ronde.

ÉDITIONS : Jean Froissart, *Chroniques*, Livres I à IV, éd. J.-A.-C. Buchon, S. Luce, A. Mirot, G. Raynaud, S.H.F., 1869-1931. Extraits dans *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge*, éd. et trad. Albert Pauphilet, Gallimard, «La Pléiade», 1951. Éd. Marie-Thérèse de Medeiros, L.G.F., «Le livre de poche», 1988.

CHRONIQUES ITALIENNES

STENDHAL. Nouvelles, 1839.

L'Abbesse de Castro : le brigand Jules Branciforte aime Hélène de Campireal, fille d'un patricien qui répond à son amour. Un serment les engage, lui à la respecter, elle à se donner à lui lorsqu'il le demandera. Mais la mort du frère d'Hélène à la bataille de Ciampi les sépare. La jeune patricienne se retire au couvent. Jules essaie de l'enlever, mais échoue. Hélène, trompée par sa mère, le croit mort et décide de devenir abbesse en ayant recours à la simonie. Elle devient maîtresse de l'évêque dont elle a un enfant. Condamnée, elle est jetée dans un cachot. Cependant, Jules, parti en Espagne sous un faux nom, revient en Italie. Mais Hélène, l'apprenant, refuse de s'évader et de le revoir : elle se tue en prison après lui avoir écrit une lettre par laquelle elle l'assure de son amour.
Vittoria Accoramboni : la duchesse de Bracciano, Vittoria, épouse Félix Peretti, neveu du pape. Or son mari est mystérieusement assassiné. En secondes noces, elle épouse le meurtrier présumé de son premier mari. Veuve une seconde fois, elle meurt poignardée par de mystérieux hommes masqués au service de son beau-frère.
*Les Cenci** : Béatrice Cenci a décidé sa belle-mère et son frère à assassiner Francesco Cenci, son père incestueux. La chronique relate le procès et la mort de la jeune fille.
La Duchesse de Palliano : la duchesse est tuée par son mari et son frère parce qu'ils sont persuadés qu'elle a un amant. Le roi Philippe II exige du pape Pie IV l'exécution du duc et de son frère.

♦ Stendhal (1783-1842) pénètre en Italie pour la première fois en 1800 avec les troupes napoléoniennes, mais la véritable découverte a lieu plus tard, lors de nombreux voyages et séjours. L'Italie devient alors une réalité et un mythe, une création de l'imaginaire. Ce pays est choisi contre la France de la Restauration, dépourvue de naturel, minée par la vanité et l'hypocrisie. De même que pour Gérard de Nerval l'Allemagne est aux racines de son être, l'Italie va devenir la vraie patrie de Stendhal. Celle-ci, par opposition au pays du père abhorré, est le pays des femmes qu'il a le plus aimées : sa mère d'abord, par l'intermédiaire de qui il s'invente une ascendance italienne ; Angela Pietragrua et Métilde Dembowski ensuite. D'où sa volonté de faire figurer sur sa tombe sa filiation milanaise. Dans cette terre d'élection, Stendhal reconnaît ses propres valeurs : énergie, passion, spontanéité.

♦ Le titre *Chroniques italiennes* n'est pas de Stendhal : il a été donné après coup à

ce recueil, intégré en 1865 à l'édition des œuvres complètes par Michel Lévy. L'ouvrage dénote un goût évident pour l'Histoire, laquelle représente un équilibre entre fiction et vérité : Stendhal fait ainsi référence aux mémorialistes du XVII^e siècle, à une subtilité pétrarquiste aux sources du romanesque, à l'exploit d'amour, de foi et de chevalerie tel qu'il est célébré chez l'Arioste. Mais ces nouvelles s'écartent du romantisme idéaliste dans la mesure où l'on y trouve une sorte d'apologie de la passion violente, de l'énergie farouche dans le désir ou la cruauté, marque des êtres forts et libres.

ÉDITIONS : voir *Armance*, et éd. Béatrice Didier, Flammarion, « G.F. », 1977.
ÉTUDE : Michel Crouzet, *Stendhal et l'Italianité*, José Corti, 1982.

CHRONIQUES MARITALES

MARCEL JOUHANDEAU. Récits, 1938.

« Le jeu des contraires aidant, ne nous attache que ce qui est le plus opposé à notre nature et nous l'épousons sous le signe de la contradiction qui est aussi celui de l'amour » : le paradoxe qui a pris chez Jouhandeau la forme du destin est au cœur des *Chroniques maritales* et en éclaire le sens. Divisé en trois parties, le premier recueil décrit tout d'abord la répulsion et l'attachement pour la maison, à la fois pauvre et somptueuse, prison et asile, lieu ô combien secret et intime qui « a le renom du péché » alors qu'il abrite en réalité la vertu... Il décrit ensuite la vie avec Élise, l'enchanteresse et le bourreau, et la passion tyrannique, ambiguë et contradictoire qui voue les époux à une sorte d'enfer éternel autant que désirable. La dernière partie est consacrée à la religion et au mysticisme subtil qui lie Jouhandeau à un Dieu improbable et à une morale qui n'a d'autre fonction que de contrarier ses vices. Le deuxième recueil reprend et prolonge les trois thèmes. L'écriture y est plus heurtée, lapidaire, faite d'aphorismes et d'anecdotes.

♦ Les livres de Marcel Jouhandeau (1888-1979) ne connaissent qu'un succès modeste jusqu'en 1950, date à laquelle il reprend le personnage d'Élise — pourtant déjà caractérisé dès 1933 — et lui donne une nouvelle ampleur romanesque (*Élise iconoclaste*, 1950, *Élise architecte*, 1951, *Eliseana*, 1956). Trois grandes directions ont toujours orienté l'œuvre : celle du mémorialiste qui, avec le cycle de *Chaminadour**, *Prudence Hautechaume**, *Les Pincengrain*, tient la chronique de la vie de province, de ses secrets, de ses ignominies ; celle de l'essayiste qui, à la manière de Gide, expose les déchirements intérieurs et l'incessant conflit que se livrent en lui le bien et le mal (*Algèbre des valeurs morales*) ; enfin, celle de l'analyste qui, avec les *Chroniques maritales*, *Monsieur Godeau intime* et les *Scènes de la vie conjugale*, se penche sur sa vie privée et fait le récit de ses démêlés conjugaux avec Élise et de son attirance pour l'homosexualité.

♦ L'acuité du regard de Jouhandeau, qui sonde les cœurs et dévoile les secrets de l'humanité, son ton de moraliste ont souvent fait songer à La Bruyère. Mais Jouhandeau est avant toutes choses un autobiographe : son œuvre, vers la fin de sa vie, ne sera plus qu'une longue confidence, aussi interminable qu'indiscrète.

ÉDITION : Marcel Jouhandeau, *Chroniques maritales*, Gallimard, « Folio », 1981.
ÉTUDE : José Cabanis, *Jouhandeau*, Gallimard, 1959.

CHRONIQUES PARISIENNES

DELPHINE DE GIRARDIN. Chronique, 1836-1848.

Pendant douze ans, Mme de Girardin a livré au journal fondé par son époux, *La Presse*, le premier quotidien français à gros tirage, des articles qui furent réunis en volume dès 1843, et qui valurent à leur auteur une place de premier plan dans les milieux littéraires du XIX^e siècle. Simples « commérages », aux yeux de leur auteur, d'une spontanéité qui frise parfois la frivolité, ils abordent les domaines les plus variés, au gré de la fantaisie d'un esprit alerte et virevoltant. La mode y tient une place importante, non seulement parce que l'auteur — malgré le pseudonyme viril de *vicomte de Launay* — est une femme, et que ses premiers écrits étaient destinés au journal *La Mode*, mais surtout parce que la mode devient alors un phénomène social auquel les plus grands esprits du temps, de Balzac à Baudelaire, prêtent une grande attention. S'y reflètent également les aspects de la vie mondaine, les facettes de l'actualité, tout ce qui peut alimenter la vie quotidienne et les conversations. La personnalité de Mme de Girardin fait de ce miroir de l'époque un tableau teinté de parisianisme, et d'une partialité déclarée : la vie politique, notamment, est vue à travers le prisme d'une sensibilité passionnée et généreuse, qui s'enflamme

pour la défense des revendications féministes. Mais, pour subjectif qu'il soit, cet ensemble de reportages n'en constitue pas moins un document précieux sur les coulisses de l'époque, et sur la façon dont les contemporains l'ont vécue au jour le jour.

♦ Fille d'une des célébrités qui firent renaître la vie mondaine sous le Directoire, Delphine de Girardin (1804-1855), dès sa jeunesse, fut adulée par les plus grands écrivains du temps (Vigny, Hugo, Sainte-Beuve, Gautier), qui fréquentèrent assidûment son salon, l'un des plus prestigieux de l'époque, et qui ont laissé des témoignages vibrants d'admiration sur son esprit et son charme. À toutes ses qualités personnelles elle joignait un talent poétique certain, qui se manifeste dans ses *Essais poétiques* (1824), où elle célèbre les événements officiels de l'époque, et qui ont fait d'elle, selon le mot de Sainte-Beuve, «la Muse de la Patrie».

♦ Aux confins du journalisme et de la sociologie, donnant à l'éphémère les dimensions de l'histoire des mœurs, Delphine de Girardin crée en fait un genre qui se perpétuera tout au long du XIX^e^ siècle, et qui trouve encore son prolongement au XX^e^ siècle, chez Alexandre Vialatte ou Roland Barthes.

ÉDITION: Delphine de Girardin, *Chroniques parisiennes*, éd. Jean-Louis Vissière, Des Femmes, 1986.
ÉTUDES: Théophile Gautier, *Portraits et Souvenirs littéraires*, Michel Lévy, 1875. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, dans *Œuvres*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, «La Pléiade», 1950-1951.

CHUTE (La)

ALBERT CAMUS. Roman, 1956.

Dans un bar d'Amsterdam, lieu cosmopolite et incertain, Clamence raconte à un interlocuteur invisible sa lente descente dans les bas-fonds de la ville. Cet homme qui fut un avocat brillant, heureux de défendre les nobles causes, a été assez lâche un jour pour ne pas se porter au secours d'une femme qui se noyait; quelques années plus tard, il croit encore entendre un long éclat de rire le poursuivre. Ainsi, le doute a commencé à lézarder lentement sa vie, lui révélant sans nulle échappatoire possible le caractère odieusement ridicule et faux de ce qu'il pensait être une morale supérieure et qui n'est qu'un humanisme béat, trop facilement satisfait de lui-même. Aussi a-t-il changé de vie: devenu «juge-pénitent», il porte désormais le visage même de l'ignominie, seule vérité humaine vraiment authentique et dont Amsterdam est le symbole.

♦ Camus (1913-1960) raille ici les valeurs supérieures, exaltées dans *L'Homme révolté**. C'est en cela que *La Chute* marque un tournant décisif dans l'œuvre de l'écrivain. Mais c'est aussi sur le plan formel qu'il innove, créant un style vif et alerte, proche du langage théâtral.

♦ La dénonciation d'une «belle âme» complaisante à soi-même n'était pas une simple remise en question personnelle pour Camus: à coup sûr, l'écrivain y visait aussi nombre d'intellectuels des années cinquante, tel Sartre, et réglait ainsi ses comptes avec ceux qui raillaient en lui sa bonne conscience d'intellectuel.

♦ Le roman eut un grand succès. Il permettait de découvrir un aspect moins connu de l'écrivain: après la mort de Camus, *La Chute* fut l'un de ses livres auquel le public revint avec le plus de ferveur.

ÉDITIONS: Camus, *La Chute*, dans *Théâtre, récits, nouvelles et essais*, éd. Roger Quilliot, Gallimard, «La Pléiade», 1962. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Carina Gadourek, *Les Innocents et les Coupables*, Mouton et Cie, 1963.

CHUTE D'UN ANGE (La)

ALPHONSE DE LAMARTINE. Poème, 1838.

L'ange Cédar a voulu devenir homme par amour pour la jeune fille dont il était gardien: Daïdha. Ayant préféré les joies terrestres au bonheur éternel, il est réduit en esclavage et doit éprouver toutes les souffrances humaines. Condamné, jusqu'à la fin du monde, à renaître perpétuellement, il ne retrouvera le royaume des cieux que lorsqu'il aura été purifié par plusieurs vies et plusieurs morts méritoires. Le thème essentiel de l'œuvre est celui de la vertu purificatrice du mal, l'ascension de l'âme vers Dieu par la souffrance librement consentie.

♦ Commencée en 1835, publiée en 1838, cette «vision» épique était, dans l'intention de Lamartine (1790-1869), le pendant de *Jocelyn**: elle devait s'intégrer dans les premiers chants de l'immense épopée dont *Jocelyn* devait constituer le dénouement. L'accueil plutôt froid reçu par cette œuvre singulière le découragea, semble-t-il, de persévérer dans son entreprise. Avec *La Chute d'un ange*, Lamartine reprenait le projet inlassablement poursuivi, dans toute l'histoire de la poésie française, d'une épopée où le merveilleux chrétien se substituerait à la

mythologie païenne, à l'image de la *Divine Comédie* de Dante, du *Paradis perdu* de Milton ou de *La Messiade* de Klopstock. Le renouveau spiritualiste des premières années du XIXe siècle siècle avait ranimé cette vieille ambition, d'autant plus que tout un courant esthétique, issu du Chateaubriand du *Génie du christianisme** (1802) et des *Martyrs* (1809), et aboutissant aux *Paroles d'un croyant** (1834) de Lamennais, montrait la fécondité artistique du christianisme, et témoignait que le sentiment religieux pouvait être à la fois source de poésie et de prière.

♦ Le thème de l'ange déchu, avec toutes les variations mystiques auxquelles il se prête, devait inspirer, à la même époque, le Balzac de *Séraphita* et des *Proscrits*, et surtout l'« Éloa » de Vigny (voir *Poèmes antiques et modernes**). Mais il faudra attendre Victor Hugo et *La Légende des Siècles**, ainsi que *La Fin de Satan**, pour que le projet d'épopée romantique prenne vie, avec des connotations religieuses plus personnelles, sans doute, mais un souffle et une vigueur qui font cruellement défaut à la tentative de Lamartine.

ÉDITION : Lamartine, *La Chute d'un ange*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard, Gallimard, « La Pléiade », 1963.
ÉTUDES : Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, José Corti, 1947. Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, t. IV, Éditions du Rocher, 1976. Henri Guillemin, *Lamartine, l'homme et l'œuvre*, Le Seuil, 1987.

CID (Le)

PIERRE CORNEILLE. Tragi-comédie, 1636.

Dans cette tragi-comédie en cinq actes et en vers, la plus célèbre peut-être de Corneille, l'auteur adapte une œuvre étrangère, *Les Enfances du Cid* de Guilhem de Castro, aux exigences du théâtre français, satisfaisant ainsi le goût de ses contemporains pour l'Espagne, dont il actualise cependant les valeurs et les habitudes.

À Séville, le comte Don Gomez a décidé d'unir sa fille Chimène à Rodrigue, fils de Don Diègue, ce qui comble les jeunes gens. Mais l'ambitieux Don Gomez se voit préférer le vieux Don Diègue pour le poste envié de précepteur du prince et, fou de rage, il soufflette son rival. Sensible au poids des ans (« ô vieillesse ennemie ! »), Don Diègue s'en remet à son fils du soin de le venger. Rodrigue, fidèle à l'honneur familial, fait taire la voix de l'amour en des stances célèbres (acte I, scène 6), provoque le comte et le tue. Prise à son tour entre l'amour et le devoir, Chimène n'hésite pas à demander au roi la tête de Rodrigue, que son père défend avec éloquence. Mais l'attaque soudaine des Maures permet à Rodrigue de triompher des ennemis et de sauver le royaume. Héros national désormais, le Cid va s'offrir à la vindicte de Chimène, qui se dérobe tout en insistant auprès du roi pour obtenir vengeance. Le roi, convaincu de l'amour des jeunes gens, tranche en faveur de Rodrigue et propose de l'unir à Chimène après un délai décent : « Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi » (acte V, scène 7).

♦ Dans *Le Cid*, Corneille (1606-1684) marque sa préférence pour une intrigue à péripéties et rebondissements héritée de l'âge baroque et ne se soumet que difficilement à la règle des trois unités. Mais son mérite est d'avoir élaboré une formule tragique qui présuppose le resserrement dramatique de l'action : la crise tragique, dans *Le Cid*, est une crise morale qui se développe à travers l'analyse des caractères. Premières incarnations des héros cornéliens, Rodrigue comme Chimène soumettent leur amour à leur honneur, obéissent à leur devoir, mais gardent une humanité qui les rend attachants. C'est ainsi qu'il faut comprendre les fameuses stances de délibération (acte I, scène 6) ; les jeux sont faits, la résolution prise, mais Rodrigue, avant d'atteindre la gloire, idéal du héros cornélien, laisse parler son cœur. L'héroïsme chevaleresque du Cid est un héroïsme très humain, plein d'une jeunesse fougueuse, et il s'exprime justement dans ces maximes sonores et percutantes qui semblent avoir été des proverbes de toute éternité.

♦ Lorsque Corneille fait représenter *Le Cid*, la tragi-comédie, si appréciée depuis 1625, est en léger déclin. Les théoriciens du genre réduisent la liberté des auteurs et énoncent les lois d'où va naître la tragédie classique. Le succès éclatant de la pièce vient sans doute de ce que Corneille a su trouver un compromis heureux entre les outrances baroques et « la pauvreté languissante » des tragédies de l'époque. Cependant les doctes saisissent là l'occasion d'une querelle retentissante dont *Le Cid* sortira vainqueur (« Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue »), mais qui fortifiera la doctrine classique. Corneille, désormais, en tiendra compte dans ses pièces.

♦ Le succès du *Cid* ne s'est jamais démenti (mille six cents représentations à la Comédie-Française), et c'est l'une des pièces les plus jouées de Corneille. Gérard Philipe en 1951, au T. N. P., a

donné du Cid l'une des plus brillantes interprétations du XX^e siècle.

ÉDITIONS : Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Gallimard, « La Pléiade », 1987. U.G.F., « Le livre de poche », 1986.
ÉTUDES : Octave Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Gallimard, 1948. Alain Couprie, *Le Cid*, P.U.F., 1989.

CIMETIÈRE DES VOITURES (Le)

FERNANDO ARRABAL. Pièce en deux actes, 1966.

De vieilles carcasses de voitures garnies de petits rideaux abritent les clients d'un hôtel dérisoire. Milos, le valet, contraint sadiquement la jeune et belle Dila, sa compagne, à se donner à ceux qui le veulent. Régulièrement, Tiossido, un tout jeune athlète, traverse la scène, suivi et encouragé par Lasca, une femme d'âge mur. Ils finiront par s'arrêter pour passer une nuit à l'hôtel. Emanou, un trompettiste qui joue pour les pauvres avec ses compagnons Topé et Fodère, couche lui aussi avec Dila, mais au vu et au su de tous les autres, prévenus par Milos hilare. Puis il s'enfuit, car il est recherché par la police. Un peu plus tard dans la nuit, Topé vend son ami à Lasca et Tiossido, qui sont en fait policiers. Une course-poursuite épuisante commence. Milos donne des jumelles à ses clients pour qu'ils puissent mieux voir. Le couple de la voiture du milieu donne naissance à un enfant. Enfin Emanou est arrêté, puis crucifié sur une bicyclette.

♦ Comme si les objets pouvaient mourir, les cadavres de la société de consommation gisent à perte de vue, habités par des humains sardoniques et voyeurs, qui se martyrisent tour à tour. Dans cet envers du monde, Emanou, qui s'efforce de tendre à la bonté, revit parodiquement la Passion du Christ en chacune de ses étapes, avec chacun de ses acteurs. Son nom même est une déformation d'Emmanuel, l'autre nom du Christ, qui veut dire en hébreu « Dieu avec nous ». Or c'est dans un monde sans Dieu, grotesque et cruel, que se déroule à nouveau le grand cérémonial religieux, défiguré et travesti par Arrabal. Dramaturge et cinéaste espagnol d'expression française, Arrabal (né en 1932) est aussi le prophète d'un « théâtre panique » qui saturerait la conscience et les sens.

♦ La pièce fut créée par Victor Garcia en juin 1966 à Dijon.

ÉDITION : Arrabal, *Le Cimetière des voitures*, dans *Théâtre*, I, Christian Bourgois, 1958. U.G.E., 1972.
ÉTUDES : Alain Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Belfond, 1969. B. Gilles, *Arrabal*, Seghers, 1970.

CIMETIÈRE MARIN (Le)

PAUL VALÉRY. Poème, 1920.

Publié d'abord en revue, ce poème, le plus célèbre de Valéry (1871-1945) a été recueilli dans *Charmes** (1922). Valéry en avait commencé la rédaction au moment où il travaillait à *La Jeune Parque** (1917). Les deux textes présentent des points communs : rapports entre conscience et corps, présence de la mer. C'est, en vingt-quatre strophes, une méditation métaphysique, mais elle revêt une forme dramatique, présentant en quatre actes une « action » au sens théâtral du terme. Les quatre premières strophes présentent la mer comme un objet semblable à un néant (la « chose » de Hegel) immuable et inconscient, auquel s'oppose (strophes 5 à 9) la mobilité de la conscience qui existe dans le temps et que fascine le désir d'être pensée pure ; la confrontation des deux personnages de ce drame fait naître (strophes 9 à 19), avec l'intervention du corps, une méditation sur la mort : le refus de l'illusion de l'immortalité de l'âme accompagne la tentation de mourir et de faire cesser l'opposition entre conscience et existence. Cette tentation est écartée dans les cinq dernières strophes : repoussant les paradoxes de la pensée pure, le sujet choisit la vie, le mouvement du corps, la création poétique, l'action : « Le vent se lève, il faut tenter de vivre. » C'est donc une réflexion sur le temps, la contradiction entre conscience et objet, conscience et corps. Le choix final dépasse cette contradiction mais ne la résout pas. Toutefois il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un poème : il est né, de l'aveu de l'auteur, de l'obsession d'un rythme, celui du décasyllabe, et non d'une pensée. Valéry a même souligné, avec peut-être une volonté de paradoxe, que c'était le seul parmi ses poèmes comportant des souvenirs de choses vues : le cimetière de Sète. Cette méditation abstraite a un caractère sensible et parfois sensuel. Ce n'est pas une pensée pure mais un « fruit » qui « se fond en jouissance ».

♦ Célèbre pour son hermétisme, *Le Cimetière marin* a été l'objet de nombreuses exégèses, les plus connues étant celles d'Alain et de Gustave Cohen.

ÉDITIONS : voir *Charmes*.
ÉTUDES : voir *Charmes*. Et Gustave Cohen, *Essai d'explication du Cimetière marin*, Gallimard, 1933.

CINNA OU LA CLÉMENCE D'AUGUSTE

PIERRE CORNEILLE. Tragédie, 1643. Création en 1641.

Cette pièce en cinq actes et en vers, inspirée de Sénèque, a pour sous-titre *La Clémence d'Auguste*, ce qui indique un déplacement d'intérêt d'un personnage à l'autre dans le cours de l'action. *Cinna* marque une progression dans la réflexion politique ouverte avec *Horace** et culmine sur la générosité du souverain. Cinna, par amour pour Émilie, conspire contre Auguste dont il est l'ami et le confident. En effet, Émilie a juré de venger la mort de son père ordonnée jadis par Auguste, qu'elle hait, bien qu'il la traite comme sa propre fille. Elle a donc promis sa main à Cinna s'il tuait l'empereur. Le complot est bien avancé quand Auguste, fatigué du pouvoir, consulte Cinna et Maxime sur l'opportunité d'abdiquer. Dans une longue argumentation politique, Cinna démontre à Auguste que son devoir est de régner. Il tente ensuite, mais en vain, de faire changer d'avis Émilie. Maxime, rival malheureux, révèle par jalousie le complot à Auguste qui, dans un monologue célèbre, exprime tout son désarroi. Les coupables convoqués, il les accable de son mépris, puis de sa magnanimité, pardonnant à tous et les comblant de bienfaits redoublés. Livie, sa femme, prédit à Auguste un avenir de paix et de prospérité.

♦ Réflexion sur la légitimité du pouvoir et sur l'efficacité de la clémence comme arme politique, *Cinna* a été l'objet de commentaires contradictoires: si certains n'ont voulu y voir qu'une ruse à la Machiavel, d'autres ont souligné la victoire du «sentiment d'humanité» sur la raison d'État. Heureusement dénouée, la pièce démontre bien que le héros cornélien est plus sublime que véritablement tragique. Il émeut l'âme et l'élève, plutôt qu'il ne l'ébranle de terreur ou de pitié. Il est sûr en effet qu'Auguste, et non Cinna, apparaît peu à peu comme le vrai héros. C'est dans le pardon final d'Auguste — il éclipse alors Cinna et Émilie — que le drame moral des différents personnages trouve sa résolution. Honneur de la famille, subordination des passions au souci de la gloire nous paraissent dès lors humains, trop humains. La désignation du pardon comme la vertu la plus noble à laquelle puisse atteindre un homme et un chef d'État annonce déjà les accents chrétiens de *Polyeucte**.

ÉDITIONS: voir *Le Cid*, et L.G.F. «Le livre de poche», 1987.
ÉTUDES: Serge Doubrovsky, *Cinna et la Dialectique du monarque*, La Table ronde, 1961. Michel Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, P.U.F., 1986.

CINQ GRANDES ODES

PAUL CLAUDEL. Poèmes, 1910.

Chacune de ces odes est précédée d'un argument qui en résume le mouvement, comme s'il s'agissait d'un ballet: le développement de la pensée est en effet sans cesse déporté vers le rythme musical d'une danse. Seule la première ode est privée d'un tel prélude, mais l'évocation d'un sarcophage représentant les neuf muses s'y substitue. Cependant, même si l'ode a un sujet, elle ne cesse jamais de parler aussi d'elle-même. La mission du poème est en effet de prolonger par la création du mot la création divine. Tout poème est un *De natura rerum* («De la Nature», Lucrèce). La volonté de se situer à la source obscure de la puissance créatrice (le noir règne dans la première ode) explique l'importance du thème de l'eau et de la mer, tandis que le souffle (inséparable du Saint-Esprit) évoque autant l'inspiration (possession du poète par l'air) que la respiration. Ces deux derniers termes, s'unissant, déterminent la conspiration de l'homme et du monde. La volonté de Claudel est catholique, c'est-à-dire universelle: il lui faut saisir l'unité dynamique du multiple, le centre qui est la source de l'«explosion intelligible» de la création. Cependant l'harmonie entre l'amour de Dieu et l'amour de la terre, entre la poésie et la prière, n'est pas assurée. Les deuxième et quatrième odes témoignent de cette inquiétude. Le verset claudélien est une unité de souffle plus que de rythme. La phrase avance comme une spirale puissante prenant appui sur ses répétitions, rendant plus sensible le mouvement qui la fait naître que l'idée qu'elle évoque.

♦ Claudel (1868-1955) a composé les *Cinq Grandes Odes* en même temps que les derniers textes de *Connaissance de l'Est* et que l'*Art poétique* (1907). Cette simultanéité témoigne de l'hésitation entre Dieu et le monde. L'influence de Claudel sur Saint-John Perse (le verset) est connue.

Ponge a rendu hommage à la puissance charnelle de la langue claudélienne et Pierre Emmanuel a hérité du désir de rivaliser avec la création divine.

ÉDITIONS : Claudel, *Cinq Grandes Odes*, dans *Œuvre poétique*, éd. Jacques Petit, Gallimard, « La Pléiade », 1957. Gallimard, « Poésie », 1966.
ÉTUDES : Alexandre Maurocordato, *L'Ode de Paul Claudel*, Droz, 1955. Gérald Antoine, *Les Cinq Grandes Odes de Claudel ou la Poésie de la répétition*, Minard, 1959. Bulletin de la société Paul Claudel n° 74, 1979. Marie-Joséphine Whitaker, « La "clameur noire" d'une poétique inspirée », *Poétique*, n° 74, avril 1988.

CINQ-MARS

ALFRED DE VIGNY. Roman historique, 1826.

Alors que Richelieu dirige la France d'une main de fer, le jeune marquis de Cinq-Mars, devenu, à la cour, le favori du roi Louis XIII, s'oppose au cardinal ministre et à son absolutisme. Par idéal et par amour pour l'ambitieuse Marie de Gonzague, il devient l'âme d'un complot auquel participent la reine et Gaston d'Orléans, frère du roi. Louis XIII lui-même semble donner son assentiment. Les conjurés signent donc un traité avec l'Espagne, qui promet de les aider. Mais, grâce au père Joseph, l'Éminence grise, Richelieu découvre tout et retourne la situation. Les conjurés, dans leur faiblesse de caractère, préfèrent s'humilier devant le ministre. Le roi abandonne Cinq-Mars, qui est décapité avec son ami De Thou, seul fidèle. Marie de Gonzague épouse le roi de Pologne.

♦ Alfred de Vigny (1797-1863) appartient à une famille d'ancienne noblesse, ce qui lui vaut peut-être son esprit de caste intransigeant. Déçu par la vie monotone de garnison qu'il doit mener, il suit les premières manifestations romantiques et occupe ses loisirs forcés à la littérature. En 1826, il publie son roman. Lors d'une réédition de *Cinq-Mars* en 1829, il ajoute une préface, *Réflexions sur la vérité dans l'art*, qui se veut un manifeste du roman historique. Dans son *Journal*, Vigny écrit en 1837 : « Il n'y a pas de livre que j'aie plus longtemps et plus sérieusement médité. » En fait, les conflits politiques qui tourmentent Cinq-Mars sont les siens : ce ministre qui bafoue la noblesse n'est pas sans rappeler un temps égalitaire qui vise à réduire la caste nobiliaire. Cinq-Mars n'est pas encore le paria, figure de l'univers du poète, mais un être que la société engage sur la voie d'un dénouement tragique, et qui finit par accepter son destin. *Cinq-Mars* a été écrit sous la double influence du roman gothique de Lewis, Radcliffe et Maturin, et du roman historique de Walter Scott, tous deux à la mode à partir de 1815. Vigny décrit deux mondes parallèles : celui de la politique et celui des rêves, des pressentiments, de l'irrationnel. Ainsi, le mensonge, l'espionnage, l'assassinat, la conspiration, sont, très logiquement, les instruments privilégiés du pouvoir.

♦ Le public, heureux de voir unis dans un roman l'histoire de France et un penchant pour le rêve et le mystère, accueillit chaleureusement l'unique roman historique de Vigny. Mais la critique dénonça la déformation historique, la simplification parfois caricaturale des personnages, oubliant l'ambiguïté du genre soulignée par Vigny dans sa préface de 1829.

ÉDITIONS : Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Viallaneix, Le Seuil, 1970. Éd. Annie Picherot, Gallimard, « Folio », 1970.
ÉTUDES : Pierre-Georges Castex, *Alfred de Vigny*, Hatier, 1952. Paul Viallaneix, *Vigny par lui-même*, Le Seuil, 1964.

CINQUIESME ET DERNIER LIVRE DES FAICTS ET DICTS HÉROÏQUES DU BON PANTAGRUEL

FRANÇOIS RABELAIS. Roman, 1562, 1564.

Le *Cinquième Livre* voit la continuation du voyage vers l'oracle de la Dive Bouteille. Après avoir visité la très-pontificale Isle Sonnante, et échappé aux griffes des Chats fourrés (gens de justice) et aux doigts crochus des Apedeftes (les « ignorants », membres de la Cour des comptes), les voyageurs font escale au royaume de Quinte Essence, dont tous sont faits abstracteurs (on sait que c'était le titre porté par l'auteur du *Gargantua**), visitent le pays de Satin où se tient le monstrueux Ouydire et parviennent enfin au pays des Lanternes, dont Panurge connaît la langue. L'une d'entre elles guide les héros jusqu'au temple de la Dive Bouteille, dont Panurge peut enfin recueillir le mot : *Trinc*, c'est-à-dire buvez (« je ne dis boire simplement et absolument, car aussi bien boivent les bestes : je dis boire vin bon et frais », ch. 46) et, puisque la vérité est dans le vin, « soyez vous-mesmes interprètes de vostre entreprinse ».

♦ L'authenticité rabelaisienne du *Cinquième Livre* a été contestée, car il est paru en deux fois (comme le *Quart Livre*), neuf et onze ans après la mort de Rabelais. Nous n'entrerons pas ici dans ces disputes, et nous considérerons bien

l'ouvrage comme «un de ses escrits», ainsi qu'y invite l'épigramme qui accompagne la première édition complète de l'ouvrage. On remarquera, en tout cas, que c'est l'ouvrage où l'auteur se manifeste le plus, et que la lanterne «hylique» et accompagnatrice est celle d'un ami de jeunesse de Rabelais. Si la critique de la Curie romaine est très virulente dans l'*Isle Sonnante* (les seize premiers chapitres, parus préalablement sous ce titre), au point que l'on a voulu y voir une rédaction ou une intervention calviniste (mais on a sans doute appris, depuis, à juger plus finement de ce qu'était véritablement la Réforme), et si le jeu sur le langage demeure comme dans le *Quart Livre* (ainsi de l'île d'Odes, «en laquelle les chemins cheminent») — non moins que les plaisanteries «rabelaisiennes», comme dans l'ensemble des cinq livres: ainsi les femmes rajeunies par les abstracteurs alchimistes conservent des talons usés, et tombent plus facilement à la renverse que de vraies jeunes filles... (ch. 21) —, c'est surtout l'allégorie qui domine dans ce dernier livre, et pas seulement dans le démarquage du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, qui guide la description du temple de la Dive. Ainsi, Rabelais aura renouvelé toutes les formes littéraires de son temps, depuis les contes de bonnes femmes et les «matières de bréviaire» jusqu'au maniérisme le plus sophistiqué. Quant à la «morale», ou à la conclusion, de l'histoire, elle est sans surprise: «Autant vous en dis-je, lorsque premièrement m'en parlastes», rappelle Pantagruel à Panurge. L'essentiel est que les héros «aient eu du passetemps pour plus de cinquante mille francs» (*Quart livre**, ch. 8) — et les lecteurs aussi, depuis quatre siècles.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Horribles et espoventables faicts et prouesses du tresrenommé Pantagruel.*

CITÉ ANTIQUE (La)

FUSTEL DE COULANGES (Numa-Denis). Traité historique, 1864.

La Cité antique, étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome est l'ouvrage le plus connu de Fustel de Coulanges (1830-1889) et celui dans lequel il applique pour la première fois les principes de la méthode historique moderne. Selon lui, le document doit être la base de toute affirmation. Il utilise donc sa connaissance personnelle des textes antiques pour «montrer d'après quels principes et par quelles règles la société grecque et la société romaine se sont gouvernées». Il préconise l'impartialité pour étudier les croyances les plus anciennes des peuples classiques, croyances qui, à travers leurs rites, expliquent le rôle de la famille et l'organisation de la propriété. La religion qui groupe les familles crée la Cité, ses magistrats et ses lois. Lorsque les croyances changent les révolutions se produisent: ainsi le christianisme s'est bâti sur les ruines de la cité antique. S'écartant du romantisme historique, ce traité en cinq livres donne la prédominance au facteur religieux pour expliquer le parallélisme de l'évolution de Rome et d'Athènes.

♦ En 1885, dans ses *Recherches sur quelques problèmes d'histoire*, Fustel de Coulanges réaffirme que «le commencement de la recherche historique [est] de douter, de vérifier, de chercher». *La Cité antique* est la preuve que l'historien doit préférer la rigueur de l'analyse à une synthèse trop facile, se méfier des effets rhétoriques et viser l'objectivité comme état d'esprit.

♦ L'immense succès du traité auprès des historiens et des philologues documentaires, plutôt que dogmatiques, vient en partie de l'introduction, dans les études historiques, d'un parti pris scientifique — que Fustel de Coulanges résumera ainsi dans *La Monarchie franque* en 1888: «Le patriotisme est une vertu, l'histoire est une science; il ne faut pas les confondre.»

ÉDITION: Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, préface de Françoise Hartog, Flammarion, 1984.

CLAIR DE TERRE

ANDRÉ BRETON. Poésie, 1923.

Ces écrits précèdent le premier *Manifeste du surréalisme** (1924), mais suivent la rédaction des *Champs magnétiques** (1920), qui sont déjà des textes automatiques. On y trouve des jeux «dada» avec la typographie, des récits de rêves, des poèmes et des proses. Le clair de terre est le réel vu sous un autre éclairage: le rêve et l'automatisme qui préside visiblement à la rédaction des autres textes sont des moyens de le faire régner. Les poèmes proprement dits présentent souvent des éléments narratifs qui accentuent leur parenté avec les textes en prose; ils ne s'en distinguent que par la tendance à se refermer sur eux-mêmes et par l'importance accordée à l'image. Les thèmes dominants sont l'exaltation de la vie, la liberté (libération), la clarté, l'élan vers l'avenir

(les verbes sont souvent au futur). L'un des poèmes, «Tournesol», a un statut particulier: dans *L'Amour fou** (1937) Breton raconte comment, plusieurs années après sa rédaction, il a vécu réellement les événements que le poème (écrit de manière «automatique») avait annoncés.

♦ Les poèmes sont relativement peu nombreux dans l'œuvre de Breton (1896-1966). L'intérêt de ce recueil est de fournir un dernier état du «laboratoire» dont va sortir le premier des *Manifestes du surréalisme**.

ÉDITION: Breton, *Clair de terre*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, «La Pléiade», 1988. Gallimard, «Poésie», 1966.
ÉTUDES: Marguerite Bonnet, *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988. Marie-Paule Berranger, *Poésie en jeu*, Bordas, 1989.

CLAUDINE À PARIS

COLETTE et WILLY. Roman, 1901.

Le roman fait suite à *Claudine à l'école* qui a remporté un vif succès. Claudine et son père ont quitté leur campagne pour Paris, où Claudine s'ennuie et dépérit. Elle rencontre un jour son petit cousin, le jeune Marcel, un rien efféminé, avec lequel elle s'entend fort bien. Il lui confie son amour pour un camarade plus âgé et reçoit, en échange, les confidences imaginaires d'une Claudine désœuvrée et solitaire. La rencontre avec son amie Luce, entretenue par un homme âgé, lui renvoie l'image d'un monde artificiel et corrompu qui la déçoit. Mais bientôt elle fait la connaissance de Renaud, le père de Marcel, ce qui va transformer sa vie. Elle s'éprend follement de lui et, peu à peu, lui aussi se laisse prendre à son charme. En dépit de la jalousie déchaînée du jeune Marcel, Renaud va demander la main de Claudine au père de celle-ci.

♦ La série des *Claudine*, à la forte tonalité autobiographique, représente dans la vie de Colette l'apprentissage même de son métier d'écrivain. Orientée, remaniée, corrigée sous les directives de son premier mari, Willy, *Claudine à Paris* porte la marque de cette vie parisienne, théâtrale et mondaine des années 1900 dont il fut l'un des piliers: dialogues presque trop personnalisés, phrases à l'emporte-pièce, franchise libertine un peu acide et goût pour l'ambiguïté sexuelle. Les thèmes et le ton caractéristiques de Colette (1873-1954) allaient donc pouvoir s'exprimer.

♦ La structure même du roman évoque plus les différents tableaux d'une pièce de théâtre dont elle épouse d'ailleurs la progression dramatique, que l'écriture proprement romanesque. Les personnages, typés parfois jusqu'à l'épure, sont cependant rendus vivants par l'habileté d'un trait particulièrement aigu et réaliste. Il y a comme du Toulouse-Lautrec dans les portraits croqués par la Colette de *Claudine*.

♦ Néanmoins, le roman vaut aussi par la fine analyse et par l'observation nuancée des caractères contradictoires de l'adolescence, mais surtout par l'aisance à dire l'éveil de la sensualité, les choses du corps et de la chair mêlées aux troubles de la sensibilité, aisance qui caractérisera toute l'œuvre ultérieure de Colette (1873-1954).

ÉDITION: Colette, *Claudine à Paris*, dans *Romans, Récits, Souvenirs*, t. I, éd. Françoise Burgaud, Robert Laffont, «Bouquins», 1989.
ÉTUDES: *Europe: Colette*, novembre-décembre 1981.

CLÉLIE, HISTOIRE ROMAINE

MADELEINE DE SCUDÉRY. Roman, 1654-1661.

Comme *Artamène ou le Grand Cyrus**, la *Clélie* de Mademoiselle de Scudéry (1607-1701) prend des libertés avec ses sources historiques et littéraires (ici Tite-Live). L'héroïne de Tite-Live (elle avait traversé le Tibre à la nage pour échapper aux Étrusques) est aux prises avec un dilemme sentimental: elle aime Aronce, héros ennemi de sa patrie, alors que son père la destine à Horace, qui est un héros national. Les deux rivaux se sauvent mutuellement la vie, et Clélie peut concilier son «respect pour [son] père,... [son] estime pour Horace, et [sa] tendresse pour Aronce».

♦ Avec la *Clélie*, le roman précieux prend ses distances avec l'épopée et privilégie l'analyse psychologique. Ceci a fait dire à Antoine Adam que grâce à Mlle de Scudéry, «sous des apparences semblables, le roman héroïque était devenu roman bourgeois». Les péripéties romanesques (enlèvements, duels, tempêtes, morts feintes) sont en nette diminution par rapport au *Grand Cyrus*. Les descriptions, les portraits, les divertissements mondains (dont la fameuse Carte du Tendre) prennent le pas sur l'intrigue. Mlle de Scudéry se livre à ce qu'elle appelle «l'anatomie d'un cœur amoureux», et se plaît à distinguer les plus subtiles nuances du sentiment, y compris la «rêverie douce», teintée de mélancolie (livre 6), jusqu'alors inconnue des héros

de roman. Moins original est l'éloge de la «tendre amitié» qui ne peut exister qu'en dehors du mariage, voire de toute satisfaction charnelle, et qui apparaît comme un héritage de l'amour courtois. Mais cette exaltation du sentiment va de pair avec une promotion de la femme, dont Mlle de Scudéry réclame l'émancipation (livre 10).

♦ Le succès de la *Clélie*, moindre que celui du *Grand Cyrus*, détermine l'auteur à se détourner du roman fleuve et à écrire des histoires plus courtes (comme *Célinte*, en 1661, ou *Célanire*, en 1669), qui assurent la transition entre le roman baroque et le roman classique. D'ailleurs, la mode de la préciosité a vécu. En témoignent *Les Précieuses ridicules** (1659) de Molière (Cathos et Magdelon prennent Cyrus, Mandane, Clélie et Aronce pour modèles, et la Carte du Tendre n'a pas de secret pour elles), ainsi que la caricature cruelle de Mademoiselle de Scudéry par Furetière, dans *Le Roman bourgeois**, sous le nom de Polymathie (1666).

ÉDITION: Madeleine de Scudéry, *Clélie, Histoire romaine*, Slatkine, 1973.
ÉTUDES: Alain Niderst, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, P.U.F., 1976. René Godenne, *Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, Droz, 1983.

CLÉOPÂTRE CAPTIVE
ÉTIENNE JODELLE. Tragédie, 1553.

Le sujet à la fois antique et historique, comme près d'un tiers des sujets tragiques traités au cours du XVI^e siècle, permet de développer une méditation exemplaire sur la mort, à l'occasion du suicide de Cléopâtre, librement choisi et mis en scène par la reine triomphant ainsi de l'adversité.

♦ Seule vraie tragédie (au sens moderne du terme) d'Étienne Jodelle (vers 1532-1573) qui ait été conservée, *Cléopâtre captive* est aussi la première tragédie conforme aux nouveaux impératifs esthétiques développés par la Pléiade. Inspirée comme il se doit des modèles antiques, qui ont été abondamment traduits en français pendant la première moitié du siècle, elle se plie au canon élaboré à partir de Sénèque et d'Aristote (la fin malheureuse, que celui-ci n'impose pas, est obligatoire dans les textes français). Elle comporte fort peu d'action, mais d'amples réflexions philosophiques, de beaux tableaux stoïciens, le tout au style «sublime»; Jodelle pousse même les choses très loin en variant au maximum les mètres employés suivant le sujet des différentes scènes.

♦ Malgré l'enthousiasme des membres de la Pléiade, le public ne semble pas avoir été particulièrement séduit par cette pièce, qui a pourtant donné le ton de la tragédie pour quelques décennies.

ÉDITION: Jodelle, *Cleopâtre captive*, dans *Œuvres complètes*, éd. Étienne Balmas, Gallimard, 1965-68.
ÉTUDE: Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France, les débuts (1514-1573)*, Champion, 1929.

CLEVELAND → HISTOIRE DE M. CLEVELAND

CLIGÈS
CHRÉTIEN DE TROYES. Roman, 1176.

C'est le deuxième des cinq romans de Chrétien (vers 1135-vers 1183), et le seul dont le sujet ne soit pas emprunté à la matière de Bretagne (bien que la première partie se passe à la cour du roi Arthur, et que le héros soit le neveu de celui-ci). De manière tout à fait explicite, le texte se présente comme un «anti-Tristan» au cours duquel Chrétien poursuit son exploration des apories du système courtois. Fénice, future épouse de l'empereur de Constantinople, aime et est aimée de Cligès, le neveu de l'empereur, et au demeurant l'héritier légitime du trône. Refusant d'être une nouvelle Yseult et de partager son corps entre son ami et son époux, elle a recours à la magie pour échapper aux étreintes de l'empereur, puis se fait passer pour morte et vit quelque temps clandestinement dans un souterrain magnifique avec Cligès, avant que la mort de son mari ne lui permette d'épouser son ami, devenu empereur.

♦ Précédant *Le Chevalier de la charrette**, qui met en place le second couple courtois, et par conséquent adultère, de la littérature romanesque médiévale, *Cligès* contribue à définir l'idéologie courtoise dans le domaine d'oïl. Bien qu'il constitue sans doute la réponse personnelle de Chrétien au problème posé par le *fin'amor*, ce texte ne réussit pas à fournir un modèle alternatif efficace au mythe de Tristan, et demeure à peu près sans postérité.

ÉDITION: Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. Alexandre Micha, Champion, 1978.
ÉTUDE: Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, Hatier, 1957.

CLIMATS
ANDRÉ MAUROIS. Roman, 1928.

Ce roman se compose de deux récits qui font se succéder deux époques et

deux voix. Dans la première partie, Philippe Marcenat explique par une lettre à Isabelle de Cheverny, dont il est épris, les raisons de l'échec de son premier mariage. Issu d'un milieu austère, il a épousé Odile, jeune femme libre et provocante. Mais sa jalousie a désespéré sa femme. Ayant pris un amant, elle a fini par se suicider. Dans le deuxième récit, Isabelle, qui a épousé Philippe entre-temps, prend la parole. Timide et secrète, elle semble être le contraire de la première épouse dont le souvenir obsède Philippe. Délaissée, elle parviendra néanmoins, à force d'obstination et d'amour, à reconquérir son époux et triomphera avec lui des épreuves de l'existence. C'est la loi de complémentarité, fondamentale ici, qui a permis la restauration du couple.

♦ Ce roman nourri de souvenirs personnels est sans doute le plus connu d'André Maurois (1885-1967). L'auteur y esquisse les thèmes essentiels de sa réflexion sur la vie conjugale et, à ce titre, l'ouvrage annonce déjà quelques figures de *L'Instinct de bonheur* (1934) et du *Cercle de famille* (1932).

♦ *Climats* s'inscrit dans la plus pure tradition du roman d'analyse. La foi et l'optimisme, qui viennent toujours tempérer le doute et la mélancolie, démarquent sans doute ce roman des problématiques littéraires de l'époque.

ÉDITIONS : Maurois, *Climats*, Grasset, 1967. L.G.F., «Le livre de poche», 1991.
ÉTUDE : Edmond Jaloux, *Perspectives et Réalités*, t. III, Plon, 1931.

CLIMBIÉ

BERNARD DADIÉ. Roman, 1956.

Ce récit, presque autobiographique, est celui d'un apprentissage : apprentissage scolaire, tout d'abord, qui mène le jeune Climbié de l'école primaire du village à l'école William-Ponty, mais aussi et surtout, prise de conscience politique qui, de plus en plus aiguë, conduira le jeune homme jusqu'à la révolte. Ses illusions brisées, comprenant qu'il a été dupé et que pour tout fruit de ses efforts, il ne récoltera qu'une place de «commis d'administration» et sera condamné à exécuter sa vie durant un travail sans intérêt, il prend part à la grande grève générale de Dakar, au lendemain de la guerre. Arrêté et incarcéré par les autorités françaises, il découvre que jusqu'en prison les Africains pâtissent de l'inégalité et qu'ils sont moins bien traités que les «Français-métro» à qui l'on réserve, eu égard à leur seule citoyenneté, un régime de faveur. Pourtant, malgré ses déceptions et ses blessures, Climbié ne renonce à aucun moment à son espoir de voir l'avènement d'un monde pacifié et fraternel, et le roman se clôt, délibérément, sur cette note optimiste.

♦ Bernard Dadié (né en 1916 en Côte-d'Ivoire) se mêle très tôt aux mouvements politiques et sociaux de son pays et de son continent. C'est cette partie de sa vie que relate, entre autres, *Climbié*, dont le héros est, par bien des aspects, un double romanesque de l'auteur. Il produira par la suite une œuvre aussi abondante que diverse : citons, entre autres, *Afrique debout* (1950), *La Ronde des jours* (1956) — poèmes —, *Un Nègre à Paris* (1956) — chronique —, *Monsieur Thôgo-Guini* (1966) et *Îles de la tempête* (1970) — théâtre.

♦ Toute son œuvre témoigne du souci de transmettre l'héritage culturel de l'Afrique traditionnelle et d'exprimer l'engagement du militant. En ce sens, *Climbié* constitue un témoignage important sur les conditions d'existence d'un jeune Africain en cette première moitié du XX^e^ siècle. Comme *L'Enfant noir** de Camara Laye, ce roman exprime aussi le déchirement de l'homme noir pris entre deux cultures.

♦ Bernard Dadié a obtenu le grand prix littéraire de l'Afrique noire en 1965.

ÉDITION : Bernard Dadié, *Climbié*, Seghers, 1956.
ÉTUDE : Hubert de Leusse, *Afrique et Occident, heurs et malheurs d'une rencontre — Les romanciers du pays noir*, Édition de l'Orante, 1971.

CLOPE AU DOSSIER

ROBERT PINGET. Roman, 1961.

Il y a peu d'intrigue dans ce roman, mais de nombreux personnages, dont Clope qui, à cause du titre, *pourrait* être le héros du livre. On n'apprend pas grand-chose à son sujet. Il a tiré sur un vol d'oies et tué l'une d'entre elles ; il est faussement accusé du meurtre de sa mère ; il devrait prouver son innocence dans un procès. Pinget s'attarde longuement sur d'autres personnages qui sont saisis dans la banalité d'exercices ou de discussions quotidiens. On voit ainsi apparaître Mortin, Philippard et Verveine qui discutent à bâtons rompus autour d'un verre de vin blanc ; un joueur d'orgue mécanique, Toupin ; le juge Pommard ; une jeune mère,

Simone, et son enfant, Guillaume, qu'il faut changer, habiller, etc. Du dossier judiciaire de Clope, on ne sait rien: le narrateur, qui reste également dans une grande imprécision, semble pris par le temps et incapable d'achever son propos.

♦ Dans *Clope au dossier*, Pinget réutilise une situation qu'il a déjà exploitée dans la pièce radiophonique *La Manivelle* (1960). Il s'agit de la rencontre, sur un pont, de Toupin et de Pommard. Tout se passe comme si Pinget avait voulu faire disparaître le récit dans le dialogue en écrivant un roman où la conversation est maîtresse. Mais celle-ci, qui se décompose à son tour dans une syntaxe participant du langage quotidien, devient pour cette raison volontairement absurde.

♦ *Clope au dossier* met en place les constantes de l'écriture de Pinget (né en 1919). Qu'il s'agisse de romans (*L'Inquisitoire**, 1962, *Le Libera*, 1968, *L'Apocryphe*, 1980, *Monsieur Songe*, 1982) ou de pièces (*Identité*, 1971, *Un testament bizarre*, 1985) cet écrivain qui appartient à la génération du «nouveau roman» s'intéresse particulièrement à la façon de dire et de transcrire les multiples expériences du réel. Par ailleurs, porté à la dérision plus qu'aux descriptions visuelles, «objectives», il semble n'avoir l'usage que d'outils littéraires simples: un certain «ton» (et non un style), une «syntaxe» et des «termes» qu'il «varie». Le résultat est une prose riche sans ostentation, à quoi la lecture confère une extraordinaire présence de voix intérieure.

ÉDITION: Pinget, *Clope au dossier*, Minuit, 1961.

COCU MAGNIFIQUE (Le)

FERNAND CROMMELYNCK. Farce en trois actes, 1920.

Bruno, l'écrivain public du village, et Stella, sa jeune et innocente épouse, s'aiment d'amour fou. Lorsque son époux s'absente pour accueillir Pétrus, leur ancien compagnon de jeu, Stella rejette avec espièglerie les avances du bouvier et du comte. Cependant, à son retour, Bruno croit percevoir une lueur de convoitise dans le regard de Pétrus sur Stella. Persuadé qu'elle le trompe, il exige qu'elle se donne à Pétrus, de sorte que l'intolérable soupçon devienne certitude. À présent convaincu que son rival est en fait celui qu'elle recevra en cachette, Bruno l'oblige successivement à coucher avec tous les hommes du village. Un soir, déguisé, il vient lui-même la courtiser, puis il livre celle qui hante leurs époux à la vengeance des femmes du village. C'est le bouvier qui l'arrache à leurs griffes; lorsqu'il les voit ensemble, Bruno s'apprête à les tuer. Stella s'enfuit alors avec le bouvier, qu'elle venait pourtant de repousser.

♦ La plus célèbre pièce de Crommelynck (1886-1970), dramaturge belge d'expression française, est tout en contrastes: les couleurs de la farce flamande rehaussent le lyrisme de la passion amoureuse et la rage destructrice qui en est l'aboutissement. La poésie des duos amoureux de Bruno et Stella, qui se parlent dans un langage enfantin compris d'eux seuls, fait progressivement place aux monologues enfiévrés du jaloux enfermé dans sa folie et enivré par sa propre éloquence.

♦ Dès sa création par Lugné-Poe au théâtre de l'Œuvre le 18 décembre 1920, la pièce connut un énorme succès. En 1922, la mise en scène constructiviste de Meyerhold fit à son tour sensation.

ÉDITIONS: Crommelynck, *Le Cocu magnifique*, dans *Théâtre*, t. I, Gallimard, 1967. Labor, Bruxelles, 1988.
ÉTUDES: Jeanine Moulin, *Fernand Crommelynck ou le Théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978. Jean-Pol de Cruyenaere, *Le Cocu magnifique, Tripes d'or* (étude), Labor, Bruxelles, 1987.

COFFRET DE SANTAL (Le)

CHARLES CROS. Poèmes, 1873.

D'une grande diversité de tons et de style, les poèmes de ce recueil n'en trouvent pas moins leur unité dans l'accent douloureux que le poète sait donner aux confidences qu'ils expriment. Derrière une fantaisie et un irrespect de façade («Le Hareng saur»), les «parfums» qu'exhale ce coffret sont des effluves de choses disparues, évanouies. Ils renouent ainsi avec un thème traditionnel en poésie, celui du temps qui passe et s'enfuit. Au sein de cet ensemble, le long poème du «Fleuve» fait figure de morceau de bravoure, et atteste la puissance à laquelle pouvait atteindre le poète.

♦ Cette œuvre est l'unique recueil, avec *Le Collier de griffes*, (1908) de cet esprit original et universel qu'était Charles Cros (1842-1888), premier inventeur du phonographe (le «paléophone») et pilier des cabarets de Montmartre — où se réunissait la faune des «décadents», toujours à la recherche de nouvelles provo-

avec les meilleurs écrivains de son temps. Poète mineur, certes, par le volume et les ambitions de son œuvre, mais d'une sincérité et d'une aisance égales à celles des plus grands, Charles Cros est l'une des figures les plus attachantes de la génération « fin de siècle », avec Laforgue et Corbière. Il n'est pas seulement l'humoriste, auteur de monologues comiques, mais un virtuose, salué par Verlaine, de la métrique rare ou incongrue. Et les surréalistes, André Breton en tête, reconnaîtront en lui un des précurseurs de la modernité.

♦ Chaque année, l'inventeur de l'enregistrement des sons est implicitement célébré, puisque c'est une Académie Charles Cros qui décerne ses prix aux meilleurs disques parus.

ÉDITION : Cros, *Le Coffret de santal*, dans *Corbière, Cros, Œuvres complètes*, éd. Pierre-Olivier Walzer et Louis Forestier, Gallimard, « La Pléiade », 1970.
ÉTUDE : Louis Forestier, *Charles Cros*, Minard, 1970.

COLLINE INSPIRÉE (La)

MAURICE BARRÈS. Roman, 1913.

Il y a des lieux où souffle l'esprit, telle la colline de Sion qui cristallise les aspirations nationalistes de Barrès. Trois prêtres, les frères Baillard, y fondent au XIXe siècle l'Institut des Frères de Notre-Dame. Malheureusement l'entreprise, qui connaît un succès croissant, se heurte à l'hostilité de l'évêque et finit par péricliter. L'espoir renaît quand Léopold, l'aîné des frères, fonde avec le prophète Vintras une nouvelle communauté. Mais celle-ci petit à petit glisse vers l'illuminisme, entraînant ainsi la ruine de ses membres, dans une série d'épreuves qui auront raison d'eux. La communauté est finalement reprise en main par les autorités ecclésiastiques et Léopold, misérable, meurt également après être réintégré dans l'Église.

♦ Lorsque paraît *La Colline inspirée*, Barrès (1862-1923) est déjà un écrivain célèbre, membre de l'Académie française. Il s'y montre moins lyrique et plus sec que dans ses précédents romans et révèle une plus grande maturité. L'esthétique de Barrès se partage ici entre classicisme et romantisme. La méditation spirituelle ne sera pas sans influence sur Mauriac ou Bernanos. En marge de ces préoccupations spirituelles et nationalistes, *La Colline inspirée* demeure, pour les lecteurs modernes, le roman de l'idéalisme démesuré fatalement voué à l'échec.

ÉDITIONS : Barrès, *La Colline inspirée*, éd. Joseph Barbier, Pierran, 1985. Éditions du Rocher, 1986.
ÉTUDES : Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1963. Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Armand Colin, 1972.

COLOMBA

PROSPER MÉRIMÉE. Nouvelle, 1840.

À son retour de Waterloo, le lieutenant Orso della Rebbia rencontre miss Nevil : débute avec la jeune Anglaise une idylle romantique. Mais il est poussé à prendre en charge la vendetta qui oppose sa famille à celle des Barricini, qui ont probablement tué son propre père. Sa sœur Colomba est la plus acharnée à le convaincre. Un jour, les frères Barricini blessent Orso, qui riposte et tue ses deux adversaires. Colomba le rejoint dans le maquis et l'aide à échapper aux soldats.

♦ Mérimée (1803-1870) élargit l'histoire particulière des héros à celle, générale, d'un peuple ou d'un pays : il dépeint une île qui hésite entre les séductions de la civilisation continentale et le repliement sur elle-même. Cependant, il évite la dilution dans la couleur locale et l'anecdote qui flatteraient une nostalgie régionaliste pour centrer son récit non sur la vendetta, mais sur le conflit qu'elle met au jour entre les personnages : la fermeté farouche de Colomba s'oppose à l'indécision de son frère (et à l'incompréhension de miss Nevil), figure évanescente, égaré, incapable d'aller jusqu'au bout de sa destinée, confronté à des choix trop grands pour lui.

♦ Les personnages sont symboliques : entre Colomba, « Électre rustique », qui représente la fidélité aux traditions d'une société archaïque et miss Nevil, missionnaire du modernisme, Orso apparaît comme un « sauvage trop civilisé », agité par un débat tragique. Mais la nouvelle dénonce également l'inspiration dramatique et régionaliste représentée par Colomba et celle, symbolisée par miss Nevil, sentimentale et romantique. Colomba, comme Carmen et la Vénus d'Ille est une image de la femme démoniaque dont la passion est dévastatrice (voir *La Vénus d'Ille**).

ÉDITIONS : voir *Carmen*.
ÉTUDE : Robert Baschet, *Du romantisme au Second Empire : Mérimée*, Éditions latines, 1959.

COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS

BERNARD-MARIE KOLTÈS. Pièce en vingt tableaux, 1979. Création en 1983.

En Afrique de l'Ouest, le chantier d'une entreprise française de travaux publics, dominé par un gigantesque

pont inachevé et surveillé par des gardes noirs qui se lancent de temps à autre, dans la chaleur de la nuit, d'étranges appels. Alboury, un Noir entré dans la «cité» on ne sait comment, vient réclamer le corps de son frère mort la veille dans un accident. Personne ne le lui rend, mais il s'obstine à rester. Horn, le chef de chantier taciturne, cherche à l'éloigner par tous les moyens: dialogue, menaces, argent, boisson. La vérité est que Cal, jeune ingénieur alcoolique qui sue la peur, l'a tué et jeté à l'égout. Cependant, Léone, que Horn a ramenée de France, est irrésistiblement attirée par Alboury, sa langue et sa peau. De parties de dés en parties de dés entre les deux Blancs, la tension monte, jusqu'à ce qu'ils décident le meurtre de l'intrus. Finalement, Cal et son fidèle chien dressé à sentir les «boubous» sont tués par les gardes; Léone, meurtrie, repart pour la France; et Horn reste seul.

♦ Par ce drame de l'incompréhension qui reprend la situation tragique du mort sans sépulture, Koltès (1948-1989) n'a pas seulement voulu mettre en lumière les problèmes du néo-colonialisme et du racisme, ou le fossé qui sépare les cultures. Cet espace clos, entouré de barbelés et des cris rauques des gardes, est un «lieu du monde», une métaphore d'un aspect de la vie. À partir d'un endroit que l'auteur a réellement vu, où l'Afrique, tenue à distance, n'était plus que fantôme, son écriture simple et sensible délimite «un territoire d'angoisse et de solitude» qui appartient à tous.

♦ La pièce a été créée le 22 février 1983 par Patrice Chéreau au théâtre des Amandiers à Nanterre, avec Michel Piccoli, Philippe Léotard et Myriam Boyer.

ÉDITIONS: Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Stock, 1979. Minuit, 1989.

COMÉDIE DE MONT-DE-MARSAN (La)
MARGUERITE DE NAVARRE. Moralité, 1548.

La Comédie de Mont-de-Marsan met en scène la confrontation de deux figures féminines, la Mondaine et la Superstitieuse, réconciliées par la Sage qui se soucie d'un équilibre nuancé entre l'âme et le corps, mais se trouve bouleversée dans sa sagesse même par le ravissement mystique passionné de la Bergère.

♦ À une époque où les formes théâtrales vont subir un renouvellement considérable, Marguerite de Navarre (1492-1549) compose ainsi pour la scène des œuvres quelque peu anachroniques, qui restent très proches du genre médiéval de la «moralité», type de pièce où des figures allégoriques traitent en les vulgarisant les grands problèmes liés à la théologie. En dépit du titre de *Théâtre profane* sous lequel sont rassemblées les sept comédies que Marguerite écrit entre 1535 et 1549 — et plus précisément *La Comédie de Mont-de-Marsan*, qui constitue l'exemple le plus frappant de ce genre d'écriture dramatique —, il s'agit en fait d'exposer sous une forme dialoguée, c'est-à-dire plus aisément didactique, les réflexions de nature religieuse ou mystique qui apparaissent par ailleurs dans la poésie de la reine de Navarre.

♦ Ce théâtre «spirituel», réservé au petit cénacle évangéliste dont s'entoure la reine, constitue sur le plan de la dramaturgie un anachronisme qui n'aura guère d'influence sur les tentatives ultérieures des nouveaux écrivains dramatiques.

ÉDITION: Marguerite de Navarre, *La Comédie de Mont-de-Marsan*, dans *Théâtre profane*, éd. Verdun-Louis Saulnier, Droz, 1946.
ÉTUDES: Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549)*, Champion, 1930. Nicole Cazauran, *Marguerite de Navarre*, S.E.D.E.S., 1977.

COMMENTAIRES
BLAISE DE MONLUC. Chronique historique, 1592.

Il s'agit, avant tout, d'une chronique, linéaire et concrète, de l'époque tourmentée des guerres de religion: cinquante années de combats sans merci auxquels a participé activement l'auteur (1502-1577), soldat avant d'être écrivain, et peu soucieux de réflexion philosophique. Cependant, au fil de cette œuvre qui ne cesse de s'enrichir de «commentaires» au sens moderne du terme (Monluc a évidemment emprunté le titre de son livre à César), se met en place un projet apologétique et moral, grâce auquel Monluc se trouve peu à peu dans la position d'un critique de son temps et presque d'un penseur exemplaire: conseils de stratégie et discussions politiques s'intercalent dans le récit très vivant et très détaillé des événements.

♦ Le livre, conçu comme une entreprise de justification, est un succès qui vaut à Monluc d'être réhabilité (il avait été accusé de «crimes contre l'humanité» à la fin des guerres) et nommé maréchal de France; publié quinze ans après la mort de son auteur, il est très vite appré-

cié du public, qui le place au nombre des grands textes historiques et l'égale à ses modèles antiques. De nos jours, c'est surtout la singularité et la précision du témoignage qui suscitent l'intérêt.

ÉDITION: Blaise de Monluc, *Commentaires*, éd. Paul de Couteault, Gallimard, «La Pléiade», 1964.
ÉTUDE: Pierre Michel, *Blaise de Monluc*, C.D.U. S.E.D.E.S., 1971.

COMMUNISTES (Les)

LOUIS ARAGON. Roman, 1949.

Cette immense fresque historique constituée de six volumes retrace cette période de l'histoire de la France particulièrement dramatique — «convulsive et apocalyptique», dit Aragon —, qui commence avec le pacte germano-soviétique et s'achève avec la défaite de juin 1940. Le roman célèbre avant tout l'héroïsme du parti communiste qui, en pleine débâcle dans un pays collaborationniste, s'affirma comme la seule force capable de défendre la liberté et l'avenir de la nation. Aussi ce livre a-t-il, à bien des égards, la valeur d'un authentique document: il dépeint avec réalisme les différents milieux qui faisaient la France d'alors, celui des dirigeants et des affairistes qui, tels les Wisner, sont prêts à la trahison, mais aussi celui de la classe politique et intellectuelle, parfois hésitante et timorée. Surtout, il brosse le portrait de quelques personnages exemplaires, proches sympathisants du Parti, comme Yvonne Gaillard et Raoul Blanchard, ou d'authentiques militants, comme Marguerite Corvisart. Foisonnant, polyphonique, ce roman cultive l'art du détail et du petit fait, imperceptibles peut-être à la première lecture, mais essentiels à la compréhension du tout. Par exemple, si le personnage de Joseph Gigois, apparemment secondaire, traverse le roman à trois reprises, de manière fugace, dans les trois premiers tomes, c'est parce que, habité d'une passion vraie malgré l'atroce destin qui est le sien, il est en mesure de délivrer, aux lecteurs et aux héros, le message essentiel de l'œuvre, à savoir la beauté de l'espoir et de la volonté. Telle la trajectoire de la balle, décrite ailleurs par Aragon, qui suivant sa courbe «arrive dans l'autre main modifiée par l'espace parcouru», le petit détail traverse l'épaisseur du livre pour en donner, en fin de parcours, un des sens fondamentaux. De même, l'histoire d'amour qui lie Cécile Wisner à Jean de Moncey, bien qu'elle n'occupe que peu de place dans le volume de l'œuvre, constitue un véritable contrepoint au thème général et finit par imposer le sens de son message: rédemptrice, porteuse d'espoir et de vie, «la femme est l'avenir de l'homme». Mais davantage encore, ce roman, en multipliant les lieux, les scènes et les intrigues, suggère, dans le jeu même de ses convergences, de ses parallélismes et de ses résonances, que la surréalité toujours demeure, invisiblement, et affleure dans ce va-et-vient qui, par-delà les hasards et les différences, tisse les liens essentiels: ainsi, en pleine guerre, Jean de Moncey, à des kilomètres de Cécile et sans que rien le laisse prévoir, en découvre, comme guidé par une force invisible, dans un château apparemment étranger, la photographie, apaisante et souriante, «d'au-delà la guerre, inexplicablement». Embrasser la chatoyance du monde et, au-delà de la chatoyance, sa profonde unité, telle semble être l'ambition des *Communistes*, et le travail de l'écrivain n'a d'autre but, en mêlant le réel à l'imaginaire, en les rapprochant et les confondant l'un en l'autre, que d'en faire surgir le plus profond secret.

♦ *Les Communistes* prennent place dans le cycle du *Monde réel* qui succède chez Aragon (1897-1982) à la période surréaliste. Le roman reflète avec force l'engagement de l'écrivain et l'esprit de certitude qui l'habite alors. Pourtant, après la mort de Staline commence pour Aragon une douloureuse prise de conscience (exprimée avec force notamment dans *La Mise à mort**) qui le conduira à récrire son roman en 1966. Cette nouvelle version visait à la fois un remaniement stylistique et idéologique: elle allège le texte, supprime des chapitres entiers; mais surtout, plus allusive et plus nuancée, elle procède à une authentique critique du stalinisme. En fait il serait vain de vouloir fixer entre la période surréaliste d'Aragon et le cycle du *Monde réel* une limite ferme et irréversible. *Les Communistes*, qui incorporent volontiers dans leur propre texte les fragments d'authentiques documents, ne s'épanchent pas moins continument dans la poésie, transfigurant la réalité: fidèle à sa vocation, l'entreprise romanesque s'efforce à chaque instant de susciter cette surréalité qui, une fois dévoilée, exprime le véritable sens du monde et de l'Histoire.

Édition: Aragon, *Les Communistes*, 2 vol. Messidor, 1989.
Études: Jacqueline Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, José Corti, 1984.
Jean Fréville, «*Les Communistes* d'Aragon», dans *La Pensée*, novembre - décembre 1951.
Roger Garaudy, *Du surréalisme au Monde réel, l'Itinéraire d'Aragon*, Gallimard, «Vocations», 1961.

COMPACT

Maurice Roche. Roman, 1966.

Le récit, dans *Compact*, n'est jamais développé. Le roman présente une série de fragments où alternent des instances personnelles diverses (je, tu, il, on, vous, etc.) auxquelles sont associées des typographies variées. La mise en page, volontairement aérée, semble s'inscrire dans le prolongement du *Coup de dés** de Mallarmé, revisité par une ironie parfois inexorable. Incidemment, les traces d'une intrigue apparaissent: par exemple, celle qui met en scène un médecin japonais collectionnant la peau des brûlés de Hiroshima. Mais cet épisode n'est sans doute que la transcription d'un événement qui a pu affecter le romancier. En fait, la logique du roman se construit autour de grands thèmes: la souffrance, la maladie, la sexualité et la mort. Ceux-ci convergent vers une mise en scène de l'écriture qui constitue le seul sujet du livre. L'effet recherché par cette réflexion est paradoxal. D'une part, la tonalité neutre et la succession des langues — Maurice Roche fait apparaître des phrases écrites en anglais, en allemand, en latin, en grec, en russe, en hébreu etc. — créent le sentiment d'une œuvre encyclopédique. D'autre part, la relative simplicité des idées donne la sensation d'une œuvre volontairement commune, développant, jusqu'à ses idées reçues, les valeurs de la société contemporaine. Le titre s'explique dans ce heurt; le roman concentre toutes les possibilités de l'écriture, laisse pressentir une vision tragique du monde tout en manifestant, simultanément, un regard détaché, générateur de comique, sur cette commune tragédie qui dès lors devient une banalité.

♦ *Compact* est le premier roman de Maurice Roche (né en 1925). Il fait suite à un essai consacré à Monteverdi paru en 1960. La musique tient d'ailleurs une grande place dans l'écriture de Maurice Roche, puisque celui-ci intègre régulièrement des extraits de partitions dans la trame de ses romans. Les œuvres suivantes ajoutent, à cette dimension musicale, le dessin et la peinture. *Circus* (1972), *Codex* (1974), *Macabré* (1979) et *Camar(a)de* (1981) construisent en effet un dialogue parfois contradictoire entre l'écrit et le visuel.

♦ Le travail de Maurice Roche semble remettre en question la tradition romanesque en la déconstruisant. À la fois humoristique et autobiographique, son écriture, toutefois, n'est jamais déroutante parce qu'elle est traversée, malgré sa neutralité, par un élan lyrique qui assure la continuité de la lecture.

Éditions: Roche, *Compact*, Le Seuil, 1966; U.G.E., «10/18», 1976.
Études: Jean Paris, *Maurice Roche*, Seghers, 1989.
Michel Pierssens, *Maurice Roche*, Rodopi, 1989.

COMPAGNON DU TOUR DE FRANCE (Le)

George Sand. Roman, 1840.

Pierre Huguenin est un menuisier et un «compagnon du tour de France», c'est-à-dire qu'il appartient à une de ces associations ouvrières et socialistes du milieu du XIX^e siècle. Les circonstances l'amènent à vivre près d'une famille noble dont le père, le comte de Villepreux, dissimule, sous des apparences de mondanité, un esprit sceptique et désespéré. L'une des filles, Joséphine, entraîne un camarade de Pierre dans le malheur par ses caprices et par sa passion destructrice. Yseut, la seconde fille, aime Pierre qui l'aime aussi: ils partagent une même culture philosophique, une même soif d'absolu, d'idéal. Mais Pierre renonce à elle: son apostolat le force à rejoindre ses compagnons et à s'efforcer d'assurer leur salut.

♦ Après une première période littéraire dominée par un romantisme sentimental, George Sand (1804-1876) met son écriture au service d'un idéal social et humanitaire, influencé par les idées de son ami Pierre Leroux. Après la lecture du *Livre de compagnonnage* d'Agricol Perdiguier, elle est attirée par le pittoresque des coutumes des compagnons, qui flatte son goût pour les sociétés secrètes. Elle trouve, dans ce témoignage sur la vie des ouvriers privilégiés et protégés par leur association, un écho à ses propres préoccupations: elle veut lutter contre les préjugés sociaux qui sont à l'origine des conflits et de l'incompréhension entre les différentes classes; elle

en appelle au progrès moral des ouvriers, à la reconnaissance de leur dignité humaine et pense que la fraternité, l'amour peuvent régénérer les rapports sociaux.

♦ *Le Compagnon* veut inscrire un récit sentimental et pathétique dans l'histoire récente (le roman se passe en 1823) et dans une réalité sociale méconnue de ses lecteurs privilégiés: l'argument (comment les préjugés peuvent faire obstacle à l'union d'un ouvrier et d'une aristocrate) permet à l'auteur de donner libre cours à ses idées. Si George Sand se documente pour écrire son roman et si elle fait référence à l'actualité historique (le milieu des compagnons au moment de la guerre d'Espagne et du carbonarisme), elle refuse cependant une esthétique réaliste et préfère transposer la réalité pour exprimer son idéal. Yseut est une aristocrate qui lit Jean-Jacques Rousseau (ainsi, le roman fait allusion à *Julie ou la Nouvelle Héloïse**) et qui est influencée par l'idée de l'égalité évangélique; Pierre Huguenin est un prolétaire auquel la romancière donne l'intelligence, la probité, la noblesse de sentiment et la moralité; il reprend les motifs du martyre pour la justice, d'un Christ prolétaire qui donne espoir à ceux qui souffrent quand l'action politique est impossible. Le roman est l'occasion d'un plaidoyer pour l'homme du peuple que deux révolutions ont oublié, qui doit prendre conscience politiquement et imaginer des formes d'action. Comme Victor Hugo, George Sand pense que la misère est liée à l'ignorance: l'éducation du peuple, la solidarité entre les ouvriers sont un préalable à la transfiguration profonde de la société.

♦ *Le Compagnon* devait tenir une place importante dans l'œuvre de George Sand: il préfigure les romans de la condition ouvrière, comme *Le Péché de Monsieur Antoine* ou *La Ville Noire*. Mais le scandale que provoqua sa parution incita George Sand à ne pas en écrire la suite. La bourgeoisie ne toléra pas qu'on remît en question le droit à la propriété ni ses préjugés sur le prolétariat: «On ne veut plus nulle part de George Sand: *Le Compagnon* l'a tuée» (Balzac).

ÉDITIONS: Sand, *Le Compagnon du tour de France*, Aujourd'hui, «Les introuvables», 1979. Éd. René Bourgeois, Presses Universitaires de Grenoble, 1979.
ÉTUDES: *Europe: Sand*, n° 587, mars 1978.

COMPÈRE GÉNÉRAL SOLEIL

JACQUES STEPHEN ALEXIS.
Roman, 1955.

Misérable et infortuné, Hilarius Hilarion n'a d'autre ressource que de voler pour manger. Arrêté, rossé, il est emprisonné à Port-au-Prince. Il fait alors la connaissance d'un militant communiste, Pierre Roumel, qui l'éveille à la pensée marxiste et lui fait comprendre que tout le mal vient des maîtres américains, qui accaparent à leur profit les biens de la terre. Sorti de prison, rendu à la vie et au soleil, Hilarion se marie avec Claire-Heureuse qui lui donne un enfant. La joie, enfin, illumine son existence. Mais, poussé par la misère, il doit s'exiler en terre dominicaine. De plus en plus conscient de la situation aliénante à laquelle sont condamnées les classes laborieuses, il participe à une manifestation ouvrière à l'issue de laquelle il doit s'enfuir et regagner son pays. Poursuivi par les militaires fascistes de la République dominicaine, il est assassiné, en plein soleil, juste à la frontière, sous les yeux de sa femme.

♦ Jacques Stephen Alexis (1922-1961), descendant de l'empereur Jacques I^er^, initiateur de l'indépendance d'Haïti, a vu le jour et grandi au sein d'une famille qui lui a inculqué tout à la fois le respect des traditions nationales et le goût des lettres (son père, journaliste, historien et dramaturge, était l'un des écrivains les plus en vue d'Haïti). Critique et poète, il collabore à la revue *Cahiers d'Haïti* puis fonde avec René Depestre le groupe littéraire *La Recherche. Compère Général Soleil* révélera ses talents de romancier. Suivront les *Arbres musiciens, L'Espace d'un cillement*. Il sera capturé, torturé, et, comme son héros, assassiné alors qu'il luttait contre la dictature de Duvalier.

♦ *Compère Général Soleil* marque une date importante de l'histoire littéraire et politique d'Haïti. Fortement engagé, le livre propose une critique marxiste du gouvernement, proche de celle qu'on peut retrouver chez un Jacques Roumain par exemple (*Gouverneur de la rosée*). Comme ce dernier et comme René Depestre (*Hadriana de tous mes rêves**), qui ont connu l'un et l'autre l'emprisonnement et l'exil, Jacques Stephen Alexis a payé, encore plus tragiquement, le prix de son engagement et de son refus.

ÉDITION: Jacques Stephen Alexis, *Compère Général Soleil*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1991.
ÉTUDES: «Jacques Stephen Alexis et la littérature de l'exil», dans *Europe*, n° 49, 1971. Jean-François Hoffmann, *Le Roman haïtien*, Naaman, 1983.

COMPLAINTE RUTEBEUF

RUTEBEUF. Poésie lyrique,
1262 environ.

C'est le texte le plus connu de Rutebeuf (vers 1230-vers 1285). Il appartient

à la catégorie des «poésies personnelles», ou encore des «poèmes de l'infortune», de cet écrivain qui a laissé une œuvre considérable et très diverse, sans qu'on sache rien de précis sur son existence (il est actif pendant le troisième quart du XIIIe siècle). La *Complainte* met en scène une figure fictive de poète misérable, pauvre et démuni, empêtré d'une épouse insupportable et abandonné de tous ses protecteurs. Pour exploiter cette thématique mélancolique, qui renouvelle l'inspiration traditionnelle de la poésie lyrique, Rutebeuf a recours à sa forme favorite, le couplet d'octosyllabes suivi d'un demi-vers qui rime avec le couplet suivant, produisant ainsi un effet d'écho et de refrain obsédant.

♦ La langue de Rutebeuf, très riche et très difficile, se plie avec bonheur aux exigences d'une rhétorique virtuose et témoigne d'un plaisir constant à jouer avec les mots, qui se retrouvera au XVe siècle dans l'œuvre de François Villon.

ÉDITIONS: Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin, 2 vol., Picard, 1969. *Poèmes de l'infortune et autres poèmes*, éd. et trad. Jean Dufournet, Gallimard, «Poésies», 1986.
ÉTUDES: Nancy Regalado, *Poetic Patterns in Rutebeuf. A Study in Non Courtly Poetic Modes*, Yale University Press, 1970. Arié Serper, *La Manière satirique de Rutebeuf. Le ton et le style*, Klincksieck, 1972.

COMPLAINTES (Les)
JULES LAFORGUE. Poèmes, 1885.

De toutes les misères qui accablent la pauvre humanité, souffrances du corps, tourments de l'âme, le poète tire une chanson, dont les accents populaires remettent à sa juste place la tentation, constante, du désespoir: tout étant dérisoire, la tristesse, les déceptions et les peines prennent le masque de la joie. Ainsi, comme tous les poètes du XIXe, des romantiques aux symbolistes, Laforgue déplore le néant universel, l'absolu inaccessible, le mirage de l'idéal. Mais tout cela est voilé d'une ironie amère, par le sourire frivole et désabusé de celui qui a jugé la vie.

♦ Dans ses *Complaintes* comme dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886), Laforgue (1860-1887) se montre le meilleur représentant de ce qu'on a appelé l'«esprit décadent»; il en accumule en effet les thèmes favoris: ennui indéfinissable, sentiment de la vanité de toutes choses et de l'imposture de l'amour. Mais ce qui transfigure l'œuvre et lui donne un charme tout particulier, c'est d'abord la virtuosité d'un langage qui jongle avec les tournures populaires, et qui donne à sa poésie une exquise légèreté: aussi a-t-on pu voir en Laforgue l'un des inventeurs du «vers libre». C'est ensuite la saveur, qu'il a su capter, de l'atmosphère des rues de la ville, avec ses éclairages douteux et ses personnages équivoques. Et c'est surtout la grâce d'une ironie légèrement mélancolique, qui feint de ne rien prendre au sérieux, et qui transfigure la détresse en fantaisie.

ÉDITION: Laforgue, *Les Complaintes*, Gallimard, «Poésie», 1979.
ÉTUDE: Pierre Reboul, *Laforgue*, Hatier, 1960.

COMTE DE MONTE-CRISTO (Le)
ALEXANDRE DUMAS. Roman, 1844-1845.

Edmond Dantès est faussement accusé de bonapartisme: en fait, il est la victime de son rival en amour, un certain Fernand, et de son rival en affaires, Danglars. Son emprisonnement au château d'If, le jour de ses noces en 1815, sert admirablement les vues politiques d'un jeune et ambitieux magistrat: Villefort. Grâce à une évasion fantastique après quatorze années de cachot, et à l'amitié d'un autre prisonnier, l'abbé Faria, qui le rend possesseur d'un trésor, Dantès assouvit son terrible désir de vengeance sur ses trois ennemis.

♦ Lors d'un voyage en Méditerranée, Alexandre Dumas (1802-1870) découvre le nom de Monte-Cristo. Un fait divers est, par la suite, l'occasion de l'exploiter pour un nouveau roman. Récit où se multiplient les déplacements, et qui ne répugne pas au spectaculaire, voire à l'invraisemblable, *Le Comte de Monte-Cristo* relève du roman social, en même temps que du roman noir ou policier. Il appartient au même genre romanesque que *Les Mystères de Paris**, et connaît un succès semblable. Il reflète l'intérêt de l'époque pour les erreurs judiciaires et les personnages de forçat. En même temps, ce roman populaire oppose le monde de la réussite sociale (armateurs, banquiers, magistrats, généraux...) à celui des sociétés secrètes: justicier de la misère, grand féodal du malheur, Dantès, dont les valeurs sont en décalage avec celles de la bourgeoisie de la Restauration, se venge de la société et incarne les ambiguïtés d'une dénonciation politique.

♦ Mais le roman est moins social que métaphysique: inspiré par le mythe napoléonien, Dantès se présente comme

le surhomme à qui « Dieu n'a rien à refuser » ; il incarne une certaine image romantique de Satan, figure de révolte et de singularité. Le comte de Monte-Cristo agit au-delà du bien et du mal, il s'identifie au destin, à une force aveugle, mécanique, déclenchée dès la première injustice. Le récit, qui reprend thème biblique de Joseph en Égypte, présente Dantès (à l'instar du capitaine Nemo : voir *Vingt Mille Lieues sous les mers**, de Jules Verne) comme le héros de la grande tradition romantique, vengeur et non réconcilié, voué à la solitude.

♦ Le roman connaît un triomphe. Adapté pour la scène en un drame joué en quatre soirées, il sera ultérieurement exploité par le cinéma.

ÉDITIONS : Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, éd. Gilbert Sigaux, Gallimard, « La Pléiade », 1981. L.G.F., « Le livre de poche », 1973.
ÉTUDES : Jean Molino, « Alexandre Dumas et le roman mythique » et Gilbert Sigaux, « Du fait divers au mythe », *L'Arc*, n° 71, 1978.

CONCORDE DES DEUX LANGAGES

JEAN LEMAIRE DE BELGES. Prosimètre, 1511.

Ce prosimètre (texte qui fait alterner des passages en prose et des passages en vers illustrant les formes poétiques à la mode) a pour but avoué de défendre les qualités de la langue française et de réaliser l'harmonie des deux langues « vulgaires », égales en dignité, le français et l'italien, langue idéale de la Renaissance à bien des égards. Cependant, le propos de l'auteur s'élargit à une méditation à la fois politique et religieuse, qui embrasse le champ de la culture humaine dans son intégralité. Le lecteur rencontre successivement le Temple de Vénus et celui de Minerve, qui le guident vers une appréhension globale des sciences et des arts, l'éloquence poétique constituant à la fois l'apothéose de ce parcours allégorique et le miroir grâce auquel il peut être réfléchi et communiqué dans le monde des hommes.

♦ Ce texte ambitieux, le dernier sans doute que compose Jean Lemaire de Belges (1473-1525 ?), emblématise les rêves et les problèmes de l'esprit humaniste, et s'inscrit dans la tradition de réflexion linguistique qui se développe au XVI^e siècle.

ÉDITION : Jean Lemaire de Belges, *Concorde des deux langages*, éd. Jean Frappier, Droz, 1947.
ÉTUDE : Paul-Henri Spaak, *Jean Lemaire de Belges, sa vie, son œuvre et ses meilleures pages*, Slatkine, 1975.

CONDITION HUMAINE (La)

ANDRÉ MALRAUX. Roman, 1933.

Shanghai. La révolution menée par le Kuo-min-tang avec Tchang Kaï-chek à sa tête vient de triompher. Les communistes qui refusent de rendre les armes sont impitoyablement torturés. La révolution a ceci de cruel et de dérisoire qu'elle vise une libération finale de l'homme tout en le broyant pour y parvenir. C'est à cette contradiction tragique, fondatrice de la condition humaine, que les héros de Malraux ici mis en scène veulent échapper. Kyo vit la révolution comme un moyen de transcender et de donner un sens à son propre destin ; mais Tchen, asservi à ses propres passions, ne voit dans le terrorisme fanatique qu'un moyen d'assouvir le sentiment d'humiliation que l'exploitation du peuple chinois a laissé dans son cœur. Quant à Hemmelrich, il trouve enfin dans la mort sa liberté d'homme ainsi que la confirmation éclatante de son engagement. Pourtant, le roman se clôt de façon cruelle sur la victoire de Ferral, capitaliste tout-puissant, allié de Tchang Kaï-chek, venu à Paris négocier des appuis auprès des banques et du gouvernement français.

♦ La révolution n'est plus, comme dans *Les Conquérants**, le motif central de l'œuvre, mais constitue l'expérience essentielle par laquelle le héros tente de se définir de façon individuelle. Après la Seconde Guerre mondiale, l'expérience artistique prendra chez Malraux (1901-1976) le relais de l'engagement politique dans cette quête de l'anti-destin.

♦ La singularité du roman réside en ceci qu'il fait coexister la conscience de l'absurde avec la certitude de pouvoir triompher de son destin, grâce à l'engagement dans l'Histoire. En ce sens l'œuvre de Malraux se démarque de celle d'un Drieu La Rochelle, par exemple, qui ne parvient pas à dépasser la crise. Une certaine discontinuité présente dans la composition du roman, analogue à la technique des plans utilisée au cinéma, se retrouve aussi au niveau de la phrase et du style, souvent heurté. Rompant avec cette écriture abondante et dense qui était le propre du roman traditionnel, Malraux invite ainsi le lecteur à recomposer activement le sens de l'œuvre.

♦ Le roman obtint le prix Goncourt en 1933.

ÉDITIONS : Malraux, *La Condition humaine*, dans *Œuvres complètes*, t.I, éd. Pierre Brunel, Gallimard, « La Pléiade », 1989. Gallimard, « Folio », 1972.
ÉTUDES : Jean Carduner, *La Création romanesque chez Malraux*, Nizet, 1963. Christiane Moatti, *La Condition humaine, poétique du roman*, Minard, 1983.

CONFESSION D'UN ENFANT DU SIÈCLE (La)

ALFRED DE MUSSET. Roman, 1836.

Les trois premiers chapitres analysent les causes et les circonstances de la « maladie du siècle » : après la gloire mythique de la Révolution et de l'Empire, la nouvelle génération éprouve un sentiment de vide : elle croit avoir été trahie et soupçonne de duplicité les discours et les conduites. Déçu par un premier amour, le narrateur, Octave, renonce au monde, puis se réfugie dans l'alcoolisme et se jette avec cynisme dans la débauche. Lors d'une retraite auprès de son père qui se meurt, il rencontre Brigitte Pierson. Après quelques réticences, la jeune femme consent à l'amour d'Octave ; mais il la tourmente par sa méfiance et ses soupçons. Ils partent pour Paris et projettent de quitter la France. Là, Brigitte trompe son ami avec Smith : elle avoue à Octave que sa méchanceté désespérée a tué son amour pour lui. Il renonce à tuer Brigitte, accepte qu'elle parte, et demeure, rongé de doutes et de chagrin.

♦ Au bout de trois années de passions et d'orages avec George Sand, Alfred de Musset (1810-1857), déçu et meurtri, se tourne à nouveau vers la vie de plaisirs. Après *Rolla** (1834), long poème autobiographique, *Fantasio** (1833), *On ne badine pas avec l'amour** (1834) et *Lorenzaccio** (1834), l'auteur analyse ce sentiment de vacance existentielle, la perversion par insouciance, la mort du sentiment, qui constituent le mal d'Octave en particulier et celui du siècle, en général.

♦ *La Confession* est en partie un roman à clés par lequel, pour excuser George Sand, l'auteur se présente comme responsable de leur séparation. Cependant, les trois premiers chapitres de la première partie, présentant l'histoire d'une génération, insistent sur la fatalité historique et sociale qui pèse sur la destinée individuelle d'Octave. Son incapacité à aimer et à croire, qui caractérise sa génération, est le produit d'une époque sans idéal. Le personnage n'a pu échapper à l'Histoire et son comportement est justifié : la fatalité excuse des faiblesses et innocente une passivité et un masochisme certains. *La Confession* peut apparaître comme une stratégie pour exhiber ses plaies. La souffrance provoque la parole, permet d'accéder à la vérité et évite l'ennui du présent. Mais elle occulte l'avenir, arrête le temps : à l'innocence de la jeunesse ne peut succéder que la mort ou l'anéantissement de soi par la débauche, l'inaction et le doute. Roman d'une génération, *La Confession* définit un nouveau mal du siècle, comme l'avait fait *René** de Chateaubriand.

ÉDITIONS : Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Maurice Allem, Garnier, « Classiques Garnier », 1968. Éd. Gérard Barrier, Gallimard, « Folio », 1973.
ÉTUDES : Pierre Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Hachette, 1933. Philippe Van Tieghem, *Musset, l'homme et l'œuvre*, Hatier, 1967. Jean-Pierre Richard « Musset », dans *Études sur le romantisme*, Le Seuil, 1971.

CONFESSIONS (Les)

JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
Autobiographie, 1782-1789.

Les douze livres des *Confessions* forment deux parties distinctes : le récit héroïque et romanesque des trente premières années de Rousseau, objet de la première partie, est tissé de « mille impressions charmantes » ; les trente années suivantes, objet d'une seconde partie plus longue et plus sombre, relatent son combat contre une société corrompue, symbolisée par Paris. En « confessant » publiquement ses fautes, Rousseau se sent purifié et innocenté : il considère ses aveux et sa souffrance comme une véritable expiation. La confession glisse ainsi vers l'apologie : Rousseau affirme son innocence radicale — c'est la société qu'il rend responsable de l'abandon de ses enfants — ou se dit le jouet d'une fatalité cruelle.

♦ Loin de constituer des mémoires, *Les Confessions* représentent l'histoire originale d'une âme. Cette singularité possède pour Rousseau une valeur exemplaire et universelle. La dramatisation de ses malheurs — ceux d'un cœur sensible à qui l'affection a manqué — s'explique par une tendance interprétative qui le conduit souvent à considérer comme hostiles les faits et gestes des autres. Il ne demande pourtant qu'à retrouver un bonheur authentique et la mémoire — mémoire de l'enfance, mémoire affective, mémoire poétique — devient son plus précieux auxiliaire : dans ces

moments privilégiés, la jouissance naît de l'effacement du temps et permet à Jean-Jacques de coïncider avec la nature, c'est-à-dire avec lui-même.

♦ Depuis longtemps l'éditeur hollandais de Rousseau (1712-1778) réclamait une vie de l'auteur pour la placer en tête d'une édition complète de ses œuvres. L'écrivain se dérobe une nouvelle fois en janvier 1762, au moment même où il rédige ses *Lettres à Malesherbes**. Mais la condamnation de l'*Émile** le bouleverse: il n'écrira plus désormais que pour se défendre devant l'opinion. Quand en 1764 il apprend la diffusion du pamphlet *Le Sentiment des citoyens*, où Voltaire révèle qu'il a abandonné ses cinq enfants, Rousseau décide de se racheter par un livre d'une sincérité sans exemple: de 1765 à 1770, malgré les aléas de sa vie errante, il rédige ses *Confessions*. Constatant que ce livre ne lui a pas permis de se justifier contre les calomnies, il écrit de 1772 à 1776 les *Dialogues**, puis dresse le bilan de sa vie dans *Les Rêveries**.

♦ *Les Confessions* ont été publiées de façon posthume en 1782 puis en 1789. Rousseau en avait cependant fait trois lectures publiques, en 1770. Elles suscitent alors de vives réactions: Mme d'Épinay demande au lieutenant de police d'interdire ces lectures, les considérant comme diffamatoires; Mme du Deffand et Grimm présentent Rousseau comme un extravagant, Voltaire, informé par D'Alembert, lance contre lui des libelles; Diderot le condamnera dans les éditions successives de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron**.

♦ L'écriture des *Confessions* fonde l'avènement dans notre littérature du genre autobiographique: la nécessité d'une forme permettant l'épanchement du cœur, la justification et l'exaltation s'imposent chez l'écrivain le plus «sensible» du siècle. L'influence de *Julie ou la Nouvelle Héloïse** et celle des *Confessions* contribuent à l'essor de la littérature personnelle, qui constitue l'essence même du romantisme.

ÉDITIONS: Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, «La Pléiade», 1959. Éd. Michel Launay, Flammarion, «G.F.», 1968.
ÉTUDES: Jean Starobinski, *La Transparence et l'Obstacle*, Gallimard, 1971. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975.

CONFESSIONS DU COMTE DE *** (Les)

CHARLES DUCLOS. Roman, 1741.

«Roman-liste», *Les Confessions du comte de **** sont prises en charge par un auteur-narrateur dont les conquêtes plus ou moins éphémères se succèdent. S'élabore dès lors une série de portraits féminins classés selon l'origine (l'Espagnole, l'Italienne, l'Anglaise), le milieu (l'aristocrate, la bourgeoise, la financière, l'intendante, la femme d'esprit — on reconnaît Mme de Tencin derrière Mme de Tonins —, ou le caractère (la galante, la coquette, la bavarde, la capricieuse). Conciliant le libertinage et le moralisme, Duclos conclut son récit par la conversion du héros: en se mariant avec la vertueuse et raisonnable Mme de Selve, il trouve dans la retraite à deux l'équilibre et l'amitié.

♦ Après avoir raconté dans *L'Histoire de Mme de Luz* les infortunes qui s'acharnent sur une femme vertueuse, Duclos (1704-1772) connaît un triomphe avec *Les Confessions du comte de ****, où il met en roman le chapitre «Des Femmes» des *Caractères** de La Bruyère. Successeur de Voltaire comme historiographe de France, il complétera en 1751 son tableau de la société par ses *Mémoires* sur les mœurs de ce siècle.

♦ Parmi les romans paraissant entre 1740 et 1760, *Les Confessions du comte de **** eurent le plus grand nombre de lecteurs. Le roman fait fureur dès sa parution: il suscite autant d'imitations ou de plagiats que *Les Lettres persanes** et lance le goût des «confessions». Malgré l'admiration de Stendhal et de Sainte-Beuve, il faut attendre des travaux récents pour que l'on redécouvre «le naturel et la vivacité du style» (Voltaire) dans une œuvre ambiguë oscillant entre la fascination du libertinage et la sensibilité du cœur.

ÉDITIONS: Duclos, *Les Confessions du comte de ****, dans *Œuvres complètes*, Slatkine, 1968. Éd. Laurent Versini, S.T.F.M., 1970.

CONGÉS

JEAN BODEL. Poésie lyrique, 1202.

Cette œuvre, composée de cinq cent quarante octosyllabes répartis en quarante-cinq strophes sur le modèle de la «strophe d'Hélinand» (construite sur deux rimes: aabaab/bbabba), constitue le premier exemple du «sous-genre» lyrique des *Congés*, qui sera illustré plus tard dans le siècle par Baude Fastoul et, dans des circonstances plus heureuses, par Adam de la Halle. Jean Bodel (1165-1210), polygraphe dont nous conservons, outre une chanson de geste inachevée et *Le Jeu de saint Nicolas**, un certain nombre de chansons lyriques et quelques fabliaux

d'attribution douteuse, est atteint de la lèpre et doit se retirer du monde. Il le fait poétiquement en prenant congé de tous ses amis et protecteurs de la ville d'Arras, mêlant à ses réflexions mélancoliques sur le sort qui l'attend et le destin de l'homme en général des remarques irrévérencieuses à l'adresse de certains de ses concitoyens. Les *Congés* sont ainsi une œuvre à la fois lyrique et satirique, et inaugurent une tradition qui se prolongera jusqu'au *Testament* de Villon.

ÉDITION: Jean Bodel, *Congés*, dans *Congés d'Arras*, éd. Pierre Ruelle, P.U.F., 1965.
ÉTUDE: Henri-Irénée Marrou, *Troubadours et Trouvères au Moyen Âge*, Le Seuil, 1971.

CONNAISSANCE DE L'EST

PAUL CLAUDEL. Poèmes en prose, 1907.

Ces textes, dont chacun est daté, présentent la découverte par Claudel de la Chine et du Japon. Bien que contemporains de *L'Art poétique* (1907) ils échappent aux préoccupations théoriques qui rendent parfois difficile la lecture de ce dernier. Le titre, cependant, *Connaissance de l'Est*, doit se comprendre à la lueur du «traité de la co-naissance» dans *L'Art poétique*. Ce sont des poèmes en prose, sans rythme ni rimes, qui traduisent un effort pour saisir la réalité du monde, utilisant comme moyen de connaissance la sensation, l'imagination et la langue elle-même. Couvrant une période de dix ans, ils manifestent une évolution: la recherche d'un exotisme disparaît peu à peu, au profit d'une attention grandissante accordée à la place de l'homme dans le monde et à ses rapports avec l'univers. On peut donc reconnaître certains thèmes: l'exotisme avec ses aspects complémentaires, l'exil et la recherche d'un pays du Réel, une redécouverte des éléments, l'eau, la lumière (plus que le feu) et surtout la terre, un effort enfin pour saisir à travers le multiple (le divers) une unité. L'Extrême-Orient est, avec ses pictogrammes et ses jardins, le monde où être et signes s'identifient, offrant une forme particulièrement riche d'unité (l'être se signifie, se re-présente en se présentant). Quant à l'homme, son désir de faire un avec le monde se traduit par le privilège accordé à une attitude de repli, de contemplation, et par une fascination de la mort.

♦ Dans l'œuvre poétique de Claudel (1868-1955) *Connaissance de l'Est* est moins connue et étudiée que les *Cinq Grandes Odes** (1910). Ces proses ont toutefois trouvé en Segalen un lecteur attentif. Certains textes («Le Porc», «Le Fleuve») annoncent Ponge.

ÉDITIONS: Claudel, *Connaissance de l'Est*, éd. Gilbert Gadoffre, Mercure de France, 1973. Gallimard, «Poésie», 1974.
ÉTUDE: Jean-Pierre Richard, «Connaissance du riz», dans *Poétique* n° 34, avril 1978.

CONNAISSANCE PAR LES GOUFFRES

HENRI MICHAUX. Études sur les effets de la drogue, 1961.

Toute l'œuvre de Michaux (1899-1984) est située entre le normal et le pathologique. En expérimentant systématiquement l'effet des drogues, il ne fait que suivre la voie tracée par le fonctionnement de l'imagination. Ces études commencent en 1956 (*Misérable Miracle*, 1956) et sont interrompues au début des années soixante. *Connaissance par les gouffres* présente une tentative qui se veut scientifique: observer l'effet, sur la perception et sur la conscience, des drogues, et s'efforcer de saisir les mécanismes de la pensée. Les deux dernières parties de l'œuvre, ne se fondant plus simplement sur l'expérience personnelle, décrivent l'état de malades sujets à certaines formes d'aliénation. Utilisant dans les quatre sections précédentes ses propres observations, menées parfois dans un cadre médical, Michaux présente objectivement les effets constatés: déformations de la perception, hallucinations visuelles et auditives. La reproduction de textes écrits sous l'effet de la drogue lui donne l'occasion d'en fournir un commentaire. Cependant, ce travail se heurte visiblement à certaines limites. Souvent le style clinique disparaît au profit d'un langage poétique: il n'est pas possible de parler «normalement» de telles expériences. Les mots se mettent alors à proliférer avec l'abondance qui, dans d'autres textes écrits lucidement, caractérise l'évocation des monstres imaginaires. On peut expliquer par cet échec du langage le recours à la peinture et au graphisme (*Saisir*, Fata Morgana, 1979).

♦ *Connaissance par les gouffres* a suscité certaines réserves. Outre la gêne que provoque le recours à la drogue, l'ambition scientifique a semblé en contradiction avec la création poétique: Michaux risquait de perdre la force prodigieuse de son imagination au profit d'un positivisme moins fécond.

ÉDITION: Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, «Poésie», 1988.
ÉTUDES: voir *Ailleurs*.

CONQUÉRANTS (Les)

ANDRÉ MALRAUX. Roman, 1928.

Les Conquérants racontent la grève insurrectionnelle de 1925 à Canton. Elle est menée par le Kuomintang et le Komintern, encore alliés, contre la puissance anglaise. Le récit est fait par un narrateur anonyme qui débarque en Indochine, puis en Chine. C'est une sorte de reportage simulé qui devient peu à peu le carnet de route d'un révolutionnaire. Quel contraste entre le bouillonnement et la dispersion des forces révolutionnaires des Chinois, auxquelles se sont joints des aventuriers européens, et la force tranquille des Anglais! Les premiers s'opposent sur la question du décret gouvernemental qui interdirait à tout navire de mouiller à Hong Kong, anéantirait l'emprise économique européenne sur la Chine et sans doute amènerait une guerre ouverte, les seconds multiplient les intrigues à l'intérieur même du camp ennemi. À travers cette situation se pose, dans un climat d'héroïsme, de feu et de sang, le principe d'une révolution scientifiquement organisée.

♦ Les acteurs du drame sont des héros au sens grec du mot. Chacun représente une qualité suréminente: Renski est un dilettante, Rebecci un terroriste qui ne pense qu'à tuer, Tcheng-Daï est un modéré tenté par la non-violence, Nicolaïeff un policier sans scrupules, Garine un conquérant déterminé, qui ne s'embarrasse guère du fatras idéologique, mais se révolte contre l'atteinte à la dignité humaine, quelle qu'elle soit, et voit son destin inscrit dans cette action; quant à Borodine, c'est le bolchevique discipliné et fidèle à la ligne du Parti. Tous se jettent dans une action tissée par le tragique, la mort, la souffrance qui se croisent continuellement.

♦ *Les Conquérants* marquent un tournant dans la vie de Malraux (1901-1976): c'est le premier résultat de sa rencontre avec l'Extrême-Orient, monde immuable et éternel en face d'un Occident en effervescence; c'est aussi le signe d'un premier engagement politique qui le conduira auprès des républicains espagnols et, plus tard, à la Résistance. À partir de ce jour, Malraux abandonne le style «farfelu» (*Lunes en papier*, 1921; *Royaume farfelu*, 1928), pour parler d'expérience: *La Voie royale** (1930), *La Condition humaine** (1933), *L'Espoir** (1937). Il est derrière chacun de ses personnages et leurs problèmes posent ses propres questions. Malraux acquiert ainsi une stature de militant.

ÉDITIONS: Malraux, *Les Conquérants*, Grasset, 1963, L.G.F., «Le livre de poche», 1976.
ÉTUDES: Gaétan Picon, *André Malraux*, Le Seuil, «Écrivains de toujours», 1953; Jean Carduner, *La Création romanesque chez Malraux*, Nizet, 1968. Christiane Moatti, *Malraux, une vision de la personne à travers ses personnages de roman*, thèse, Paris IV, 1979.

CONQUÊTE DE CONSTANTINOPLE

GEOFFROY DE VILLEHARDOUIN. Chronique historique, 1212 environ.

En 1204, la quatrième croisade, au lieu de se porter au secours de Jérusalem et des Lieux Saints, s'achève par la prise de Constantinople, cité chrétienne malgré les différences entre les rites catholique et orthodoxe. Du point de vue même de certains croisés, il est nécessaire de justifier ce scandale, en donnant un compte rendu véridique des événements qui ont conduit à la *Conquête de Constantinople*. Geoffroy de Villehardouin (vers 1150-apr.1212), «maréchal de Romenie et de Champagne», c'est-à-dire conseiller des princes et des membres de l'état-major, présente une version des faits favorable aux croisés, qui met l'accent sur les complexités de la diplomatie beaucoup plus que sur les actions guerrières, et s'entend à mettre en valeur un certain nombre de personnages qui ont joué un rôle important dans l'éphémère «Empire franc».

♦ Son récit relève dans une large mesure de l'apologie, mais réutilise habilement un certain nombre de recettes de l'historiographie antique. A la tradition de l'historiographie «biblique», qui se conçoit comme récit total allant de la Genèse aux événements contemporains, succède une conception plus moderne, qui se focalise sur une tranche temporelle précise et s'efforce d'adopter une perspective analytique à l'égard des faits.

ÉDITIONS : Geoffroy de Villehardouin, *Conquête de Constantinople*, dans *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge*, éd. et trad. Albert Pauphilet, Gallimard, « La Pléiade », 1951. Éd. Edmond Faral, Belles-Lettres, 1961. Éd. Jean Dufournet, Flammarion, « G. F. », 1972.
ÉTUDE : Jean Dufournet, *Les Écrivains de la quatrième croisade*, 2 vol., S.E.D.E.S., 1973.

CONQUÊTE DE CONSTANTINOPLE
ROBERT DE CLARI. Chronique, environ 1216.

Contrairement à Villehardouin, Robert de Clari (seconde moitié XII^e siècle-début XIII^e) n'appartient pas à l'état-major de la quatrième croisade, détournée de sa route légitime pour aboutir à Constantinople, prise par les croisés francs en 1204. Les subtilités de la diplomatie lui échappent, mais il fournit un récit vivant et détaillé des événements auxquels il a participé, et s'attarde beaucoup sur la description des merveilles de Constantinople.

♦ Si d'un point de vue historique il ne perçoit pas toute l'ampleur et la signification de ce détournement d'une expédition chrétienne à des fins de conquête, il témoigne d'une évolution significative dans les mentalités : désormais, un petit seigneur, qui n'a rien d'un clerc, peut concevoir l'idée de raconter par écrit, en vernaculaire (et en prose, bien sûr), son expérience personnelle. Il faudra encore plus de deux siècles pour que l'historiographie prenne son visage moderne, mais Robert de Clari constitue un jalon important sur la route qui va de la chronique latine au jour le jour à la réflexion proprement historique.

ÉDITIONS : Robert de Clari, *Conquête de Constantinople*, dans *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge*, éd. et trad. Albert Pauphilet, Gallimard « La Pléiade », 1951. Éd. Philippe Lauer, Champion, 1974.
ÉTUDE : Jean Dufournet, *Les Écrivains de la quatrième croisade*, 2 vol., S.E.D.E.S., 1973.

CONSIDÉRATIONS SUR LES CAUSES DE LA GRANDEUR DES ROMAINS ET DE LEUR DÉCADENCE (Les)
MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, baron de). Essai, 1734.

Les Considérations montrent que les institutions romaines, excellentes pour la conquête, se sont avérées insuffisantes pour l'administration de l'Empire et que la disparition de la liberté a entraîné un déclin irréversible. L'ouvrage, alerte et passionné, permet d'apprécier le juriste qui analyse l'organisation et le fonctionnement d'un État, le savant qui présente avec pénétration l'histoire romaine et le philosophe pour qui chaque événement est la résultante de forces diverses. Mais le déterminisme n'a rien de fatal : écrivant pour les sujets éclairés de Louis XV, Montesquieu dénonce le despotisme et médite sur les conditions concrètes de la liberté.

♦ Dès 1716, un essai sur *La Politique des Romains dans la religion* montrait que Rome servait de prétexte à Montesquieu (1689-1755) pour réfléchir sur la place de la religion dans l'État et soutenir que les croyances sont des produits artificiels créés pour maintenir les peuples soumis. Le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* (1724) offre une méditation, influencée par l'esprit de l'Antiquité romaine, sur les rapports entre l'héroïsme et la liberté. C'est encore à Rome — l'horizon familier de la culture au XVIII^e siècle — que se rattachent *Les Considérations*. Et pourtant cette œuvre, tout comme *Les Lettres persanes**, apparaît après coup comme une première version de *L'Esprit des lois**.

♦ *Les Considérations* ne reçoivent pas un accueil aussi enthousiaste que *Les Lettres persanes* : le non-conformisme de Montesquieu surprend et heurte — n'a-t-il pas osé traiter les Romains de pillards ! En revanche, les philosophes apprécient sa condamnation des querelles religieuses et des entreprises guerrières. L'ouvrage passionne Frédéric II, justifiant à l'avance le titre proposé par d'Alembert dans son *Éloge* posthume de Montesquieu : « Histoire romaine à l'usage des hommes d'État et des philosophes. »

ÉDITIONS : Montesquieu, *Les Considérations...*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Roger Caillois, Gallimard, « La Pléiade », 1951. Éd. Jean Ehrard, Flammarion, « G.F. », 1968.
ÉTUDE : Georges Benrekassa, *La Politique et l'Histoire*, Payot, 1983.

CONSPIRATION (La)
PAUL NIZAN. Roman, 1938.

Quatre jeunes gens épris d'absolu (Rosenthal, Laforgue, Bloyé et Pluvinage) créent une revue d'avant-garde, *La Guerre civile*. Autant par goût du jeu que par révolte ils décident, sous l'influence de Rosenthal, de se lancer dans la « vraie révolution ». Grisés, s'exposant à des risques inutiles, ils se procurent les plans de protection de la capitale (dont ils ne feront rien, d'ailleurs) et passent ainsi des moments merveilleux dans la joie de l'action

clandestine. Rosenthal finit par se suicider (pour des motifs sentimentaux) et Pluvinage par entrer dans la police. Quant à Laforgue et Bloyé, ils continueront *La Guerre civile*.

♦ *La Conspiration* constitue, avec *Antoine Bloyé* et *Le Cheval de Troie*, un ensemble que Nizan (1905-1940) considérait comme le prologue d'une œuvre consacrée aux années 1930. Sa mort, dès le début de la Seconde Guerre mondiale, ne permit pas la réalisation de ce projet. Ce roman reflète la fascination de l'auteur pour l'engagement communiste ainsi que le malaise d'une jeunesse qui cherche à se définir. On y cerne le personnage du petit-bourgeois qui, prenant conscience des réalités sociales, devient enfin un vrai révolutionnaire.

♦ Le style pamphlétaire fait parfois penser aux caricatures d'un Drieu La Rochelle (*Gilles**). Mais Nizan dépasse l'amertume et le pessimisme de ce dernier grâce à l'engagement communiste et anticolonialiste.

♦ Document intéressant sur la jeunesse d'avant guerre, le roman connut un relatif succès. Sartre, dans *Situations** *I*, y salua un style sec et cartésien, « un style de combat, une arme ».

ÉDITION : Nizan, *La Conspiration*, Gallimard, « Folio », 1973.
ÉTUDE : Jacqueline Leiner, *Le Destin littéraire de Paul Nizan et ses étapes successives*, Klincksieck, 1970.

CONSUELO

GEORGE SAND. Roman, 1843.

Consuelo est l'odyssée d'une bohémienne amenée à épouser le comte de Rudolstadt sur son lit de mort. Tout le récit baigne dans une étrange atmosphère d'occultisme, car la jeune fille voit constamment le sol se dérober sous ses pieds. Cantatrice à l'Opéra de Venise, elle fuit pour échapper à la jalousie d'un soupirant trop envieux de ses succès. Devenue, par l'intermédiaire de son maître Porpora, professeur de chant, elle voit le comte de Rudolstadt, son employeur, divaguer et se prendre pour la réincarnation d'un de ses ancêtres. Sa position devient particulièrement embarrassante quand elle le retrouve errant dans des lieux déserts, quand il lui déclare son amour et qu'il veut en faire sa femme. Elle s'enfuit alors une nouvelle fois et se fait engager au Théâtre impérial de Vienne. Mais le comte, sur son lit de mort, la rappelle pour l'épouser *in extremis* et Consuelo restera, dans ses pérégrinations ultérieures, constamment avec lui, mort mais peut-être ressuscité.

♦ On distingue dans la production de George Sand (1804-1876) quatre moments correspondant à différentes phases de sa pensée et de ses sentiments. Après une période où sa vie passionnée se traduit par des romans romantiques, à partir de 1840, elle est influencée par le mysticisme humanitaire de Lamennais et par le socialisme de son ami Pierre Leroux ; elle publie alors des romans d'inspiration socialiste et mystique, comme *Consuelo*. Mais cette influence est surtout sensible dans la deuxième partie, *La Comtesse de Rudolstadt* (1843) : le récit y est alourdi par les intentions humanitaires et le ton devient mélodramatique. Ce livre musical est inspiré par la fréquentation de Liszt et surtout de Chopin, et George Sand a pris, pour modèle de son personnage, son amie, la célèbre cantatrice Pauline Viardot.

♦ *Consuelo* est façonné par l'esprit du XVIII^e^ siècle. L'auteur y fait allusion, avec ironie parfois, à l'occultisme, aux romans noirs d'Ann Radcliffe, à l'univers des fantômes, des souterrains et de la terreur du « roman gothique ». Mais, en disciple de Rousseau, c'est au sentiment que George Sand donne la primauté : elle revendique le droit au bonheur et croit en l'amour comme à une source de régénération morale. Cependant la reconstitution historique rassemble tout le siècle des Lumières ; le roman est imprégné aussi par la musique, de Bach à Mozart, en passant par l'opéra italien. Mais par sa trame complexe où se multiplient les rebondissements et les centres d'intérêt, par son mouvement sans cesse infléchi ou réorienté, par les jeux du hasard et de la nécessité, le livre offre l'exemple d'un système en expansion, d'une structure ouverte.

♦ *Consuelo* a connu un succès dû peut-être à son atmosphère romanesque assez facile et représente par excellence le roman romantique français.

ÉDITION : George Sand, *Consuelo*, éd. Simone Vierne et René Bourgeois, Aurore, 1983.
ÉTUDE : Ouvrage collectif, *Porporino, entretiens sur Consuelo*, P.U.G., 1976.

CONTE DU GRAAL (Le)

CHRÉTIEN DE TROYES. Roman, environ 1181.

Le dernier roman de Chrétien (vers 1135-vers 1183), nettement plus long que les précédents bien qu'il soit inachevé (neuf mille deux cent trente-quatre vers au lieu des sept mille habi-

tuels), semble renoncer aux préoccupations profanes des œuvres antérieures, pour s'orienter vers une quête plus spirituelle. Les aventures parallèles de Perceval, le chevalier «nice» qui jette un éclairage nouveau sur le système courtois du fait même de sa naïveté, et de Gauvain, le neveu du roi Arthur, qui incarne au plus haut point toutes les vertus inhérentes à ce système, peuvent être interprétées en termes de parcours initiatique. Mais l'événement essentiel, la visite de Perceval au château du Roi Pêcheur, où il n'ose poser les bonnes questions sur la procession du Graal, introduit dans la littérature médiévale un motif qui connaîtra une fortune exceptionnelle.

♦ Personne ne sait vraiment ce qu'est le Graal dans l'œuvre de Chrétien; l'auteur lui-même semble avoir oscillé entre une interprétation magique et celtique, et une interprétation chrétienne. Les continuateurs, aussi bien Robert de Boron que les auteurs des quatre *Continuations* en vers, s'efforceront de résoudre cette énigme, en proposant plusieurs lectures de l'objet lui-même et de son cortège. L'interprétation dominante sera finalement celle qui fait du Graal le vase dans lequel, au soir de la Passion, Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ, et qui confère définitivement au roman arthurien une dimension religieuse et eschatologique; celle-ci atteindra son point culminant vers 1225 avec *La Queste del saint Graal.*

♦ Le Graal est sans doute le motif le plus exploité de la littérature médiévale, et sa carrière s'est prolongée jusqu'à nos jours en littérature comme en peinture, et, plus récemment, au cinéma.

ÉDITION: Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. W. Roach, Droz-Minard, 1959.
ÉTUDES: Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal*, S.E.D.E.S., 1968. Paule Le Rider, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, S.E.D.E.S., 1978. Charles Méla, *Blanchefleur et le saint homme ou la Semblance des reliques, étude comparée de littérature médiévale*, Le Seuil, 1979.

CONTES

JEAN DE LA FONTAINE. 1665-1685.

Il a fallu à La Fontaine une trentaine d'années pour écrire ces soixante-quatre pièces en vers qui traitent des thèmes ressassés (maris trompés, femmes infidèles, moines paillards) sur le ton de la causerie gaie et satirique. Les uns sont des contes-épigrammes, rédigés en vue de la pointe finale; d'autres, plus nombreux, offrent une anecdote exposée dans un récit; enfin certains relèvent de la nouvelle, car l'intrigue y est plus nourrie et la psychologie plus approfondie. Distanciant historiquement le lecteur par des archaïsmes volontaires, La Fontaine superpose constamment plusieurs niveaux de signification: un sens apparent, un sens libertin et un sens savant. La désinvolture amusée, la souplesse du vers et des rythmes autorisent toutes les fantaisies — «Diversité, c'est ma devise». Mais derrière la virtuosité de l'artiste apparaît souvent la personnalité de l'auteur — au détour d'une allusion, d'un aveu souriant, d'un regret malicieux, d'une réflexion désabusée ou d'un sentiment délicat.

♦ Après avoir dédié au surintendant Fouquet son poème héroïque *Adonis* (1658) et écrit pour lui *Le Songe de Vaux*, une fiction onirique, lyrique et galante, La Fontaine (1621-1695) reste fidèle à son protecteur emprisonné et compose son *Élégie aux nymphes de Vaux* en 1663. Le poète en disgrâce est alors encouragé par la frondeuse et spirituelle duchesse de Bouillon (Marie-Anne Mancini) à écrire des *Contes*. Très éclectique, il publie de 1664 à 1674 la moitié de ses *Fables**, son roman *Les Amours de Psyché**, un *Recueil de poésies chrétiennes*, une comédie et des élégies.

♦ En rédigeant ses *Contes*, La Fontaine exploite la mode de la galanterie grivoise — illustrée par l'Arioste, l'Arétin, Boccace, Rabelais ou Marguerite de Navarre — et des anciennes tournures de la langue chère à Voiture. Mais déguisant l'évocation licencieuse sous l'exercice du langage et de l'esprit, il se rapproche de la préciosité; les allusions à l'*Astrée** ou à *Clélie** foisonnent dans les *Contes*.

♦ Plusieurs recueils se succèdent (1665, 1666, 1671, 1674, 1685): La Fontaine exploite le succès immédiat de cette forme nouvelle. Son quatrième livre met essentiellement en scène des abbesses, des moines et des confesseurs; considéré comme «licencieux», il est interdit à la vente en 1675. À partir de 1685 se multiplient les éditions illustrées qui rendent un hommage graphique au conteur: les plus recherchées émanent de l'«École des Grâces» formée autour de Boucher, et de Fragonard.

ÉDITIONS: La Fontaine, *Contes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Schiffrin, Gallimard, «La Pléiade», 1954. Gallimard, «Folio», 1982.
ÉTUDE: Pierre Clarac, *Jean de La Fontaine*, Seghers, 1965.

CONTES
CHARLES PERRAULT. 1694-1697.

En proposant à ses *Histoires ou Contes du temps passé* un but didactique et en leur assignant une fonction ludique — amuser le destinataire, enfant ou adulte — Perrault reste fidèle à la tradition narrative populaire. Il en reprend la brièveté — avec l'irrésistible ascension du marquis de Carabas dans «Le Chat botté» —, les redites et répétitions — dans «Le Petit Chaperon rouge» —, la topique — avec le château endormi de «La Belle au bois dormant» —, l'opposition du bien et du mal — avec les deux jeunes filles des «Fées». Mais Perrault subvertit subtilement la féerie par le burlesque, le trait galant («Riquet à la houppe»), la référence à l'actualité — le Petit Poucet achète des offices de nouvelle création — ou l'ironie critique. Savamment élaborés, les *Contes* se caractérisent par une simplicité raffinée et une concision narrative fondée sur l'art de l'ellipse.

♦ Disgracié après la mort de Colbert, Perrault (1628-1703) se consacre à l'apologie du siècle de Louis XIV et devient le champion du parti des Modernes, dont il développe les théories dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes**. Ce personnage important, mondain et janséniste, ne dédaigne pas d'offrir au public des *Contes en vers* (1694) contenant notamment «Grisélidis» et «Peau d'Âne», puis un recueil d'*Histoires ou Contes du temps passé* — qui contient, outre les contes déjà mentionnés, «Cendrillon» et «La Barbe bleue».

♦ Les années 1685 voient le retour en force du romanesque et de l'imaginaire: la mode des «contes de fées» se répand dans les salons et les femmes du monde rivalisent d'histoires merveilleuses pour charmer des adultes redevenus enfants. Perrault suit cette mode, mais, plus que dans la féerie — c'est-à-dire le genre de l'histoire galante dont relève «Riquet à la houppe» —, il puise dans le folklore — c'est-à-dire la tradition orale populaire —, tout en multipliant les clins d'œil d'auteur en direction d'un public raffiné.

♦ Le succès des *Contes* est immédiat et reste universel: ils constituent l'œuvre la plus lue dans le monde après les romans de Simenon. La critique moderne se passionne pour eux: les structuralistes y relèvent la présence constante du héros, du faux héros, de l'objet magique, de l'épreuve à surmonter; et les psychocritiques y décèlent un merveilleux souvent inquiétant, porteur de toutes les dimensions du subconscient et mettant en scène les grandes inhibitions de l'être humain.

ÉDITIONS: Perrault, *Contes*, Garnier, «Classiques Garnier», 1987. Lattès, 1987.
ÉTUDE: Marc Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968.

CONTES CRUELS
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. Contes, 1883.

Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) cherche à étonner, à horrifier par des faits déconcertants, sinistres ou macabres: un jaloux défigure méthodiquement sa maîtresse avec un rasoir, un accidenté se réveille à la morgue, une morte est violée dans un lit d'hôpital. Dans «Le Convive des dernières fêtes», un convive mystérieux révèle son plaisir secret de remplacer le bourreau dans les exécutions. Dans «Véra», une femme, au jour anniversaire de sa mort, se ranime devant son mari qui n'a jamais admis sa disparition. «L'Intersigne» est bâti sur les prémonitions qui entourent la mort d'un homme. Villiers se plaît aussi à inquiéter en démasquant la comédie des sentiments («L'Inconnue», «Maryelle») et le vide de l'existence («Le désir d'être un homme»). Sa raillerie bouffonne s'inspire de la dégradation des valeurs et des sentiments dans le monde moderne («Les Demoiselles de Bienfilâtre», «Virginie et Paul»); dans «Le Tueur de cygne», un personnage tue les cygnes avec un raffinement sadique pour jouir de leur dernier chant. Villiers dénonce le matérialisme de la vie contemporaine, en forgeant des fictions scientifiques comme «L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir» et «L'Affichage céleste».

♦ Villiers n'a pas cessé d'exprimer son mépris pour les positivistes et les réalistes: il projette d'éveiller «des impressions intenses, inconnues et sublimes» pour prouver que l'homme tient d'un monde supérieur; il croit aux coïncidences qui suggèrent l'existence de relations mystérieuses entre la terre et l'au-delà. Son œuvre est nourrie de la haine et de la bêtise bourgeoise d'un monde qui ignore l'absolu. En fait, la cruauté n'est pas tant dans les contes que dans l'objet qu'ils attaquent. Au-delà de la référence à Edgar Allan Poe et de cette exaspération caractéristique d'auteurs comme Jules Janin, Pétrus Borel, Léon Bloy et Octave Mirbeau, le projet de Villiers est

de défendre l'intelligence. Influencé par la philosophie de Hegel et le romantisme allemand, il traque la bonne conscience, le confort intellectuel, le bon sens bourgeois: en fait tout ce qui limite, immobilise le mouvement de la pensée, sa puissance de renouvellement critique. Il recourt à l'ironie, au fantastique et à la cruauté pour créer un effet direct sur son lecteur, pour démasquer et pour inquiéter de l'intérieur. Mais il exclut toute réduction de sens à un quelconque système. La forme du conte ne correspond pas seulement au talent d'improvisateur de ce brillant causeur (ce que la critique lui a toujours reconnu), mais elle épouse le mouvement d'une pensée qui est toujours relancée, qui dialogue d'un texte à l'autre et questionne le sens.

ÉDITIONS: Villiers de L'Isle-Adam, *Contes cruels*, dans *Œuvres*, éd. Pierre-Georges Castex, Alan W. Raitt et Jean-Marie Bellefroid, Gallimard, «La Pléiade», 1986. Éd. Pierre Reboul, Gallimard, «Folio», 1983.
ÉTUDES: Pierre-George Castex, *Le Conte fantastique en France*, José Corti, 1951. André Lebois, *Villiers de L'Isle-Adam, révélateur du verbe*, Messeiller, 1952. Pierre-Georges Castex et Jean Bollery, *Les Contes cruels — étude historique et littéraire*, José Corti, 1956.

CONTES D'AMADOU KOUMBA (Les)
BIRAGO DIOP. Conte, 1947.

Amadou Koumba est le vieux griot de la famille et ce sont ses contes que l'auteur retranscrit ici. Même s'il regrette de n'avoir pas la voix, la verve et la mimique de son vieux troubadour et d'être devenu un homme, c'est-à-dire un «enfant incomplet et partant incapable de recréer du merveilleux», Birago Diop parvient à faire revivre les figures légendaires et pittoresques du merveilleux africain: Bouki-l'hyène, poltronne et vaniteuse, Khary Gaye, l'orpheline, Djabou N'Daw, l'enfant terrible aux mille tours pendables. L'auteur renoue avec les rites de son enfance et retrouve les histoires de jadis que lui contait sa grand-mère, la nuit venue; c'est la même frayeur, le même émerveillement qu'il veut faire partager à ses lecteurs. Lui qui a vu et écouté les derniers M'Banda kalts (clowns chantants) entend revivifier et prolonger une tradition séculaire, porteuse, du Niger au Sénégal, de toute la sagesse des ancêtres.

♦ Birago Diop est né en 1906 dans la banlieue de Dakar. Dès 1925, il écrit des poèmes, de facture d'abord très classique. De retour en Afrique après un séjour en Europe, il retrouve les modèles des personnages qu'il va camper dans *Les Contes d'Amadou Koumba*. En 1964, il publiera *Les Contes et Lavanes*, qui recevra le prix de l'Afrique noire.

♦ L'œuvre de Birago Diop se trouve en marge des préoccupations politiques et sociales propres à ses contemporains (Ousmane Sembene, *Les Bouts de bois de Dieu**, Bernard Dadié, *Climbié**, Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances**, Ferdinand Oyono, *Une vie de boy**). Birago Diop entend, avant tout, faire revivre la poésie de l'âme noire. La rencontre des cultures est chez lui fondamentale et certains de ses amis — tel Damas — lui reprocheront de ne pas être «nègre en ses poèmes». Pourtant, dans ses contes, Birago Diop, qui a su exprimer la sensibilité africaine dans la langue française, parvient à saisir et faire saisir l'âme de tout un peuple.

ÉDITION: Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Présence africaine, 1969.
ÉTUDE: Jean Dérive, «La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop d'après *Les Contes d'Amadou Koumba*», dans *L'Écrit et l'Oral*, L'Harmattan, 1982.

CONTES D'ESPAGNE ET D'ITALIE
ALFRED DE MUSSET. Poèmes, 1829.

«Don Paez», officier espagnol, aime une jeune comtesse. Au cours d'une joyeuse assemblée où le vin coule à flots et où chacun célèbre la femme qui lui accorde ses faveurs, le nom de celle-ci est prononcé. Un duel s'ensuit, dont le survivant s'engage à tuer dès le lendemain la femme infidèle. Vainqueur, Don Paez avale un philtre, puis se rend chez la comtesse, qu'il poignarde après de nouvelles étreintes, et auprès de qui il attend la mort. Dans «Les Marrons du Feu», une danseuse italienne, la Camargo, fait assassiner par son nouvel amant celui qui l'a abandonnée. Dans «Portia», l'héroïne est enlevée par un gondolier, le jeune Dalti, qui a tué son mari; tous deux s'enfuient à Venise, en gondole. Un soir, Dalti avoue à sa maîtresse un secret douloureux: il a perdu toute la fortune qu'il avait gagnée au jeu. Portia accepte pourtant de le suivre... À côté de ces poèmes, les plus importants du recueil, Musset a rassemblé un ensemble de courtes pièces pittoresques ou mélancoliques, comme «Venise» ou la fameuse «Ballade à la lune».

♦ Ce recueil est le premier volume publié par Musset (1810-1857). Autour de quelques contes ou drames en vers le

plus souvent situés en Espagne ou en Italie, il y a fait figurer tous les poèmes qu'il avait déjà composés et qu'il estimait dignes d'être publiés. D'où l'hétérogénéité de ce volume, qui ne doit son unité qu'à l'identité de couleur et de tonalité que lui confère le pittoresque du décor et des personnages. Musset ne connaît à l'époque (il a dix-neuf ans) ni l'Espagne ni l'Italie; la culture et l'imagination qu'il a de ces deux pays sont issues de la fréquentation des milieux littéraires de l'époque; mais le goût romantique pour les couleurs fortes et les scènes contrastées devait naturellement faire de ces lieux le décor idéal pour l'évocation des passions violentes ou la peinture de scènes tourmentées, comme celles que Byron avait popularisées, ou que Hugo mettra en scène dans son théâtre (*Ruy Blas**, *Hernani**), ou sa poésie (*Les Orientales**), de même que Stendhal ou Mérimée dans leurs récits. Mais ce qu'il doit surtout à l'influence littéraire ambiante, c'est l'exceptionnelle virtuosité technique et l'audace des effets qu'il parvient à tirer de la déconstruction du langage poétique traditionnel entreprise par Victor Hugo et son groupe.

♦ Les *Contes d'Espagne et d'Italie* reçurent un accueil très partagé: si la plupart des critiques furent scandalisés par l'outrance presque provocatrice de certaines accumulations d'images ou le recours systématique aux figures et aux procédés les plus novateurs du répertoire romantique, notamment l'emploi d'une versification totalement désarticulée, proche du vers libre, la désinvolture affichée par Musset et son ironie froissèrent les tenants du romantisme, qui y virent une intention parodique. Pourtant, derrière des apparences très conventionnelles, la personnalité originale de Musset perce déjà: la violence débridée et les accents tragiques qu'il prête à ses personnages annoncent les déchirements et le lyrisme poignant des *Nuits**, tandis que la fantaisie, teintée d'impertinence et d'autodérision, l'absence de sérieux et de raideur préfigurent la légèreté rêveuse des *Comédies et Proverbes*.

ÉDITION: Musset, *Contes d'Espagne et d'Italie*, dans *Poésies complètes*, Gallimard, «La Pléiade», 1957.
ÉTUDES: Philippe Soupault, *Musset*, Seghers, 1957. Philippe Van Tieghem, *Musset*, Hatier, 1963. Pierre Gastinel, *Le Romantisme de Musset*, Hachette, 1988.

CONTES DU CHAT PERCHÉ (Les)

MARCEL AYMÉ. Contes, 1934, 1950.

Delphine et Marinette ont cassé, en jouant, le beau plat en faïence ancienne. Elles seront punies par une visite à la tante Mélanie qui a de la barbe et offre pour le goûter du pain moisi. Mais voilà qu'Alphonse, le chat, passe tous les soirs sa patte sur l'oreille: la pluie s'installe, la punition s'éloigne. Furieux de cet excès de pluie qui va pourrir les moissons, les parents, des fermiers, décident de noyer le chat responsable du déluge. Alphonse sera sauvé, cependant, et le soleil reviendra. Au milieu d'animaux familiers et complices, les deux fillettes vivent dans une ferme traditionnelle de la France profonde, avec des parents sévères et prosaïques. Mais la fantaisie la plus complète enchante cet univers: le grand bœuf blanc apprend à lire et refuse la charrue, le cochon échappe au saloir grâce aux ailes de la buse que les petites lui offrent, mais les poules découvrent que la casserole de la fermière est moins certaine que la dent du renard. Si les enfants s'essaient à peindre, les modèles se mettent à ressembler à la toile: fidèles aux lois de la perspective, l'âne n'a plus que deux pattes et le cheval effrayé devient moitié moins gros que le coq. Ainsi, de grosses bêtises en élans de bonne volonté, les enfants tour à tour assimilent et contestent l'ordre du monde et le discours des grands.

♦ Riche d'humour et de tendresse, l'univers de Marcel Aymé (1902-1967) obéit à la logique particulière de l'enfance, mais frappe par la justesse de ses observations et le réalisme quotidien des scènes et des dialogues. Contrairement à Lewis Carroll, Aymé ne pratique pas le non-sens, et la fantaisie chez lui ne tourne jamais au fantastique. Les traits de satire percent çà et là, ainsi que les intentions moralisatrices, mais il serait vain de chercher dans l'œuvre un message dont la portée déborde son simple énoncé.

♦ Ce recueil de contes est un divertissement de qualité pour petits et grands «de quatre à soixante-quinze ans», comme l'indique l'auteur lui-même.

ÉDITION: Aymé, *Les Contes du chat perché*, Gallimard, «Folio», 1967.
ÉTUDE: J.-L. Dumont, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Debresse, 1970.

CONTEMPLATIONS (Les)

VICTOR HUGO. Poèmes, 1856.

«Mémoires d'une âme» (Préface), *Les Contemplations* se présentent comme une sorte de journal intime en vers, auquel le poète a confié, pendant une longue période de sa vie («Vingt-cinq

années sont dans ces deux volumes»), «toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, riants ou funèbres, que peut contenir une conscience». L'architecture du recueil précise encore cette intention autobiographique. Elle s'articule en effet en deux parties. La première, intitulée *Autrefois*, correspond aux premiers temps de la vie poétique de l'auteur, avant 1843 (même si certaines de ces pièces ont été en fait composées plus tard); en trois livres (*Aurore, L'Âme en fleur, Les Luttes et les Rêves*), elle évoque les joies de l'enfance et de la jeunesse, mais aussi ses combats et ses engagements. La seconde, intitulée *Aujourd'hui*, comprend également trois livres (*Pauca meae, En marche, Au bord de l'infini*), qui dépeignent sa situation mentale depuis la coupure radicale que constitue l'accident de Villequier (la noyade de sa fille Léopoldine et de son gendre, au cours d'une promenade en barque sur la Seine). Ce souvenir est évoqué dans quelques-uns des plus célèbres poèmes de l'œuvre («À Villequier», «Demain dès l'aube», ou l'ultime «À celle qui est restée en France»).

♦ De cette source d'inspiration remontant à tous les âges et toutes les circonstances de la vie, le recueil tire cet aspect polyphonique qui fait son originalité dans l'œuvre de Hugo (1802-1885): on y trouve aussi bien des chansons heureuses glorifiant la nature et l'amour («Vere novo», «La Vie aux champs», «Paroles dans l'ombre») que le surgissement d'un verbe incantatoire, véritable bouillonnement d'images, de sentences, et de révélations inspirées. Victor Hugo retrouve alors les accents de la grande poésie biblique: parole libérée dont la «Réponse à un acte d'accusation» constitue la justification théorique. Il s'agit là pour le poète d'une tentative pour exprimer une quête de l'infini («Ibo»), ou pour se hisser au rang des prophètes de l'humanité («Les Mages»). Le point culminant de cet ensemble, de ce point de vue, est le vaste poème intitulé «Ce que dit la bouche d'ombre», sorte de traité de théologie personnelle, où Hugo retrace en huit cents vers toute une cosmogonie et la synthèse des croyances et des religions humaines.

♦ *Les Contemplations* sont, avec *La Légende des siècles** le sommet de l'œuvre poétique de Hugo. Bien des traits les rapprochent des recueils lyriques antérieurs, de la période 1830-1840: la subjectivité du poète, les événements de sa vie intime (à défaut de ceux de la vie publique, qu'il a réservés pour *Les Châtiments**), y occupent toujours une place essentielle: même présence d'un style et d'une «voix» toujours tendus vers les extrêmes de la pensée et du langage, à travers la diversité des formes et des genres abordés. Mais une différence fondamentale, d'ampleur (près de 10 000 vers), de maîtrise dans l'expression et de profondeur dans l'émotion, rend sensible un écart qui n'est pas seulement chronologique: les quinze années de silence qui séparent les deux périodes ont bien été pour Hugo des années de mûrissement et d'un travail intérieur, dans lesquels les épreuves ont eu leur part: mort de Léopoldine, mais aussi échec des ambitions littéraires et politiques, découverte de la solitude et de l'exil. Silence apparent, en fait, dans la mesure où la plupart des pièces qui composent l'œuvre datent des cinq années antérieures à la publication, Hugo ayant volontairement retardé celle-ci de manière à donner aux *Contemplations* une dimension et une portée plus amples qu'à ses précédents recueils.

♦ *Les Contemplations* marquent ainsi, dans le domaine de la poésie lyrique, un tournant identique à celui des *Châtiments** dans celui de la poésie politique et sociale: le passage à une poésie exacerbée, où la tendance naturelle du poète à la démesure et à l'excès, favorisée à la fois par les risques d'une liberté reconquise par la découverte de la douleur, de l'exil et de la solitude, et la rencontre des éléments dans le paysage océanique, peut s'exprimer désormais sans contrainte.

♦ Tous les rénovateurs du langage poétique qui suivront reconnaîtront leur dette à l'égard de cette expérience et de cette approche de l'indicible, qu'il s'agisse de Baudelaire («Il exprime, avec *l'obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révélé»), de Rimbaud («Hugo, trop cabochard, a bien du VU dans ses derniers volumes») ou de Mallarmé, qui exprime son admiration pour telle pièce «auréolaire», comme «Pleurs dans la nuit».

♦ Au XX^e siècle, c'est encore cet aspect visionnaire de la poésie de Hugo qui continuera d'impressionner les théoriciens de la poésie, comme Paul Valéry, Paul Claudel ou André Gide («Ses yeux plongent plus loin que le monde réel»), ou les praticiens d'une écriture libérée de tout contrôle, comme les surréalistes.

ÉDITIONS: Hugo, *Les Contemplations*, dans *Œuvres complètes, poésie*, Robert Laffont, «Bouquins», 1985. Gallimard, «Poésie», 1982.

ÉTUDES: Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969. Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Le Seuil, 1970. Hubert Juin, *Victor Hugo*, Flammarion, 1980.

CONTENTS (Les)

ODET DE TURNÈBE. Comédie, 1584.

Cette pièce en prose, publiée à titre posthume, mais qui a connu du vivant d'Odet de Turnèbe (1552-1581) un grand succès, est considérée comme la meilleure comédie de son temps. L'intrigue tourne autour du mariage d'une chaste jeune fille, Geneviève, courtisée à la fois par deux jeunes gens, dont l'un est le favori de sa mère, alors qu'elle-même préfère l'autre, et par le capitaine Rodomont, type canonique de *miles gloriosus*, de fanfaron. A force de déguisements (la pièce se situe en période de carnaval) et de fausses méprises, l'amour triomphe.

♦ Comédie de mœurs, riche de sous-entendus érotiques parfois très crus, *Les Contents* tire un excellent parti du double héritage latin et italien. Le respect des deux unités de temps et de lieu, à défaut de l'unité d'action (autour de l'intrigue principale s'ébauchent des aventures secondaires, qui n'ont d'autre rapport avec elle que le souci commun de tous les personnages: la jouissance), n'empêche pas la pièce de se dérouler à un rythme très rapide, et de faire briller de tous ses feux la langue française, largement «illustrée» d'innovations de vocabulaire et de syntaxe.

♦ Au total, et bien qu'en marge du théâtre noble où se développe le grand genre de la «tragédie», cette pièce témoigne de la renaissance de l'art dramatique, qui acquiert ses lettres de noblesse au XVI[e] siècle.

ÉDITION: Odet de Turnèbe, *Les Contents*, éd. N. Spector, Nizet, 1982.
ÉTUDE: Raymond Lebègue, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Hatier, 1972.

CONTRAT SOCIAL OU PRINCIPES DU DROIT POLITIQUE (Du)

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Traité, 1762.

Ce traité dont le sous-titre, *Principes du droit politique*, explicite la finalité, étudie les conditions qui rendent légitime — ou illégitime — l'autorité politique, en analysant son fondement. Une telle autorité suppose le consentement de ceux sur qui elle s'exerce, grâce au «pacte social». La «souveraineté», c'est-à-dire l'autorité politique, découle de la volonté générale et réside essentiellement dans le peuple. Elle est inaliénable. Quand un peuple laisse un individu lui imposer sa volonté personnelle, l'on n'a plus affaire à un gouvernement et à un peuple, mais à un maître et des esclaves. Il s'ensuit que «tout gouvernement légitime est républicain» et que le peuple lui confie uniquement l'administration de l'État. Soucieux de préserver les hommes de la dépendance d'un seul homme, Rousseau voit dans la force des lois la seule garantie contre l'arbitraire, puisque les lois permettent au citoyen de demeurer parfaitement libre en se soumettant à la volonté générale.

♦ S'appuyant sur une réflexion morale critique développée dans le *Discours sur les sciences et les arts** et dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité**, Rousseau (1712-1778) entreprend de «sauver ce qui est sauvable»: l'individu, en l'éloignant des grandes sociétés corrompues, avec l'*Émile**; la société elle-même quand il s'agit de petites communautés qui ne sont pas encore totalement dénaturées, avec les *Lettres de la montagne* (1764) sur Genève, avec son *Projet de Constitution de la Corse* en 1765 et ses *Considérations sur le gouvernement de Pologne* en 1770-1771. Auteur de l'article «Économie politique» dans l'*Encyclopédie**, il travaille à un grand ouvrage, *Les Institutions politiques*. Il les condense et rédige entre 1759 et 1761 *Du contrat social*.

♦ Son traité, dont s'inspire la *Déclaration des droits de l'homme* en 1789, est à cette époque perçu comme étant antimonarchique. Robespierre et Saint-Just y voient un guide: ils s'en inspirent pour proclamer le culte de l'Être suprême ou ériger la vertu en idéal philosophique, politique et social. Au XIX[e] siècle, un libéral comme Benjamin Constant ou un socialiste comme Proudhon découvrent dans la conception de la souveraineté présentée par le *Contrat social* un danger pour la liberté individuelle, tandis qu'en Allemagne Kant, Fichte et Hegel dégagent le véritable sens des notions de contrat social et de volonté générale.

♦ La diffusion du *Contrat social*, imprimé en Hollande, se fait de façon illégale; et elle se heurte à la vigilance de la police et à la relative indifférence d'un public rebuté par la difficulté de l'ouvrage et, à la même époque, enthousiasmé par l'*Émile**. Il faut attendre la Révolution pour que le livre devienne populaire.

ÉDITIONS: Rousseau, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. Robert Derathé, Gallimard, «La Pléiade», 1964. Éd. Pierre Burgelin, Flammarion, «G.F.», 1971.
ÉTUDE: Victor Goldschmidt, *Anthropologie et Politique: les principes du système de Rousseau*, Vrin, 1974.

CONTRE SAINTE-BEUVE

MARCEL PROUST. Essai, 1910.

En rédigeant le *Contre Sainte-Beuve*, Marcel Proust (1871-1922) a pour intention première d'exposer la méthode critique de Sainte-Beuve pour en dénoncer les faiblesses à l'aide d'une contre-analyse des mêmes écrivains: le projet semble donc bien défini. Proust rappelle le point de vue de Sainte-Beuve, «qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre [...], à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain [...], à interroger ceux qui l'ont connu». Et il lui oppose sa propre thèse («Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices») et sa propre méthode: ce vrai «moi» de l'écrivain, il faut «le recréer en nous» par une lecture en sympathie de son œuvre. Il nous offre alors, choix des plus significatifs, *Gérard de Nerval, Sainte-Beuve et Baudelaire, Balzac et Sainte-Beuve*, articles où la mise en lumière des erreurs de Sainte-Beuve sur ces grands auteurs est heureusement complétée par le contrepoint de l'analyse proustienne. Celle-ci, par sa finesse, démontre avec éclat le talent de critique de Proust et nous renseigne sur ses lectures comme sur les affinités électives qu'il entretient avec ces différents écrivains. Or la critique proustienne révèle son auteur au moins autant que son objet. Proust déborde très vite son propre projet en amont comme en aval. Les articles de critique ne sont plus que le noyau autour duquel vient graviter un ensemble de textes que l'on peut considérer comme le laboratoire de son œuvre à venir: s'y dessinent, par fragments, certains des plus célèbres passages d'*À la recherche du temps perdu**, comme la description de Venise *(Conversation avec Maman)*, la poésie des noms *(Noms de personnes)*, les deux «côtés» *(Retour à Guermantes)*. *La Race maudite* contient en germe tout *Sodome et Gomorrhe* et voit naître Charlus (M. de Quercy). L'usage inimitable du «je» proustien assure l'unité de cet essai à la tonalité particulière en permettant un passage aisé de la conversation à la critique, de la critique aux souvenirs autobiographiques, puis à l'ébauche romanesque.

♦ Le lecteur comme le chercheur trouveront donc dans *Contre Sainte-Beuve*, au-delà d'articles pertinents de critique littéraire, l'acte de naissance d'un écrivain, le surgissement de sa mythologie personnelle et la matrice cachée de cette œuvre fleuve qu'est *À la recherche du temps perdu*.

ÉDITION: Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, «Folio-Essais», 1987.

CORBEAUX (Les)

HENRY BECQUE. Comédie, 1882.

La mort de monsieur Vigneron père laisse sa femme et ses filles Blanche, Judith et Marie, à la merci d'un associé peu scrupuleux et de fournisseurs rapaces. Les quatre femmes, honnêtes et naïves, sont ruinées par la confiance aveugle qu'elles accordent à ces aigrefins. Blanche est désespérée par sa faute — elle s'est donnée à son fiancé avant son mariage — et par la rupture de ses fiançailles — le fils de madame de Saint-Genis la quitte lorsqu'il apprend la fin de la fortune familiale. Elle sombre dans la folie. Marie, la plus raisonnable, accepte de se sacrifier pour ses sœurs en épousant le vieil associé de son père qui la convoite: un des «corbeaux» protège désormais les quatre femmes de la rapacité d'une société de corbeaux.

♦ Henry Becque (1837-1899) a connu le succès avec cette pièce. Son premier drame, *Michel Pauper* (1870), qui témoignait déjà de préoccupations sociales, était passé inaperçu. Avec *Les Corbeaux*, Henry Becque tourne le dos à la fois au vaudeville et au théâtre à thèse représenté à son époque par Émile Augier et Victorien Sardou. Il renoue avec la tradition de la comédie réaliste, se donnant pour objet de représenter la vérité sociale et la vie. La satire de la bourgeoisie est servie par une grande sobriété de ton et un dialogue plein de sous-entendus et de nuances. Le monde sombre de Becque est fait de crédules et de rapaces; l'image qu'il renvoie de la société est sans complaisance: «une superposition de coquins».

♦ Ce réalisme explique les difficultés de Becque à faire admettre sa pièce. La générale fut houleuse, et la pièce sauvée à sa première représentation par l'actrice qui jouait le rôle de Blanche.

ÉDITION: Becque, *Les Corbeaux*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Robaglia, Slatkine, 1980.
ÉTUDE: Maurice Descotes, *Henri Becque et son théâtre*, Minard, 1962.

CORINNE OU L'ITALIE

MADAME DE STAËL. Roman, 1807.

Deux jeunes gens se rencontrent à Rome au cours d'un voyage: Lord Oswald Nelvil est anglais, malade et surtout plein du remords d'avoir vu son père mourir sans s'être réconcilié avec lui; Corinne, célèbre poétesse italienne mais en qui se mêlent les ascendances anglaise et latine, venue à Rome pour fuir le conformisme social imposé par ses parents, vient d'être couronnée au Capitole. Une idylle s'ébauche entre ces deux êtres, qui cheminent à travers le pays, découvrant les œuvres d'art et discourant sur la littérature, la philosophie et la vie. C'est l'occasion pour la romancière de nous faire découvrir l'Italie. Lord Nelvil, pris sous le charme, veut épouser Corinne. Mais de retour en Angleterre, il revoit celle que son père lui destinait et le mariage est rapidement célébré. Corinne arrive peu après, ignorant tout de la situation, mais, se sacrifiant au bonheur des deux autres, elle repart en Italie, où elle ne tarde pas à périr de désespoir.

♦ Face à la vanité et à l'épuisement des idées en France, Mme de Staël (1766-1817) veut « rendre la réputation de sincérité et d'esprit à l'Italie (*Corinne*) et à l'Allemagne » (*De l'Allemagne** 1808-1810). L'auteur, condamnée à l'exil par Napoléon Ier, voyage en Italie et en Allemagne, de novembre 1804 à juin 1805, et se lie à nombre d'intellectuels européens, notamment Goethe et les premiers romantiques allemands: telles sont les circonstances dans lesquelles a été conçu ce roman.

♦ La première partie du livre abonde en discours et en descriptions qui développent la situation psychologique. L'errance à travers les villes d'Italie n'est pas seulement l'occasion de découvertes ou de dissertations, elle agit en révélateur des personnages, qui apparaissent baignés dans une sorte de langueur à laquelle participent les ruines d'une Italie jadis triomphante. Cependant, Mme de Staël discerne les forces latentes à l'origine d'un nouvel art. Elle oppose à la conception d'un art utilitaire, moral, politique et social, qui est celle d'Oswald, une idée du beau inutile et gratuit dont la contemplation cependant élève l'individu. Corinne est une poétesse dont l'improvisation n'est pas seulement libre effusion lyrique et l'inspiration, d'origine divine; son art est aussi le fruit de vastes connaissances et ses origines anglo-saxonnes lui permettent de conserver une certaine distance critique: à l'aube du romantisme, elle allie le génie du Nord à celui du Sud.

♦ Mme de Staël dénonce l'hypocrisie d'une société qui n'admet de littérature qu'édifiante et refuse que la passion prenne le pas sur l'ordre moral et politique. Pour toute une génération, *Corinne* fut le livre de l'idéal et de l'amour qui affirmait la singularité de l'être romantique.

ÉDITIONS: Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. Claudine Herrmann, Des Femmes, 1979. Éd. Simone Balayé, Gallimard, « Folio », 1985.
ÉTUDES: *Madame de Staël et l'Europe*, colloque de Coppet, juill. 1966, Klincksieck, 1971. *Europe*, nos 693-4, janv.-févr. 1987.

CORNET À DÉS (Le)

MAX JACOB. Poèmes en prose, 1917.

Si le titre évoque le rôle du hasard dans la création artistique, il peut faire songer aussi au cubisme, auquel certains poèmes se réfèrent explicitement. Ce recueil contient des textes écrits au cours des dix années précédant sa publication et présente des traits variés et disparates. La volonté de se moquer de la bourgeoisie et d'écrivains célèbres (Baudelaire, Rimbaud) est manifeste. Le non-sens apparent peut d'autre part cacher un désir d'atteindre un au-delà mystérieux (que l'on rapprochera, au gré de chacun, du surréalisme ou de la conversion de Jacob en 1909).
Jacob joue avec les mots et les scènes comme un bricoleur narquois. Certains des poèmes sont en outre visiblement écrits à partir de récits de rêves (mais ce matériau brut est retravaillé). La préface de 1916 fournit une théorie du poème en prose: les traits principaux en sont l'homogénéité (due au style) et la rupture par rapport au réel qui crée la « situation » propre au texte (il force le lecteur à entrer dans son monde). Jacob est un fantaisiste: l'illogique s'impose logiquement. C'est aussi un être inquiet (et peut-être, à sa manière, un mystique). Ces deux aspects coexistent dans *Le Cornet à dés*, le premier étant le plus évident.

♦ Max Jacob (1876-1944) a laissé une œuvre abondante et variée. Outre le poème en prose il a pratiqué la poésie (*Laboratoire central*, 1921), écrit des

récits, des œuvres mystiques, un recueil de lettres fictives (*Le Cabinet noir*, 1928), etc. Il est proche d'Apollinaire, des surréalistes et de Reverdy. Son influence a été considérable. La création littéraire est désormais associée au bonheur du jeu, avec une liberté qui se retrouve chez Prévert, Norge ou Tardieu.

ÉDITION : Jacob, *Le Cornet à dés*, Gallimard, «Poésie», 1967.
ÉTUDES : «Max Jacob», *La Revue des lettres modernes*, Minard, 1973. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1978.

CORPS ET BIENS

ROBERT DESNOS. Poèmes, 1930.

Ces poèmes écrits entre 1919 et 1929 englobent la période surréaliste de Desnos. Ils présentent une évolution dans les thèmes comme dans les formes. Les premiers utilisent, librement, des formes régulières et évoquent la recherche de la liberté et de l'amour. Les suivants (1922-23) sont caractérisés par la recherche formelle : l'étude systématique de l'effet produit par l'application, à la langue, de nouvelles règles (calembours, substitution du substantif au verbe...). Les deux sections «A la mystérieuse» et «Les Ténèbres» correspondent à la période surréaliste. L'atmosphère onirique y domine, mais sans recours à l'écriture automatique ; l'absence de versification régulière est compensée par un système de répétitions qui tient lieu de régularité. Le thème en est l'amour pour une femme rêvée. Les êtres mythiques, circulant dans un monde de reflets, qui peuplent les derniers poèmes (postérieurs à la rupture avec le surréalisme), sont très proches de la femme rêvée des deux sections précédentes ; cependant, la forme redevient plus régulière.

♦ Cette régularité — et la rupture entre les surréalistes et Desnos — expliquent l'hostilité d'Aragon lors de la publication de ce recueil. En fait, l'œuvre poétique de Desnos n'a jamais été qu'influencée par le surréalisme. Il est plus proche d'Apollinaire (humour et émotion) ou de Max Jacob. Dans la vie de Desnos (1900-1945) la poésie n'occupe d'ailleurs qu'une place limitée : il s'est intéressé à la radio, au cinéma, au journalisme. L'évolution qui se dessine à la fin du recueil se poursuivra avec *Fortunes* (1942).

ÉDITION : Desnos, *Corps et Biens*, Gallimard, «Poésie», 1968.
ÉTUDES : Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le Rêve*, Gallimard, 1974. Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos*, Klincksieck, 1980. *Étude de Corps et Biens de Robert Desnos*, Champion, 1984.

CORPS ÉTRANGERS (Les)

JEAN CAYROL. Roman, 1959.

Gaspard se souvient ce soir, près du corps de sa maîtresse, de sa vie, de son histoire, de ses histoires. Campagnard, puis domestique, Gaspard s'est enrichi sous l'occupation à force de trafic et de malversations. Il a aussi aimé, passionnément. Livré au hasard, orphelin, privé dès son enfance de cette tendresse et de cette chaleur initiales indispensables pour faire un homme digne de ce nom, Gaspard a raté sa vie. Il est en quelque sorte un «salaud». S'il ment sur sa vie, c'est tout simplement qu'il en a espéré une meilleure, plus digne. Pris entre ses mensonges et sa mémoire, Gaspard se perd et s'abîme dans le néant de sa vie. Mais s'il avoue ce qu'il est, il dévoile aussi, dans sa bassesse, ce qu'il aurait voulu être et ce qu'aurait pu être son idéal.

♦ Jean Cayrol (né en 1911) est aussi un poète. C'est sa trilogie, *Je vivrai l'amour des autres* (1947), *La Noire* (1949) et *Le Vent de la mémoire* (1952), qui l'a fait connaître en tant que romancier. Tout au long de son œuvre, Cayrol s'affirme comme écrivain de l'intériorité et de la douleur. L'expérience vécue de la déportation est à cet égard fondamentale. L'homme, selon Cayrol, est un homme brisé, «sinistré de corps et d'âme», et chaque roman décrit l'effort douloureux d'un être en quête d'une identité acceptable. Mais l'œuvre demeure profondément humaine, attentive au cœur et à l'âme de ceux qui souffrent. Le titre d'un de ses livres, *On vous parle*, pourrait servir d'emblème à cette œuvre qui cherche obstinément à établir la communication entre les êtres.

♦ La méditation sur l'intériorité et le mystère des êtres que pratique ici Cayrol concourt à établir cette nouvelle psychologie dont on a parlé dans les années soixante. Il y a dans son œuvre tout à la fois un pessimisme profond et une quête obstinée de ce qui fait «l'humanité» de l'homme. L'absence d'intrigue, la corruption de la réalité, l'effondrement intérieur du héros, les longs monologues caractérisent ce nouveau romanesque que Cayrol qualifiait lui-même de «lazaréen». A cet égard, son œuvre se rapproche par certains aspects de celle de Duras et de Regnier.

♦ Jean Cayrol a reçu le prix Renaudot pour son premier roman, *Je vivrai l'amour des autres*. Il a reçu également pour l'ensemble de son œuvre le grand prix littéraire Prince Pierre de Monaco (1968) et le grand prix national des Lettres en 1984. Il est élu à l'Académie Goncourt en 1973.

ÉDITION : Cayrol, *Les Corps étrangers*, Le Seuil, 1959.
ÉTUDE : Daniel Oster, *Jean Cayrol*, Seghers, 1973.

CORRESPONDANCE

GUSTAVE FLAUBERT. 1926-1954. Écrite en 1830-1880.

La correspondance de Gustave Flaubert « respire comme un homme vivant », écrit François Mauriac en 1957. C'est aussi un outil de travail indispensable pour comprendre quand et comment se sont développées les œuvres et les théories de l'écrivain. L'édition Conard en neuf volumes, publiée entre 1926 et 1933, avec un supplément de quatre volumes édités en 1954 par René Dumesnil, Jean Pommier et Claude Digeon chez Lambert a fait autorité jusqu'à 1973. A cette date paraît le premier volume de l'édition établie et annotée par Jean Bruneau, qui rectifie certaines dates, ajoute des lettres inédites et inclut les réponses de plusieurs correspondants de Flaubert. Dans le second volume (1980), les lettres à Louise Colet et à Louis Bouilhet éclairent la vie quotidienne et les rapports du romancier avec ses personnages aussi bien qu'avec les personnes qui l'entourent. Le troisième volume recouvre les années 1859 à 1868 et présente soixante-quatorze lettres inédites du plus grand intérêt. Jean Bruneau donne le texte intégral de cent vingt-neuf autres lettres, incomplètes dans l'édition Conard, et inclut les réponses de très nombreux correspondants de Flaubert, des plus illustres aux moins connus.

♦ Au-delà des anecdotes, toutes les lettres de Flaubert (1821-1880) montrent qu'il fut avant tout un « homme-plume », préoccupé par l'élaboration d'une théorie du style. Sa correspondance dévoile les coulisses de son œuvre, les secrets de sa patiente fabrication ainsi que les colères, les doutes et les triomphes de l'écrivain en train d'écrire.

ÉDITION : Flaubert, *Correspondance*, 3 vol. parus, éd. Jean Bruneau, Gallimard, « La Pléiade », 1973-1991.
ÉTUDE : Charles Carlut, *La Correspondance de Flaubert. Étude et répertoire critique*, Nizet, 1968.

CORRESPONDANCE LITTÉRAIRE

GRIMM (Frédéric Melchior, baron de). Périodique, 1812-1813. Écrit en 1753-1790.

La *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, manuscrite et secrète, tient ses destinataires au courant de l'actualité littéraire, philosophique, scientifique et artistique française, et commente au jour le jour avec une élégance spirituelle les nouvelles de la cour et de la société parisienne. Elle recèle des témoignages d'un intérêt exceptionnel sur Voltaire, Rousseau ou Diderot et sur les relations entre les philosophes et la société.

♦ La *Correspondance littéraire*, éditée d'abord par l'abbé Raynal pour la duchesse de Saxe-Gotha, est continuée à partir de 1753 par Grimm (1723-1807). Ce philosophe cosmopolite en étend la clientèle à l'élite cultivée des cours d'Allemagne, de Pologne, de Scandinavie et de Russie. Il est aidé, pour réaliser son projet, par Diderot — qui offre notamment à ce cercle restreint la presque totalité de ses *Salons** entre 1759 et 1781 —, par Mme d'Épinay et par le Suisse Meister, qui poursuivra seul l'entreprise après la Révolution. Publiée seulement en 1812-1813, la *Correspondance* acquiert aussitôt la célébrité.

♦ Ce périodique témoigne de l'avidité avec laquelle l'Europe, au zénith des Lumières, adhère au goût français : les cours étrangères recherchent le patronage des grands écrivains et entretiennent de véritables agences de renseignements littéraires et culturels.

ÉDITION : Grimm, *Correspondance littéraire*, Tourneux, 1877-1882.
ÉTUDE : collectif, *La Correspondance littéraire de Grimm et de Meister* (1754-1813), Klinksieck, 1976.

CORRIDOR (Le)

JEAN REVERZY. Roman, 1958.

Le Corridor se présente comme une prose compacte et sans dialogues, qui révèle, dès le premier regard, sa densité d'écriture. C'est, en effet, l'écriture elle-même le véritable sujet du roman. Une écriture qui piétine, tout comme le narrateur ne fait que subir une série de

petits faits — tout aussi importants que les épisodes d'un roman d'aventures —, et qui n'a pas besoin d'un espace plus grand que celui d'un corridor pour s'épanouir. L'existence du narrateur, cet «individu pris en flagrant délit d'existence», n'est définie, prouvée, que par les mouvements, les gestes, les déplacements qui l'animent. Les mots ne racontent pas autre chose qu'eux-mêmes, mais, tout en ayant l'air de ne rien dire, ils disent tout. La traversée du corridor est une épopée où les personnages (sans nom), quand ils s'y rencontrent, s'inspirent, s'excusent, prennent des attitudes de haine ou de séduction. Échapper à l'espace rétréci du corridor entraîne, chez le narrateur, une exaltation compréhensible seulement dans la mesure où le lecteur est sensible au fait que la mort comme la vie sont les véritables enjeux de l'écriture. L'issue de l'épopée est ainsi exprimée: «Malgré l'étroitesse du passage, dès cet instant [où commence la descente] tout devient aisé. J'éprouvai l'illusion exaltante de descendre vers des plaines après de sombres combats, dans une montagne dont j'eusse exploré les défilés et les crevasses.»

♦ L'auteur ne laisse pas oublier sa formation médicale. Son écriture, soucieuse de la relation minutieuse de tout événement, si microscopique soit-il, semble ressortir au naturalisme tel que pouvait le pratiquer Zola. Mais on peut considérer que Reverzy (1914-1959) inaugure un genre sans précédent — ni lendemain — quand il place ces considérations en exergue au roman: «Une science est à naître qui se préoccupera de l'approche des vivants, de leur contact, de leur retrait, des mouvements de leurs corps et de leurs membres. Science qui serait celle de la solitude de l'homme et, par là, celle de l'homme même: c'est pourquoi elle n'a encore tenté personne.»

♦ Car *Le Corridor* est le résultat de la systématisation d'une recherche sur l'écriture qui aurait commencé avec *Le Passage* (1954) et *Place des Angoisses* (1956). Avec le prix Renaudot par l'un et l'accès au statut d'écrivain par l'autre, l'auteur est, avec ce troisième roman, mal reçu et classé dans la catégorie du «nouveau roman». L'extrémisme du *Corridor*, qui ne prend aucun parti littéraire, sans psychologie, sans sentiment, sans métaphysique demeure à l'état expérimental, mais en même temps, il marque un accomplissement dans l'œuvre de Reverzy. Si *Le Corridor* a des suites avec *La Vraie Vie*, *Les Pertes*, *La Conversation*, *Le Regard*, il reste le dernier ouvrage de l'auteur à être paru de son vivant.

ÉDITION: Reverzy, *Le Corridor*, dans *Œuvres*, Flammarion, 1977.
ÉTUDES: Yves Buin, *Jean Reverzy (médecin et écrivain lyonnais) - 1914-1959*, thèse de doctorat de médecine, Paris, 1964. Paul Otchakovsky-Laurens, Préface à *Place des angoisses*, Le Seuil, «Points-Roman», 1982.

COSINUS → IDÉE FIXE DU SAVANT COSINUS (L')

COSMOPOLITE (Le)

FOUGERET DE MONBRON (Louis-Charles). Autobiographie, 1753.

Ce récit autobiographique, où l'auteur trace un portrait de lui-même sans fard ni artifice, est un ouvrage original associant une narration anecdotique à une réflexion sur les diverses civilisations et leurs «masques». Toujours chassé d'un pays à l'autre «par l'ennui et la préoccupation» ou par la police, Fougeret se fraie égoïstement son chemin dans une jungle sociale dont son talent de pamphlétaire souligne agressivement les travers: un humour corrosif et une indignation lyrique circulent dans l'ouvrage de cet asocial en guerre contre l'ordre établi.

♦ Une vie de bohème libertin et de dromomane vagabondant à travers l'Europe explique la double production littéraire de Fougeret de Monbron (1706-1761): des contes ou romans érotiques comme *Margot la ravaudeuse* (1750) et un récit personnel de ses voyages, *Le Cosmopolite*. Influencé par Rousseau (les deux *Discours**, *Lettre à d'Alembert**), Fougeret de Monbron stigmatise avec *La Capitale des Gaules* (1759) le luxe et les vices des Parisiens.

♦ En se déclarant «cosmopolite» — l'injure que lance Palissot à Diderot dans sa comédie des *Philosophes** —, Fougeret scandalise: il gauchit le sens du terme, tel que l'entendaient Montesquieu et les Encyclopédistes — un altruisme universaliste — en affichant un mépris absolu de la notion de patrie. L'ouvrage de cet amoraliste cynique, en qui Diderot découvre un des modèles de son *Neveu de Rameau**, inspire le *Candide** de Voltaire et le *Childe Harold* de Byron.

ÉDITION: Fougeret de Monbron, *Le Cosmopolite*, éd. Raymond Trousson, Nizet, 1970.

COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD (Un)

STÉPHANE MALLARMÉ. Poème, 1897.

Une seule phrase: celle qui donne son titre au poème. Mais à partir de cette proposition fondamentale, imprimée en grands caractères, et articulée en quatre groupes, prolifère un ensemble de fragments disposés selon une typographie complexe sur le blanc de la page. Tel est l'aspect extérieur de cette œuvre déconcertante, dont la signification ressort à la fois du contenu et de la présentation: essai de composition multidimensionnelle, où les différents plans du poème ne soient plus disposés en profondeur, selon la logique du signe renvoyant à un étagement de signifiés, mais étalés simultanément sur une surface unique.

♦ Publié pour la première fois en revue à la veille de sa mort, ce poème marque la tentative ultime de Mallarmé (1842-1898) pour accomplir ce qu'il appelait, à la façon des alchimistes, son «grand œuvre» ou «Livre»: mettre en scène la rencontre de la pensée et du langage, par la dissémination sur la page de mots qui s'accouplent différemment selon le choix du lecteur, qui dispose, du fait de la présentation typographique, de «parcours» multiples. Ce faisant, Mallarmé va plus loin que le fera Apollinaire dans ses *Calligrammes**, où le jeu de la typographie impose malgré tout une lecture univoque. Il met l'accent sur le langage, sur son pouvoir de faire surgir une autre réalité, celle du poème. Mallarmé opère ainsi, à la fin de ce siècle qui en connut de nombreuses, l'une des grandes révolutions de la poésie et de la pensée modernes.

ÉDITIONS: voir *L'Après-midi d'un faune*, et Gallimard, «Poésie», 1976.
ÉTUDE: Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959.

COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE

FERDINAND DE SAUSSURE. Essai, 1916.

Les philologues professaient que le langage était un décalque plus ou moins fidèle de la réalité, que l'ordre des mots, leur découpage, leur construction, était, du moins en principe, analogue à l'ordre des choses, que la nature de la pensée était exprimée par un schéma originel de la langue, même si des déviations et les transformations, devenues souvent majoritaires, occultaient, dans la pratique, ces énoncés «normaux». Ferdinand de Saussure (1857-1913), dans son *Cours*, professé au cours des années 1907-1911, bouleverse les idées reçues à ce sujet et fait les distinctions nécessaires: opposition entre diachronie et synchronie, le premier terme indiquant les évolutions dues à des «fautes» enregistrées par l'usage, le second l'aspect de la langue pratiquée à un moment donné; distinctions entre parole, fonctionnement psycho-physique, individuel du langage, et langue, objet commun à tous les sujets d'une même communauté, sorte de dictionnaire et de grammaire déposés en chacun d'eux; enfin distinctions des rapports entre mots se succédant dans la chaîne du discours (syntagmatiques) et mots choisis dans le stock de la mémoire (paradigmatiques). Chaque élément n'a donc de réalité que dans sa relation au tout, l'aspect acoustique et l'aspect sémiologique étant toujours intimement liés. Autrement dit, l'unité linguistique (signe et concept) est une valeur en ce sens qu'elle peut être échangée contre une réalité qui lui est étrangère — un objet. Mais ce pouvoir de signifier est toujours relatif aux autres unités linguistiques. Sans doute une idée n'est-elle au départ qu'une «nébuleuse», une «masse amorphe», mais le signifiant (aspect phonique) et le signifié (aspect sémantique), mystérieusement liés, concourent à son articulation (son «expression»). Le problème, c'est que les sons produisant le mot «table», par exemple, ne comportent rien qui évoque de manière analogique un plateau monté sur un ou des pieds. D'où l'idée saussurienne que le son et le sens sont liés arbitrairement. Or si la langue fonctionne sans entretenir de rapport avec les choses, c'est que, en quelque sorte, elle constitue un système autonome: elle possède une organisation qui lui est propre, dit Saussure. On dira, plus tard: une «structure».

♦ Ne pas pouvoir découvrir toutes les données du système de la langue a sans doute été la raison qui a empêché Saussure de publier les conclusions de son étude. Le *Cours de linguistique générale* a paru quelques années après sa mort, écrit par deux de ses élèves d'après les notes qu'ils avaient prises. La conception même de l'ouvrage, fait de cours qui s'étalent sur plusieurs années, a été l'objet de nombreuses critiques. Il a connu bien peu de retentissement, sauf en Europe orientale, pendant les années qui

ont suivi la publication. Peu à peu, cependant, les linguistes se mettent à la citer jusqu'au jour où, en 1954, le linguiste Émile Benveniste parle de « la nouveauté du point de vue saussurien » et en 1963 il reconnaît que la linguistique du XX^e siècle « prend sa source » dans le *Cours*.

♦ La notion d'autonomie de la langue, Saussure l'a étendue à l'étude du langage poétique, dans lequel il a repéré des réseaux de mots, organisés sous forme d'anagrammes, entre les mots donnés à lire (*Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, 1964). C'est un poète, Michel Deguy, qui en donne la définition la plus accessible : « Comme l'oreille appliquée à la conque (...) entend le fantôme incontestable de l'océan incrusté dans l'oreille minérale, ainsi l'auscultation obstinée du linguiste appliquée contre le grand corps creux du langage entend le bruit infini de la langue. »

ÉDITION : Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. R. Engler, Wiesbaden, 1967-1968.
ÉTUDES : R. Godel, *Les Sources manuscrites du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure*, Paris-Genève, 1967. Georges Mounin, *Saussure*, Paris, 1968. Michel Deguy, « La Folie de Saussure », dans *Critique*, n° 260, 1969.

COURS DE PHILOSOPHIE POSITIVE

AUGUSTE COMTE. Conférences, 1830-1842.

À partir d'avril 1826, Auguste Comte (1798-1857) donne des conférences payantes, qu'il réunit et publie sous le titre de *Cours de philosophie positive* de 1830 à 1842. Il s'agit de soixante leçons, en six volumes, où se trouve exposée la doctrine du positivisme : philosophie niant la valeur théorique et pratique de la métaphysique et réduisant la réalité à ce qui peut être perçu par les sens, ainsi que méthode d'investigation de la nature qui préconise la recherche de lois. Son objet est donc l'avènement des sciences positives et la création de la sociologie. L'auteur y repousse l'état théologique et l'état métaphysique, au profit de l'état positif, dans lequel « l'explication des faits [...] n'est plus désormais que la liaison établie entre les divers phénomènes particuliers et quelques faits généraux, dont les progrès de la science tendent de plus en plus à faire diminuer le nombre ». Ces théories auront une grande influence sur les romanciers naturalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle.

ÉDITION : Comte, *Cours de philosophie positive*, (1re et 2e leçons) éd. Florence Khodoss, Hatier, 1983. Hermann, s.d.
ÉTUDE : Pierre Arnaud, *La Pensée d'Auguste Comte*, Bordas, 1969.

COURTEPOINTES

GASTON MIRON. Poèmes, 1975.

Ce recueil est composé de sept sections. Chacune est une « courtepointe », c'est-à-dire une sorte de rhapsodie. « Ce ne sont que retailles et courtepointes », écrit Eugène Roberto en avant-propos. La poésie est fragmentaire et inachevée, car elle est un combat tourné vers l'avenir et la vie. Bien qu'il n'y ait pas de titre pour chaque courtepointe, Eugène Roberto reconnaît, dans l'ordre : l'homme, la terre, le camarade, l'amour, la « batèche » (juron québecois), l'enfant. Cette œuvre est animée par l'ardeur d'une énergie anarchique qui s'affirme et se disperse. Les verbes d'action dominent. Le sujet surgit dans son union conflictuelle avec un autre (camarade/double, femme, enfant, terre...) et s'exprime à travers des forces ou substances crispées, fracturées, hirsutes. L'importance de l'action détermine celle du temps : le mot « temps » revient, selon Eugène Roberto, vingt-six fois. Les verbes sont généralement au présent mais les textes sont tournés vers l'avenir : la dernière courtepointe (l'enfance) évoque même le futur antérieur. La langue est dynamique. Le poème interpelle sans cesse le lecteur, les fonctions expressive et conative (voir Jakobson : le sujet présente ses réactions face à ce qu'il dit, et cherche à déterminer celles du lecteur) jouant un rôle important. La phrase est faite, si l'on peut dire, d'un combat rugueux contre la substance phonétique, rythmique et syntaxique. L'avant-dernière section, la « batèche », peut être décrite comme un travail destiné à investir ce juron d'une signification : elle fait parler le cri.

♦ L'œuvre de Gaston Miron (né en 1928) est caractérisée par son évolution permanente, comme le montre l'anthologie *L'Homme rapaillé** (publiée aussi en France en 1981). Le recueil *Courtepointes* a été soigneusement composé (à partir de poèmes écrits pour la plupart à des dates relativements anciennes), mais témoigne lui aussi d'une grande diversité. La seule unité est la volonté de

combattre, inséparable de l'engagement politique en faveur de l'indépendance du Québec.

Édition: Miron, *Courtepointes*, publication du Département des lettres françaises de l'université d'Ottawa, 1975.
Étude: Eugène Roberto, *Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron*, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979.

COUSIN PONS (Le)

Honoré de Balzac. Roman, 1847.

Pons, vieux célibataire chef d'orchestre dans un petit théâtre, a une passion: il s'est constitué en quarante ans des collections d'objets d'art considérables. Mais il a aussi un faible: il est gourmand, de sorte qu'il tient beaucoup aux invitations de ses cousins, les Camusot. Or, un jour, sa cousine, qu'il vient remercier pour un dîner, se prétend invitée en ville; le mensonge n'échappe pas au malheureux Pons. Mais il rentre en grâce par l'intermédiaire de Camusot. Il croit même se rétablir complètement dans la maison, car il a trouvé un riche parti pour Cécile, la fille des Camusot. Ceux-ci triomphent dans le monde, mais le mariage échoue, et ils accusent Pons d'avoir machiné leur humiliation. Le vieil homme, que l'amitié du pianiste Schmucke ne suffit pas à consoler, tombe malade et devient la proie de toutes sortes d'intrigants qui ont flairé la valeur de ses collections. Il les lègue par testament à Schmucke. Mais un homme de loi vénal, Fraisier, au service des Camusot, est alerté par la portière de Pons. Il fait échouer la donation et l'héritage revient aux Camusot, qui parlent avec attendrissement de ce cousin dont ils n'ont pas suivi l'enterrement.

♦ Cette scène de la vie parisienne, placée à côté de *La Cousine Bette** sous le titre *Les Parents pauvres*, ne figurait pas encore en 1845 au catalogue de *La Comédie humaine*. De la fin 1843 au printemps 1846, Honoré de Balzac (1799-1850) n'a fourni qu'une seule œuvre complète, *Modeste Mignon*. Des suites composent le reste, en particulier celles de *Béatrix*, de *Splendeurs et Misères des courtisanes**, des *Paysans**. *Le Cousin Pons* est donc le dernier roman d'un Balzac malade, obsédé et meurtri, mais en pleine possession de ses moyens esthétiques.

♦ Le roman reprend la structure tripartite caractéristique des œuvres de Balzac: exposition lente qui contient des forces non encore enchaînées, tension progressive par convergence d'éléments, puis précipitation du drame. Mais les douloureuses obsessions de l'auteur influent sur le choix et la vision du sujet: la persécution de Pons, qui ne vit que par la passion de l'art et les délicatesses du cœur, et qui finit écrasé par la société, par la violence et la vénalité des riches et des pauvres, de la bourgeoisie et du peuple. Le roman est aussi une réflexion et une rêverie sur l'énergie: la collection, comme la gourmandise (compensation physique à la virginité forcée du héros), est une double compensation, matérielle et passionnelle, du manque d'argent et d'amour. Or, depuis *La Peau de chagrin**, le problème chez Balzac est de se méfier du désir si l'on veut durer et construire: ainsi Pons est-il tué par sa collection.

Éditions: Balzac, *Le Cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, t. VII, éd. André Lorant, Gallimard, «La Pléiade», 1977. Éd. Pierre Citron, Le Seuil, 1965.
Étude: André Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac, étude historique et critique*, Droz, 1967.

COUSINE BETTE (La)

Honoré de Balzac. Roman, 1846.

Adeline Hulot, qui souffre des infidélités de son mari, un baron ruiné, a fait venir à Paris sa cousine, vieille fille surnommée Bette qui nourrit des rancunes depuis son enfance. Hortense, la fille d'Adeline et du baron, s'éprend du comte Wenceslas auquel la vieille fille est attachée passionnément: Bette tente de s'opposer à leur mariage, mais en vain. Elle est sur le point d'épouser le maréchal Hulot, frère du baron, quand les affaires de la famille se détériorent à cause de ses machinations; le baron s'établit avec une ouvrière. Valérie Marneffe, la voisine de Bette, sorte de courtisane bourgeoise, épouse un certain Crevel qui déshérite sa propre fille: après la visite d'une mystérieuse Mme de Saint-Estève, alias Asie, camarade de Vautrin, le couple meurt d'une lèpre inexpliquée. La baronne retrouve son mari, et la famille Hulot le bonheur. À la fin, Bette et Adeline meurent toutes deux, l'une de dépit, la seconde de tristesse après que son mari l'a trompée une dernière fois.

♦ Ce roman, qui n'était pas prévu en 1845 au catalogue de *La Comédie humaine*, appartient aux *Scènes de la vie parisienne* et il est regroupé, avec *Le Cousin Pons** sous le titre général *Les Parents pauvres*. Il paraît en feuilleton dans *Le Constitutionnel* d'octobre à décembre 1846 et semble typique de la manière

balzacienne: grossissement des passions et des vices, nouvelle peinture de la corruption de la société parisienne sous la monarchie de Juillet, thèmes de l'énergie et de la volonté de puissance.

♦ Si Balzac (1799-1850) utilise les soudains retournements de situation, les personnages mystérieux du roman feuilleton, l'univers qu'il décrit est tragique: les personnages sont impuissants à s'opposer à leur destin, à leurs passions, à l'ordre social, malgré leurs désirs de révolte personnelle. Une fois de plus, chez Balzac, l'argent, le commerce, l'industrie et la bourgeoisie triomphent. Bette, à l'instar de Jacques Collin *(Le Père Goriot*, Illusions perdues*, Splendeurs et Misères des courtisanes*)*, incarne la volonté de puissance et tire sa force de la vengeance; cependant, ce parasite social ne jouit de la vie que de manière interposée et épuise vainement son énergie.

ÉDITIONS: Balzac, *La Cousine Bette*, dans *La Comédie humaine*, t. VII, éd. Anne-Marie Meininger, Gallimard, «La Pléiade», 1976-1981. Éd. Pierre Barbéris, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: André Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac, étude historique et critique*, Droz, 1967.

CRIME DE SYLVESTRE BONNARD (Le)
ANATOLE FRANCE. Roman, 1881.

La Bûche, ou comment un acte de générosité permet au narrateur, Sylvestre Bonnard, de trouver un manuscrit qu'il convoitait depuis longtemps. *Jeanne Alexandre*, ou comment, après avoir tenté de nombreuses démarches, après avoir lutté contre l'hypocrisie de la société, Sylvestre Bonnard arrache une orpheline à un tuteur malhonnête et la marie à l'un de ses étudiants.

♦ Son enfance dans une librairie, ses études au collège Stanislas, ses fonctions chez l'éditeur Lemerre ou à la bibliothèque du Sénat ont toujours montré Anatole France (1844-1924) soucieux de rester enclos dans les humanités, dans son goût de l'Antiquité et plus généralement de l'Histoire, dans son idéal classique. Ses porte-parole sont donc des hommes de livres, comme lui.

♦ Le titre est humoristique et antiphrastique: Sylvestre Bonnard n'est pas le héros de quelque aventure sanglante; le premier récit, sorte de conte de Noël, souligne assez la bonté du personnage. En fait, le «crime» de Bonnard est de déranger l'ordre établi, que malmène, par ailleurs, l'humour du texte. En cela, ce roman appartient bien à une œuvre qui interroge les mécanismes de la vie sociale, qui met à nu les conventions et les valeurs admises et qui invente, pour ce projet, le «personnage regardant, le héros intellectuel». Par ailleurs, l'auteur s'amuse des hommes dont la monomanie leur fait oublier la réalité; Sylvestre Bonnard, par exemple, s'il déchiffre de vieux textes, est incapable de lire le livre de la vie. Mais le personnage délaisse peu à peu son «égoïsme raffiné de vieux célibataire», pour mener une vie concrète et sensible où veulent s'épanouir conjointement corps et esprit, où l'on fait preuve de tolérance, d'indulgence, mais sans illusion.

ÉDITION: France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* dans *Œuvres*, Marie-Claire Bancquart, Gallimard, «La Pléiade», 1984.
ÉTUDES: Jacques Suffel, *Anatole France par lui-même*, Le Seuil, 1954. Marie-Claire Bancquart, *Anatole France polémiste*, Nizet, 1963. Jean Levaillant, *Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Armand Colin, 1966.

CRIME DE TORCY (Le) suivi des FAUSSES NOUVELLES
JOSÉ CABANIS. Romans, 1990.

La belle et sensuelle baronne de Morsaut qui jadis séduisit le trop naïf écrivain a été retrouvée morte, poignardée, dans son château de Torcy, où elle donnait des parties fines avec la complicité de son amant Joseph Cappuci. L'enquête commence, et un dialogue inattendu s'engage entre l'inspecteur et l'écrivain lui-même. La confrontation accuse leurs différences: tandis que l'un tente de forcer la vérité et ses secrets, l'autre s'interroge sur la valeur même de la vérité. Ainsi s'affirme, par opposition à la figure de l'inspecteur qui cherche à établir les faits, la figure de l'écrivain vouée à l'imaginaire, au rêve et à l'éternel questionnement. Les *Fausses Nouvelles* qui complètent l'ouvrage évoquent tout un monde de détresse et de solitude, dans le même style chuchotant et concis si particulier à Cabanis.

♦ Né en 1922, José Cabanis a publié *l'Âge ingrat* (1952), *Les Mariages de raison* (1958); *Le Crime de Torcy* prolonge et complète en un sens le cycle du *Bonheur du jour* (1931) et des *Cartes du temps* (1962).

♦ L'œuvre de Cabanis, qui dépeint une certaine société de la France du Sud-Ouest, rappelle parfois, par son style et sa concision, Roger Martin du Gard. L'écriture est sobre et sans artifice. Cabanis transpose dans ses récits des expériences précises; pourtant, *Le Crime de Torcy* propose une réflexion originale sur la fonction ou le statut de l'écrivain et le monde de la fiction.

♦ Cabanis fut couronné par le prix des Critiques en 1961 pour *Le Bonheur du jour*.

ÉDITION: Cabanis, *Le Crime de Torcy*, Gallimard, 1990.
ÉTUDE: Pierre-Henri Simon, *Parier pour l'homme*, 1973.

CRIMES DE L'AMOUR, PRÉCÉDÉS D'UNE IDÉE SUR LES ROMANS (Les)

SADE (Donatien Alphonse François, marquis de). Nouvelles, 1800.

Ce recueil de onze nouvelles illustre des thèmes sadiens par la contradiction qu'il fait ressortir entre l'affirmation de principes moraux et les malheurs qui fondent sur les personnages vertueux: l'écrit sert d'instrument à l'auteur pour démontrer que l'existence est tissée par le Mal. Sade est extrêmement présent dans cette œuvre: les angoisses d'Hermann emprisonné à Stockholm dans *Ernestine* sont celles de l'écrivain enfermé à la Bastille, et le dénouement d'*Eugénie de Fronval* répond à son rêve d'une destruction parfaite dont il serait la victime. Sade soigne le style de ses nouvelles, mettant en pièces le discours classique, et les fait précéder d'un essai historique, *Idée sur les romans*.

♦ Le désarroi conduit Sade (1740-1814) à osciller entre deux voies susceptibles de le mener à la grandeur qu'il désire et à la réhabilitation. Tantôt, s'abandonnant à la violence et à ses obsessions, il déverse sa haine d'homme et de prisonnier dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome** (1785), *La Philosophie dans le boudoir** ou *Justine ou les Malheurs de la vertu**. Tantôt il cherche à devenir un écrivain modèle intégré à la société et il écrit *Aline et Valcour** (1786-1788) ou publie *Les Crimes de l'amour**, recueil tiré de la cinquantaine de contes rédigés à la Bastille. Il projette en 1803-1804 d'étoffer ce recueil avec un ensemble de textes que Maurice Heine publiera en 1926 sous le titre *Historiettes, Contes et Tableaux*.

♦ Les éloges décernés dans *Idée sur les romans* à Prévost, Rousseau ou Richardson et la diatribe contre Restif montrent que le goût de Sade, plus prudent que sa philosophie, reste en 1800 celui de ses contemporains. Le souci de plaire conduit même l'écrivain à désavouer *Justine*, ce qui n'empêche pas le *Journal des Arts* de juger *Les Crimes de l'amour*, comme «le livre détestable d'un homme soupçonné d'en avoir fait un plus horrible».

ÉDITIONS: Sade, *Les Crimes de l'amour*, dans *Œuvres complètes*, t. X., éd. Jean-Jacques Pauvert, Annie Le Brun, Pauvert, 1988. Éd. Michel Delon, Gallimard, «Folio», 1987.
ÉTUDE: Béatrice Didier, *Du conte au roman*, dans *Sade, une écriture du désir*, Denoël-Gonthier, 1976.

CRITIQUE ET VÉRITÉ

ROLAND BARTHES. Essai, 1966.

Écrivant *Critique et Vérité* pour répondre au pamphlet de Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, où il était vivement pris à partie, Roland Barthes (1915-1980) donne à son essai le ton et l'objectif d'un véritable manifeste. Après avoir fait ressortir les marques de l'idéologie, réactionnaire à ses yeux, qui soustend les accusations portées contre la «nouvelle critique», Barthes énonce sa propre conception de la critique. Il y distingue trois aspects. Le premier est une «science de la littérature». Encore à venir, fondée sur un modèle linguistique — la grammaire transformationnelle de Noam Chomsky —, cette «science» n'enseignerait pas un sens qui serait «le» sens vrai à attribuer aux œuvres, mais étudiant par exemple les figures de rhétorique et les structures de récit qui les constituent, elle décrirait «les variations de sens engendrées» et «engendrables» par elles. Deuxième aspect, la critique littéraire: par rapport à la «science», qui traite strictement des sens de l'œuvre, la critique, elle, procédant en quelque sorte par «anamorphose», c'est-à-dire par transformation, dédouble ceux-ci. Elle ne «traduit» pas ces sens en un autre langage qui serait censé être plus clair, mais, tout en tenant compte de la chaîne des symboles spécifiques à l'œuvre, elle fait dériver de cette dernière un certain sens, en fonction duquel elle construit, elle le sait, son propre discours. Troisième aspect, la lecture: elle correspond à un stade silencieux du rapport à l'œuvre, alors que la critique, elle, témoigne du choix qu'un lecteur a fait de s'exprimer au sujet de cette œuvre.

ÉDITION: Barthes, *Critique et Vérité*, Le Seuil, 1966.
ÉTUDES: Vincent Jouve, *La Littérature selon Roland Barthes*, Minuit, 1986. Philippe Roger, *Roland Barthes, Roman*, Grasset, 1986.

CROIX DE BOIS (Les)

ROLAND DORGELÈS. Roman, 1919.

Loin de tout idéalisme mensonger, ce roman décrit avec réalisme ce que fut la Grande Guerre, son âpreté quoti-

dienne dans la boue et les tranchées, sa tragédie, parfois misérable, parfois grandiose, le combat de tous les jours non seulement avec l'ennemi mais aussi avec la misère et la peur. Il raconte le face-à-face avec la mort de tous ces hommes que rien ne prédestinait à l'héroïsme, humblement pathétiques. Lyrique mais dépouillé de toute vaine éloquence, ce livre fait revivre l'image de ceux que l'oubli, un jour, ne manquera pas d'effacer dans le cœur consolé des générations futures. De cette histoire, parfois bouffonne, si humaine, le livre gardera la mémoire: «Pour raconter votre longue misère, j'ai voulu rire aussi, rire de votre vie. Tout seul, dans un rêve taciturne, j'ai remis sac au dos, et, sans compagnon de route, j'ai suivi en songe votre régiment de fantômes.»

♦ L'œuvre de Dorgelès (1885-1973) demeure assez variée et éclectique. Dans quelques récits pittoresques, il a évoqué sa vie de bohème à Montmartre (*Les Veillées du Lapin Agile*, 1920; *Vive la liberté*, 1937). *Les Croix de bois* demeurent son œuvre de plus connue: plus tard il en retrouvera la veine héroïque dans des ouvrages où il témoignera de son expérience de correspondant de guerre (*Retour au front*, 1940).

♦ Le choc de la Première Guerre mondiale a inspiré toute une littérature réaliste qui récuse l'illusion héroïque telle qu'un Barrès, par exemple, a pu la développer. Rétablir la vérité, porter témoignage, sauver la mémoire des morts, tels étaient les buts que poursuivaient des écrivains comme Dorgelès, Barbusse (*Le Feu**, 1919) ou Duhamel (*La Vie des martyrs*, 1917).

ÉDITION: Dorgelès, *Les Croix de bois*, L.G.F., «Le livre de poche», 1956.
ÉTUDES: Micheline Dupray, *Roland Dorgelès, Un siècle de vie littéraire française*, Presses de la Renaissance, 1986. Maurice Rieuneau, *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974.

CROMWELL

VICTOR HUGO. Drame, 1827.

Une conjuration ligue royalistes et républicains contre Cromwell, Lord Protecteur d'Angleterre: les uns ne lui pardonnent pas l'exécution de Charles Ier; les autres n'admettent pas qu'il veuille prendre la couronne de roi. Cromwell déjoue le complot dont il est averti par Carr, puritain exalté, qui ne peut admettre le rétablissement des Stuarts. Mais au dernier moment, il refuse la couronne, mis en garde contre cette ambition par le poète Milton. Et comme Cinna, il fait grâce aux conjurés.

♦ Cette pièce touffue et démesurée (6 413 vers) est à la fois une fresque historique de l'Angleterre de 1657, et un portrait ambitieux du grand homme, Cromwell, marqué par le génie et par la tache ineffaçable de son régicide. Hugo (1802-1885) projette sur ce Satan moderne un éclairage contrasté; il en montre les grandeurs, mais aussi les superstitions et les faiblesses. Cromwell triomphe de lui-même, mais ne peut faire triompher sa politique dans une société travaillée par des aspirations contradictoires. Sa personnalité évoque celle de Napoléon. Et le problème de la souveraineté qui se pose à l'Angleterre du XVIIe siècle éclaire celui qui se pose à la France de la Restauration. La pièce met en œuvre la dramaturgie défendue par Hugo dans son importante préface, mais elle pose aussi un problème politique, ce qui explique son retentissement dans les cercles intellectuels et libéraux de l'époque.

♦ *Cromwell* n'a jamais été représenté au théâtre. L'histoire littéraire a retenu surtout la longue *Préface** dans laquelle Hugo définit l'esprit moderne et pose les bases du drame historique qu'il devait ensuite illustrer (*Hernani**, 1830; *Ruy Blas**, 1838). Il y dénonce l'«Ancien Régime littéraire», revendique la liberté de création de l'artiste et fonde une dramaturgie nouvelle sur le refus de la règle des unités et de la classique distinction des genres. Le drame doit faire éclater les frontières entre tragédie et comédie; il doit peindre une réalité totale, sans écarter le laid ou le grotesque. Toutefois, il reste une œuvre d'art, et Hugo réclame de l'artiste la pratique exigeante du vers, mais d'un vers libéré, plus audacieux que le vers classique, celui qu'il pratique lui-même en virtuose.

ÉDITIONS: Hugo, *Cromwell*, dans *Théâtre complet*, t. I, éd. Jean-Jacques Thierry et Josette Mélèze, Gallimard, «La Pléiade». Flammarion, «G.F.», 1985.
ÉTUDE: Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1963.

CULTE DU MOI (Le)

MAURICE BARRÈS. Trilogie romanesque, 1888-1889-1891.

La première partie, *Sous l'œil des Barbares*, est présentée comme «l'histoire des années d'apprentissage d'un Moi, âme ou esprit». On y relève l'influence de maîtres qui lui ont enseigné «la détresse d'être» et l'attachement au Moi comme unique réalité. Insatisfait

de tout, le héros se retire en lui-même face aux «Barbares» que sont les «convaincus», ceux qui ont donné «à chaque chose un nom». La deuxième partie, *Un homme libre*, est le journal d'une liberté nouvelle. Le héros découvre dans la Lorraine, son pays natal, le «sens du devoir»; Venise est l'occasion d'une méditation sur la Beauté, la Vie et la Mort. Dans la troisième partie, *Le Jardin de Bérénice*, le héros reçoit un nom, Philippe; il retrouve en Provence Bérénice, qui a réalisé, près de la nature, dans son jardin d'Aigues-Mortes, un art de vivre que le héros lui envie. Mais Bérénice meurt. Philippe décide de se lancer dans des spéculations pour assurer son indépendance financière et protéger sa liberté intérieure des atteintes du monde.

♦ Maurice Barrès (1862-1923) subit la double influence du scientisme de Taine et de la philosophie pessimiste de Schopenhauer. À son angoisse personnelle devant l'existence, se mêle le nihilisme désenchanté de sa génération. Sous les dehors désinvoltes du dandysme ou du dilettantisme, il rêve d'un Moi démiurge, délivré de toute influence extérieure, devenant objet d'un culte et aboutissement d'un continuel perfectionnement intime. Du «Mal du siècle» de *René** (1802) à celui du *Culte du Moi* (1888-)1891), le XIXe siècle est celui de la première personne; mais le «néo-romantisme» de Barrès a des consonances décadentes et «fin de siècle». Toutefois, son univers morcelé et solipsiste exprime aussi la nostalgie d'une permanence et d'une harmonie. Dans la recherche de l'Énergie, dans l'attente d'un maître et d'un enracinement s'exprime un désir d'exister sur fond d'ennui fiévreux et de hantise de la mort.

♦ Adversaire du naturalisme, Barrès est sensible à la crise du roman qui sévit à la fin du siècle; il rêve d'un livre qui aurait «sa forme à lui», et sa trilogie romanesque tient à la fois de l'essai, du poème en prose et de l'autobiographie déguisée. Cette apologie de l'individualisme, qui représente la première tentation de Barrès, avant *Les Déracinés**, a exercé à la fin du XIXe siècle et au début du XXe une forte influence qu'ont reconnue, par exemple, Gide, Mauriac et Malraux.

ÉDITION: Barrès, *Le Culte du Moi*, éd. Hubert Juin, U.G.E., «10/18», 1986.
ÉTUDES: Jean-Marie Domenach, *Barrès par lui-même*, Le Seuil, 1954. Émilien Carassus, *Barrès et sa fortune littéraire*, Nizet, 1970. Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Colin, 1972.

CURÉ DE VILLAGE (Le)

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1841.

Véronique Sauriat, jeune bourgeoise issue d'une famille de paysans auvergnats qui ont fait fortune, déçue par son mariage avec le plus grand banquier de Limoges, Pierre Graslin, devient la maîtresse d'un jeune ouvrier porcelainier, Jean-François Tascheron. Celui-ci se rend coupable, par amour pour elle, d'un vol et d'un crime pour lesquels il est condamné à mort et exécuté, sans que Véronique soit soupçonnée. Deux ans après le procès, Véronique, devenue veuve, se retire à la campagne avec son fils, dont le véritable père est Jean-François Tascheron. L'abbé Bonnet, qui était intervenu pour obtenir le repentir du criminel, inspire à Véronique le désir de redonner la prospérité au village de Montégnac — village natal de Tascheron — prostré dans la misère. Cette entreprise est menée à bien avec le concours de l'ingénieur Gérard. Avant de mourir, Véronique se confesse publiquement, suscitant l'émotion et la compassion respectueuse du bon curé et de tous ceux qui l'entourent.

♦ En 1838, Honoré de Balzac (1799-1850) commence la rédaction du *Curé de village*, qui doit être le «pendant religieux du livre philosophique» *Le Médecin de campagne**. En fait, ces deux œuvres qui appartiennent aux *Scènes de la vie de campagne* peuvent apparaître comme révolutionnaires, dans la mesure où elles introduisent le thème économique dans le genre romanesque. Bien plus, la cohabitation du romanesque, du politique, de l'économique et du religieux dans *Le Curé de village* entraîne des contradictions, des ambiguïtés. Au départ, Balzac se confronte au double problème de la criminalité et du paupérisme; mais il refuse de prendre à son compte l'idéologie officielle et les utopies socialistes comme celles de Saint-Simon; il n'y échappe qu'en s'efforçant de réunir des éléments d'origine très différente. Le roman apparaît comme un «grand poème technicien» (P. Barbéris): Balzac, après avoir dénoncé un gouvernement qui condamne à l'inaction ses meilleurs ingénieurs et qui laisse à l'abandon des terres parfois très fertiles, présente un modèle de construction planifiée et intelligente qui s'oppose à la destruction systématique et à une économie de récupération issue de la Révolution et de l'Ancien Régime. L'économie et le travail

technique deviennent le sujet de l'épopée, définissent un nouveau roman.

♦ Aux profits religieux du curé de village s'opposent les fantasmes amoureux de Véronique Graslin. Si Balzac ne veut pas faire un plaidoyer contre la peine de mort comme *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo, l'héroïsme de Véronique Graslin cherche à montrer l'inutilité de cette condamnation, à réhabiliter publiquement son amant criminel, à le ressusciter en inscrivant son nom dans le sol de son pays natal. L'action de l'abbé Bonnet est de faire accepter à Véronique la mort de son amant, et, sur le plan affectif et psychologique, de transformer une nature inculte, de rendre fertile ce qui était stérile. Alors le discours économique, technique, politique et religieux décrit, sur le mode de l'analogie, une anamnèse, un travail d'analyse au terme duquel le traumatisme, le conflit douloureux sont dépassés.

ÉDITIONS : Balzac, *Le Curé de village*, dans *La Comédie humaine*, t. IX, éd. André Lorant, Gallimard, «La Pléiade», 1978. Éd. Nicole Mozet, Gallimard, «Folio», 1975.
ÉTUDE : Pierre Barbéris, «Mythes balzaciens», *La Nouvelle Critique*, 1964.

CURÉE (La)

ÉMILE ZOLA. Roman, 1871.

Aristide Rougon, qui a pris le nom de Saccard, a édifié en quelques années une fortune due à la spéculation immobilière, rendue facile par les travaux d'urbanisme du préfet Haussmann. Sa sœur Sidonie, entremetteuse, a négocié pour lui un mariage inespéré avec une riche héritière, Renée Béraud du Chatel. Pour user librement de la fortune de Renée, il continue de fermer les yeux sur ses caprices, même quand elle devient la maîtresse de Maxime, fils qu'il a eu de son premier mariage. Cependant les affaires de Saccard se développent : Maxime épouse pour sa dot une gamine contrefaite et poitrinaire ; Renée, leur complice et leur victime, consciente de son avilissement, meurt d'une méningite.

♦ Le roman, deuxième volume des *Rougon-Macquart*, résume en son titre le Second Empire, moment historique de l'explosion industrielle de la France : il est consacré à la fièvre de spéculation et de plaisirs qui, après le coup d'État du 2 décembre 1851, s'est emparée des profiteurs du nouveau régime. De *La Curée* à *La Débâcle** (1892), Émile Zola (1840-1902) dresse le bilan d'une époque, montre l'écroulement d'une société. Le thème de la maison, qu'on retrouve dans *Pot-Bouille* (1882), est symbole d'ascension et de déchéance, et témoigne de la mobilité sociale sous l'Empire ; le roman met en œuvre la dynamique contraire et simultanée du progrès et du pourrissement. Après avoir montré la sauvagerie de la haute bourgeoisie, Zola s'intéresse dans *L'Assommoir**, *Germinal**, puis *La Terre**, à celle du prolétariat.

♦ Le rapprochement de *La Curée* et de *Phèdre** de Racine montre que l'éducation, le milieu et l'hérédité ont pris le relais de la fatalité tragique. Ce «roman d'or et de chair» suggère une identité entre l'appétit de richesse, de puissance, et l'appétit de nourriture ou le désir sexuel : bien plus, il démontre que tout appétit gravite autour de l'instinct de mort. Le puritanisme bourgeois et pessimiste de Zola dénonce la décadence, la spéculation et la sensualité qui le fascinent.

ÉDITIONS : Zola, *La Curée*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. I, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1960. Éd. Jean Borie, Gallimard, «Folio», 1986.
ÉTUDES : Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles Lettres, 1952. Jean Borie, *Zola et les mythes*, Le Seuil, 1971. Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, P.U.F., 1986.

CYMBALUM MUNDI EN FRANÇOYS, CONTENANT QUATRE DIALOGUES POÉTIQUES, FORT ANTIQUES, JOYEUX ET FACÉTIEUX

ANONYME. Dialogues, 1537.

Descendu sur terre pour faire relier le livre d'immortalité de Jupiter, Mercure se le fait voler par deux compères qui l'accusent d'impiété *(Premier Dialogue)*. Trigabus invite Mercure à se réjouir des disputes de trois philosophes qui cherchent dans le sable les restes d'une pierre philosophale que le dieu aurait pulvérisée lors de son précédent séjour sur Terre ; lesdits philosophes ne veulent pas croire ce dernier lorsqu'il suppose qu'ils auraient pu être trompés *(Dialogue II)*. À la recherche du livre dérobé, et toujours débordé par les commissions que les autres dieux lui demandent de faire, Mercure rencontre Cupidon, qui ranime la flamme d'une trop froide demoiselle. Pour créer la nouveauté, le messager divin, quant à lui, dote de la parole un cheval qui se plaint des mauvais traitements infligés par son maître, lequel médite de se venger dès le retour en l'écurie *(Dialogue III)*.

Hylactor, un des chiens d'Actéon qui dévora son maître par le commandement de Diane et qui en acquit le don de la parole, se désole de ne pouvoir converser avec ses semblables; il rencontre son ancien ami Pamphagus, qui est dans le même cas que lui, mais n'éprouve pas le besoin de parler, et tente de le dissuader de se manifester pour acquérir une gloire qui sera fugace *(Dialogue IV)*.

♦ Condamné par la Sorbonne et presque entièrement détruit dès sa parution, ce petit livre anonyme est une énigme depuis quatre siècles: est-il une attaque contre la religion, comme le laisserait penser la satire de théologiens reconnaissables sous des pseudonymes transparents (Rhetulus et Cubercus, au *Dialogue II*, seraient ainsi Luther et Bucer), voire une accusation de tromperie formulée contre le Christ à travers Mercure, ou une négation du Dieu chrétien par-delà la raillerie de l'impuissance de Jupiter? Le *Cymbalum mundi*, quatre dialogues introduits par une épître adressée par un Thomas l'Incrédule à un Pierre Croyant, a, par défaut de matière, pourrait-on dire, suscité les exégèses et excité les imaginations, comme l'œuvre de Rabelais, dont on l'a souvent rapproché, l'a fait par excès... Même l'attribution à Bonaventure Des Périers, constante dès le XVI^e^ siècle, a été contestée.

♦ Pour passionnante qu'elle soit, la résolution de l'énigme semble avoir mobilisé beaucoup plus d'énergie que la prise en compte des qualités littéraires de cet ouvrage plaisant à lire (bien que son style soit contemporain de celui de Rabelais et ait parfois la même saveur, sa langue paraît presque «moderne» par comparaison), dénué de tout pathos et dont le ton tranquillement lucianique (en référence au satiriste grec Lucien de Samosate, II^e^ siècle de notre ère) contraste agréablement avec tant d'écrits de ce siècle qui résonne, certes, comme une cymbale. Quel qu'ait pu être le dessein de son auteur, voire sa pensée, il semble avoir été si peu compris de ses contemporains (du moins de ceux qui en ont parlé) dans leur hargne à le voir «sorti de» (de la religion, par exemple, et de leurs rangs), qu'il serait dommage d'oublier qu'il est essentiellement *contenu*: «Or je reviens à moy-mêmes, et cognois que l'homme est bien fol (...) qui espère chose impossible» (fin du *Dialogue II*).

ÉDITION ET ÉTUDE: Bonaventure Des Périers (?), *Cymbalum mundi*, éd. et introduction Peter H. Nurse, préface (contradictoire) de Michael A. Screech, Droz, Genève, 1983.

CYRANO DE BERGERAC

EDMOND ROSTAND. Comédie héroïque, 1897.

Au XVII^e^ siècle, Cyrano de Bergerac, philosophe et poète à l'esprit brillant, de surcroît bretteur redoutable, est amoureux de sa belle cousine Roxane. Mais, disgracié par un nez trop long, il n'a aucun espoir. D'ailleurs, Roxane aime un cadet de Gascogne, Christian de Neuvillette. Celui-ci a la beauté qui manque à Cyrano, mais est loin d'avoir sa hardiesse au combat et son talent. Confident et martyr d'un couple qui ignore son généreux dévouement, Cyrano sert de protecteur à Christian; il va jusqu'à écrire ses lettres d'amour et improvise pour lui une sérénade sous le balcon de Roxane. Après le mariage des deux jeunes gens, la supercherie continue. Du siège d'Arras où les deux hommes ont été envoyés par le comte de Guiche, ancien rival de Christian, Cyrano continue d'écrire pour Christian les mots d'amour qu'il n'ose pas prononcer pour son compte. Christian s'aperçoit de son sacrifice. Il comprend que Roxane aime Cyrano sans le savoir, mais au moment où les deux hommes sont décidés à lui avouer la vérité, Christian est tué. Sa mort condamne Cyrano au silence: pendant des années il entretient auprès de Roxane la légende et le deuil de son ami mort, jusqu'au jour où, blessé par des ennemis, et mourant, il se laisse arracher par Roxane l'aveu de cet amour qui a décidé de sa vie.

♦ Lorsqu'il écrit *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand (1868-1918) a déjà fait représenter un drame en vers: *La Princesse lointaine* (1895). *Cyrano* est aux antipodes de la modernité: la pièce ressusciterait plutôt le théâtre de Hugo, auquel elle fait penser par la virtuosité avec laquelle Rostand joue de l'alexandrin, et par le mélange d'émotion et de cocasserie qui reprend la formule du drame romantique. Rostand a su créer avec le personnage de Cyrano, bravache au grand cœur, émouvant et lyrique, un personnage éminemment populaire, très éloigné du véritable Cyrano, auteur des *États et empires de la Lune et du Soleil**. Et si la critique a boudé ce théâtre anachronique, le public, depuis la création, plébiscite ce cocktail de grands sentiments, de panache et de morceaux de bravoure restés célèbres (ainsi la fameuse «tirade des nez»).

♦ La première de *Cyrano* au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, avec Coquelin aîné dans le rôle-titre, fut un triomphe qui valut à Rostand sa consécration de poète. Ce succès populaire ne s'est jamais démenti. En 1989, Jean-Paul Rappeneau a adapté la pièce pour le cinéma, avec Gérard Depardieu dans le rôle de Cyrano.

ÉDITIONS : Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Lattès, 1988. Éd. Patrick Besnier, Gallimard, « Folio », 1983.

D

DAME AUX CAMÉLIAS (La)

DUMAS FILS. Roman, 1848.

Après la mort de la célèbre courtisane, Marguerite Gautier, le narrateur fait la connaissance de son amant, Armand Duval. Ce dernier lui raconte sa rencontre avec la jeune femme, comment il l'aimait malgré ses habitudes mondaines, comment il connut avec elle une idylle champêtre jusqu'à une première rupture. Se succédèrent des scènes de retrouvailles, de jalousie, de séparation. Mais au moment de mourir, Marguerite lui écrivit pour justifier sa conduite: elle l'avait toujours aimé et elle ne s'était résolue à le quitter que sur la prière de son père, M. Duval, désireux de préserver son fils de la ruine et sa famille du déshonneur.

♦ Alexandre Dumas (1824-1895), le fils naturel de l'auteur des *Trois Mousquetaires**, découvre à côté de son père la société mondaine qu'il va peindre et les brillants protecteurs qui vont abriter sa carrière. Pendant un moment, il est l'amant de la célèbre courtisane Alphonsine Duplessis, dite Marie Duplessis, dont il s'inspire pour *La Dame aux camélias*; le roman est publié un an après la mort de la jeune femme.

♦ Les premiers chapitres — au moralisme appuyé — précèdent un récit qui se place sous le double signe du roman de la passion dont le modèle, évoqué en parallélisme, est *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut** de l'abbé Prévost, et de la mort atroce sous la forme de la charogne baudelairienne.

♦ Le livre est imprégné de la sensibilité d'un enfant du siècle, nourri en particulier de Musset. Marguerite Gautier apparaît alors comme une figure romantique où se mêlent le démon et l'ange: comme Esther dans *Splendeurs et Misères des courtisanes** de Balzac, elle est l'image de la prostituée au grand cœur, de l'hétaïre qui, lorsqu'elle découvre l'amour, lui sacrifie tout jusqu'à son bonheur, jusqu'à éloigner l'être de son cœur qu'elle remet sur le droit chemin, celui de la famille et de la société bourgeoise. Personnage mélodramatique, elle est femme sacrée par son amour, appelant la mort comme apothéose de sa passion: elle rejoint le type éternel de la courtisane rachetée par l'amour; celle qui emprunte son prénom à l'amante de Faust retrouve l'image de Marie-Madeleine. Mais le roman d'Alexandre Dumas se veut aussi tragique qu'édifiant: comme dans son théâtre à thèse, il substitue à la condamnation de l'adultère la complainte d'une femme avilie par les hommes, rejetée mais exploitée par la société, société dont la crise morale trouve son expression physique dans la maladie.

♦ Avec ce roman qui arrache les larmes en 1848, Alexandre Dumas fils fait son entrée au panthéon des lettres: en 1852, l'adaptation théâtrale qu'il en propose lui vaut le plus grand succès dramatique de son temps. En 1853, Verdi donne un opéra, *La Traviata*, sur un livret de Piave, qui célèbre la passion au détriment du projet édifiant. Depuis la naissance du cinéma, les adaptations filmiques se sont multipliées.

ÉDITIONS: Dumas, *La Dame aux camélias*, éd. Gilbert Sigaux et Hans-Jörg Neuschäfer, Flammarion, «G.F.», 1981. La pièce de théâtre est publiée par L.G.F., «Le livre de poche», 1983.
ÉTUDE: Gheorgiu Octavian, *Les Romans de Dumas fils*, P.U.F., 1935.

DAME DE CHEZ MAXIM (La)

GEORGES FEYDEAU. Vaudeville, 1899.

Le docteur Petypon a été entraîné par son ami Mongicourt à faire la noce

chez Maxim. Mais la beuverie ne sera pas sans conséquences : à son réveil, Petypon découvre dans sa chambre une jeune femme endormie, la môme Crevette. Alors qu'il a réussi à éloigner sa femme avec l'aide de Mongicourt, survient son oncle, le général : celui-ci prend la môme Crevette pour Mme Petypon et, séduit par sa gouaille et ses manières vives, il l'invite avec son neveu au mariage de sa fille Clémentine et du lieutenant Corignon. Au mariage, la môme fait un triomphe. Les dames de province rivalisent pour imiter ses manières libres, et prétendues parisiennes. L'arrivée de la vraie Mme Petypon cause de nouveaux quiproquos. Plus grave, Corignon reconnaît en la môme son ancienne maîtresse dont il est resté amoureux. Il s'enfuit avec elle. Mais le général, toujours dupe, fait poursuivre le couple pour venger l'honneur de son neveu. Rentrée à Paris, la vraie madame Petypon doit subir les avances d'un duc séduit par la môme Crevette. Celle-ci est ramenée par le général et les difficultés recommencent pour Petypon. Il finira par dissiper les soupçons de sa femme et par désabuser son oncle qui, ravi et conquis, emmène avec lui la remuante dame de chez Maxim.

♦ Ce vaudeville en trois actes est resté l'une des créations les plus marquantes dans l'œuvre très abondante de Feydeau (1862-1921). Celui-ci y exploite le contraste entre les manières d'une fille libre et la société guindée dans laquelle il la plonge, un peu à la façon de Victorien Sardou, dans *Madame Sans-Gêne** (1893). Modèle du genre, la pièce mélange une logique imparable – celle de l'engrenage – avec les situations les plus absurdes. Elle fait une satire cocasse de la société de province. Surtout, Feydeau a inventé avec la môme Crevette un personnage rafraîchissant, devenu le symbole d'une certaine vie parisienne à la « Belle Époque ».

♦ Le rôle fut créé avec grand succès par Cassive au théâtre des Nouveautés. La pièce fut très souvent reprise. En 1965, au Palais-Royal, Zizi Jeanmaire incarnait la môme Crevette dans une mise en scène de Jacques Charon. La pièce est entrée au répertoire de la Comédie-Française en 1981 dans une mise en scène de Jean-Paul Roussillon, puis a été adaptée par Alain Frangon au théâtre des Amandiers en 1991.

ÉDITION : Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, dans *Théâtre complet*, t. II, éd. Henri Gidel, Garnier, « Classiques Garnier », 1988.
ÉTUDES : Henri Gidel, *La Dramaturgie de Georges Feydeau*, Champion, 1978, et *Feydeau*, Flammarion, 1990.

DAMES GALANTES (Les)

BRANTÔME (Pierre de Bourdeille, seigneur de). Recueil de récits, 1666.

À la différence de ce qu'il a fait dans les *Dames illustres*, dont le recueil paraît un an avant celui des *Dames galantes* (le titre est celui de l'éditeur), Brantôme (v. 1540-1614) ne compose pas, cette fois, des mémoires, mais rassemble différents récits et anecdotes sur un sujet général, l'amour. Il s'inscrit ainsi dans une tradition qui remonte au *Décaméron* et à Bandello, mais, contrairement à la plupart de ses prédécesseurs, il ne prétend pas faire œuvre de moraliste et affirme nettement la légèreté de son propos. Les différents exemples qu'il relate, en sept discours constituant autant d'unités thématiques assez lâches (par exemple : « Sur les dames qui font l'amour et leurs maris cocus », « Sur le sujet qui contente le plus en amours », etc.), sont parfois empruntés à son expérience personnelle (du moins il l'affirme), et le plus souvent puisés à l'immense réservoir de récits de ce genre qui s'est constitué depuis deux siècles dans la littérature européenne.

♦ Il n'y a pas, dans le recueil, de structure discernable, à part la division en sept parties, et la lecture suivie de l'œuvre est passablement monotone ; mais il s'agit avant tout d'une entreprise de bonne compagnie, faite pour être appréciée en société, et qui présente l'avantage de rassembler sous une forme vive et élégante l'essentiel du discours commun sur les femmes et l'amour, dernier héritage de la courtoisie qui se transforme en galanterie.

ÉDITIONS : Brantôme, *Les Dames galantes*, éd. Pascal Pia, Gallimard, « Folio », 1981. Dans *Recueil des Dames, Poésies et Tombeaux*, Gallimard, « La Pléiade », 1991.

DAMNÉS DE LA TERRE (Les)

FRANTZ FANON. Essai, 1961.

Tiers-mondiste révolutionnaire, Franz Fanon montre, dans un premier chapitre, en quoi la décolonisation est forcément violente. Elle est « programme de désordre absolu » – révolte contre l'ordre du pays oppresseur – et « création d'hommes nouveaux » – passage

des colonisés de l'état de « damnés », de « choses », auquel les a voués le colonisateur, à celui où ils pourraient jouir enfin de leur dimension proprement humaine.
Dans un deuxième chapitre, Fanon engage les dirigeants indépendantistes à mesurer à leur juste valeur les « faiblesses » des masses rurales colonisées — la spontanéité de leur révolte — mais aussi leurs « grandeurs » — le potentiel objectivement révolutionnaire du véritable sous-prolétariat qu'elles constituent.
Le troisième chapitre, « Mésaventures de la conscience nationale », dénonce les dérapages qui, une fois l'indépendance conquise, mènent la classe bourgeoise nationale à se contenter de se substituer à la bourgeoisie colonisatrice qu'elle a chassée et à oublier, ou à refuser, de transformer son indépendantisme initial en une conscience politique et sociale qui tienne compte des problèmes des masses populaires.
Le quatrième chapitre, « Sur la culture nationale », met en garde les intellectuels colonisés contre la fascination qu'exerce sur eux la culture du pays colonisateur, et les appelle à prendre conscience de l'« imaginaire » propre à leur peuple.
Dans un dernier chapitre, Fanon présente une série de cas de « troubles mentaux », tous d'évidence liés aux horreurs de la répression coloniale.

♦ Frantz Fanon (1925-1961), psychiatre martiniquais, a exercé dans un hôpital de Blida en pleine guerre d'Algérie. Ses écrits, *Les Damnés de la Terre*, mais aussi *Peau noire et Masques blancs* (1952), *L'an V de la Révolution algérienne* (1959), *Pour la Révolution africaine* (1964), textes exemplaires de la réflexion anticolonialiste, ont fait de lui l'une des figures les plus influentes parmi les intellectuels du tiers monde. *Les Damnés de la Terre* en particulier a été traduit dans plus de quinze langues.

ÉDITION : Fanon, *Les Damnés de la Terre*, préface de Jean-Paul Sartre, La Découverte, 1984.
ÉTUDES : Renate Zahar, *L'Œuvre de Frantz Fanon, colonialisme et aliénation*, Maspero, 1970. Pierre Bouvier, *Fanon*, Éditions Universitaires, 1971.

DAMNÉS DE LA TERRE (Les)
HENRY POULAILLE. Roman, 1935.

Ce roman appartient à la grande fresque qu'Henry Poulaille a brossée du Paris ouvrier au début du XX^e siècle. Second volume du cycle, il fait suite au *Pain quotidien* (1931). À la fois autobiographique et historique, ce roman fait revivre, à travers les difficultés quotidiennes de la famille Magneux (le père est charpentier, la mère canneuse de chaises), les événements qui secouèrent le monde ouvrier entre 1906 et 1910 : la grève des postiers et la grève des cheminots... De la Belle Époque, nous ne voyons ici que l'envers du décor : taudis insalubres, estaminets sordides, hôpitaux infestés de rats... La crue de la Seine et les inondations de 1910, qui donnèrent tant de belles photos à *L'Illustration*, sont vécues dans la détresse des pauvres gens chassés de leur logis. Le petit Loulou (double littéraire de l'auteur) grandit dans le XV^e arrondissement de Paris et passe des jeux de l'enfance à la découverte des injustices sociales. Le roman suit un crescendo tragique : le père meurt des conséquences d'un accident du travail ; la mère meurt de tuberculose. Loulou sera « seul dans la vie à quatorze ans » (tel est, d'ailleurs, le titre d'un autre volume du cycle). Henry Poulaille, qui admirait l'écrivain américain Dos Passos, utilise la technique du « collage », par laquelle il insère dans son roman des fragments de discours politiques et des affiches syndicales. Il excelle à faire entendre la voix familière et savoureuse des gens du peuple. Son style « parlé » est d'une rare authenticité.

♦ Henry Poulaille (1896-1980) fut le fondateur de l'École prolétarienne, dont il publia le Manifeste, en 1930, sous la forme d'un essai intitulé *Nouvel Âge littéraire*. Autodidacte, passé de l'usine à la direction commerciale des éditions Grasset, il voulait donner la parole aux travailleurs, à ceux qui ont « quelque chose à dire ». Au service de la cause prolétarienne, il anima de nombreuses revues (*Nouvel Âge, Maintenant*). Préoccupé de culture populaire, il est aussi l'auteur de nombreuses études sur le cinéma (*Charlie Chaplin*), d'anthologies de contes et de noëls anciens.

ÉDITION : Poulaille, *Les Damnés de la Terre*, Grasset, rééd. 1945.
ÉTUDE : René Garguilo, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne*, Minard, Lettres Modernes, 1989.

DÉBÂCLE (La)
ÉMILE ZOLA. Roman, 1892.

Le roman raconte l'histoire du désastre et de la capitulation, à Sedan,

de l'armée de Napoléon III réunie au camp de Châlons. Zola (1840-1902) dépeint les réalités de la guerre au sein d'une section de fantassins à laquelle appartiennent les deux personnages principaux, le paysan Jean Macquart (apparu dans *La Terre**) et l'étudiant Maurice Levasseur, que l'on retrouve à Paris lors de la Semaine sanglante qui achève la Commune.

♦ Zola avait traité le sujet dans sa contribution aux *Soirées de Médan*. Sa peinture sans complaisance de la guerre, son désintérêt pour ses causes ouvrirent la voie aux récits de démystification de 1914-1918, aux textes de Barbusse, Dorgelès ou Duhamel. En fait, au lendemain de la crise boulangiste, et alors que l'esprit revanchard et cocardier s'amplifiait, Zola voulut souligner sans ménagement les responsabilités des différentes couches sociales, dans un esprit de lucidité patriotique dont il se prévaut devant les milieux conservateurs qui lui reprochent d'avoir insulté l'armée. Sa vision coïncide d'ailleurs avec les thèses officielles de la IIIe République : la France fut conduite au désastre par des chefs incapables et un régime corrompu ; le peuple, dans l'ensemble loyal et prêt à se sacrifier, fut mal préparé et mal commandé.

♦ Mais *La Débâcle* propose une réflexion sur la guerre en général : manifestation d'une loi de la nature, elle correspondrait à la nécessité scientifique de la lutte vitale mise en lumière par Darwin. Les thèses tendent à fonder le patriotisme sur une formule scientifique : à condamner la guerre d'une part, et à l'accepter d'autre part dans le cadre d'une conception finaliste de l'histoire. La guerre symbolise en outre l'absurdité de l'existence humaine. Ces lectures, historique et sociale, naturelle et existentielle, se retrouvent dans l'épisode de la Commune. Il n'est vu par Zola que sous l'angle d'un épiphénomène, d'une séquelle du désordre de l'Empire : la Commune n'est due qu'à la nervosité et à la malfaisance d'une partie du peuple. Jean Macquart, qui incarne le bon sens, blesse à mort son ami Maurice : il abat « le membre gâté » et le roman, fidèle à sa conception finaliste, s'achève sur l'idée de la « grande et rude besogne de la France à refaire ». Zola semble ainsi retrouver ses préjugés de classe ; mais à travers les figures de Silvère dans *La Fortune des Rougon**, de Florent dans *Le Ventre de Paris**, et d'Étienne dans *Germinal**, il conçoit un socialisme idéaliste qui serait la sublimation des appétits individuels au profit d'un idéal collectif.

ÉDITIONS : Zola, *La Débâcle*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. V, éd. Henri Mitterand, Gallimard, « La Pléiade », 1967. Éd. Henri Mitterand, Gallimard, « Folio », 1984.
ÉTUDES : Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Maspéro, 1970. Jean Borie, *Zola et les mythes*, Le Seuil, 1971.

DEDANS

HÉLÈNE CIXOUS. Roman, 1969.

La narratrice définit et explore ce qu'elle appelle ici le « dedans », qui est l'espace intime et particulier par opposition à l'espace du dehors, bruissant et multiple, anonyme. Le dedans n'est donc pas simplement l'espace privé et domestique, c'est le monde intérieur, mais forcément partagé avec la famille, le père, la mère, le frère. La narratrice retient un souvenir, l'explore et l'examine en fonction de ces membres essentiels de la famille, ces partenaires obligés, et étudie avec tendresse les courants de la mémoire et de l'amour qui les unit, leur géographie. La figure du père domine, parce qu'elle est le terme et l'origine, celle qui a tout reçu d'un autre père et qui à son tour donne tout à ses enfants. Ainsi se constitue une famille, cet être global, aux racines immémoriales, à laquelle la tradition juive confère toute sa force et son caractère propre.

♦ Hélène Cixous (née en 1937) a publié un premier recueil de nouvelles, *Le Prénom de Dieu*, en 1967. Universitaire, angliciste, codirectrice de la revue *Poétique*, elle publiera par la suite d'autres romans (*Neutre*, 1972, *Tombe*, 1973, *La*, 1976, *Le Livre de Promethea*, 1983), des poèmes, des essais, des pièces de théâtre (*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge**, 1985).

♦ L'exploration du monde intérieur et de ses replis rappelle Joyce, à qui Hélène Cixous a consacré une thèse brillante. La lecture de l'œuvre est ardue, le style parfois obscur, mais la recherche formelle ne prime jamais ; ce qui compte, c'est la saisie, la plus juste possible, de la vie secrète. Hélène Cixous s'est aussi engagée dans la lutte féministe et, en ce sens, son œuvre est révélatrice d'une nouvelle sensibilité.

♦ Hélène Cixous a été couronnée par le prix Médicis en 1969 pour son roman *Dedans*.

ÉDITION : Hélène Cixous, *Dedans*, Des Femmes, 1986.
ÉTUDE : Lucette Finas, *Le Bruit d'Iris*, Flammarion, 1979.

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA LANGUE FRANCAISE

JOACHIM DU BELLAY. Art poétique, 1549.

Manifeste plus que traité dans la tradition des «arts poétiques» latins ou français, réponse pleine de feu au texte de Thomas Sebillet, beaucoup plus classique, la *Défense et Illustration* de Joachim du Bellay (1522?-1560) est d'abord une œuvre polémique, qui prend parti pour la poésie, et pour la langue française, sans se soucier d'établir un vrai programme détaillé, ni d'offrir un modèle parfaitement cohérent. Avant tout, le poète doit échapper au langage banal de tous les jours, il doit véritablement créer une langue nouvelle, inlassablement enrichie par l'imitation des auteurs antiques et étrangers. Si la littérature médiévale, celle des romans et des chansons de geste, peut être envisagée comme un réservoir de thèmes grandioses et de mots nouveaux qui élargissent le champ linguistique, les formes poétiques pratiquées avant la «Brigade» des poètes modernes sont à bannir impitoyablement: c'est l'enterrement des Grands Rhétoriqueurs, qui ne sortiront de leur tombe que quatre siècles plus tard. Tout en exaltant la personne et la fonction du poète, héros inspiré dont le modèle est Orphée, la *Défense* met l'accent sur le travail indispensable qui est lié à la création et établit une hiérarchie des nouveaux genres littéraires, destinés à remplacer ceux qu'elle bannit: l'épopée, avant tout, dont le rêve se prolongera jusqu'à la *Franciade** de Ronsard; l'ode et l'élégie et, avec elles, le sonnet emprunté à l'italien (car le pétrarquisme est perçu comme le discours amoureux «sublime» par excellence), l'églogue, l'hymne, la satire... Et dans le domaine dramatique, comédie et tragédie «classiques» doivent remplacer les formes hybrides héritées du Moyen Âge

♦ Ce manifeste fourre-tout, provocant et parfois incohérent, est le coup d'éclat d'une génération de jeunes poètes ambitieux, décidés à réorganiser autour de leurs conceptions l'ensemble du champ littéraire: les œuvres issues de cette révolution ne se conformeront pas toujours à ce programme catégorique — heureusement! —, mais le texte en est important pour marquer, en quelque sorte, l'heure de naissance de la littérature moderne, ou plutôt la conscience qu'elle prend de son existence.

ÉDITIONS: Du Bellay, *Défense et Illustration de la langue française*, Slatkine, 1972. Gallimard, «Poésie», 1975.
ÉTUDES: Verdun-Louis Saulnier, *Du Bellay*, Hatier, 1968. Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay*, Nizet, 1978.

DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE (Le)

ROLAND BARTHES. Essai, 1953.

Dans cet essai, Roland Barthes tente de dépasser une certaine tradition littéraire issue de Mallarmé, selon laquelle l'expérience poétique, déterminée par le souci d'un langage pur de tout lieu commun — langage en un sens pur de toute littérature —, consisterait en un processus de destruction du langage même, en une mise en scène de sa mise à mort. «Le degré zéro de l'écriture» désignerait alors un espace qui, au sein du langage littéraire justement, et dans le mouvement même d'arrachement aux contraintes des conventions, des lieux communs, permettrait «la réconciliation» de l'écrivain et de la littérature. Roland Barthes envisage cette réconciliation dans une perspective marxiste. Atteint, «le degré zéro de l'écriture» anticiperait «un état absolument homogène de la société», état où auraient disparu les oppositions de classes. C'est pourquoi sans doute, à ce stade de la réflexion — et de l'Histoire — cet espace se conçoit comme «une utopie de langage», même si déjà, selon Barthes, des œuvres telles que celles de Blanchot, Camus, Cayrol ou Queneau, par leur «recherche d'un non-style», «style oral», «degré zéro» ou «degré parlé de l'écriture», laissent pressentir ce qu'il pourrait être véritablement.

♦ *Le Degré zéro de l'écriture* correspond au premier stade d'une réflexion qui, informée ensuite par les travaux linguistiques de Saussure, devait déborder le champ littéraire traditionnel, pour être conçue en fonction d'une sémiologie, c'est-à-dire d'une science des signes. *Michelet* (1954), *Mythologies* (1957), *Sur Racine* (1963), *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966), *S/Z** (1970), *Fragments d'un discours amoureux* (1977), *Le Plaisir du texte* (1973) ou *Roland Barthes par lui-même* (1975), de même que la polémique (*Critique et Vérité**)

avec Raymond Picard (*Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*) devaient faire de Roland Barthes (1915-1980) l'un des acteurs de premier plan de la réflexion sur la littérature et le langage, et de la scène culturelle française en général, au cours des années 1960-1980.

ÉDITIONS: Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953. Le Seuil, «Points», 1972.
ÉTUDES: voir *Critique et Vérité*.

DEHORS

JACQUES DUPIN. Poèmes, 1975.

Cette œuvre réunit onze textes de natures diverses. Certains d'entre eux n'appartiennent au genre poétique que par la volonté de détruire tout discours représentatif, l'impossibilité d'isoler le sens de la forme. Le «moi» doit accéder à l'existence et se libérer de sa clôture par l'écriture. Il est en effet à la fois frappé d'*exclusion* par la loi du père et *emprisonné* dans la profondeur maternelle. Il lui faut s'arracher à cette contradiction, «échapper à la morte distinction du dedans et du dehors». L'écriture est une arme et la révolte s'exprime simultanément dans un mythe personnel (décapitation du père-soleil, lacération de la terre-mère) et politique, la révolution. En outre l'oppression parentale se confond avec la langue: son ordre aliène le sujet qui la parle, il doit la déchirer. Par son action destructrice le moi s'engendre, accède au «Dehors». C'est alors un corps qui surgit, affranchissant la conscience de son «non-lieu» primordial, lui permettant de libérer son désir, de devenir réelle, «le réel étant le désir, même». Le corps désirant s'épanouit quand il se confond avec l'espace. Parfois («Chapurlat»), le poème raconte comment ce but est atteint. Plus souvent, sans raconter, le texte *est* le travail pour l'atteindre. De même que les tableaux de Malevitch, selon le texte qui leur est consacré, figurent une fragmentation de couleurs, de même la langue de Dupin est une explosion de vocables: «Récit», ne cessant d'interroger sa propre narration, n'est qu'une prise de parole sans cesse renouvelée; chaque vers est une «ligne de rupture»; «Lacet» disperse ses références, l'écriture, le corps, le paysage. Le choix des sonorités les plus dures restaure la qualité physique de l'épaisseur de la langue, et toute épaisseur est un corps: «corps vivant et corpus écrit» ne cessent de se rencontrer, de telle sorte que l'écriture ouvre le corps à l'espace.

♦ Les premiers recueils de Dupin (né en 1927) présentent déjà les thèmes fondamentaux de l'œuvre future: *Gravir* (1963), *L'Embrasure* (1969) expriment, dès le titre, la volonté de s'élancer, de s'évader (voir *Les Mères**). En revanche le style heurté qui caractérise *Dehors* s'est formé progressivement. Chaque moment du poème devient une parole initiale: cette rigueur exclut la séduction. L'importance de Dupin dans la poésie contemporaine est plus grande que sa notoriété.

ÉDITION: Dupin, *Dehors*, Gallimard, 1975.
ÉTUDES: voir *Les Mères*.

DEHORS LA NUIT EST GOUVERNÉE

RENÉ CHAR. Poèmes, 1938.

Ce recueil est l'un des plus difficiles de Char qui, d'après Paul Veyne, ne l'appréciait guère. On pourrait effectivement lui reprocher une préciosité rugueuse dans le recours systématique à l'image, si l'enjeu était bien d'exprimer des idées. Mais ces poèmes sont surtout des réactions et des actions. Des réactions face à un profond trouble personnel (maladie) et public (problèmes sociaux, montée des fascismes). En ce sens on peut, avec Jean-Claude Mathieu, classer les poèmes en quatre catégories: invocations nocturnes; poèmes militants; suites abstraites jouant sur la vie, la mort, l'amour; poèmes-tableaux évoquant un présent heureux. Le titre général évoque l'asservissement de l'homme. Ces poèmes sont avant tout des actions: ils brassent un matériau linguistique fait de lourdeur, de froid, d'enlisement, d'échec, comme pour assumer jusqu'au bout l'impuissance et le désespoir: «Le vaincu devient le vainqueur par le seul approfondissement de sa défaite» (Jacques Dupin). Les poèmes sont alors des actions, au sens où une cure psychanalytique est une action. Ils ne disent rien mais permettent au sujet de réassumer sa propre parole.
Le dernier (l'ordre est chronologique) annonce en effet une libération. Le titre traduit alors la double aliénation par laquelle il faut passer. Lus ainsi, les textes prennent un caractère exemplaire.

♦ Dans l'œuvre de Char (1907-1988), *Dehors la nuit est gouvernée* marque une

étape essentielle, même sur le plan stylistique: l'écrivain se libère d'une obédience surréaliste.

ÉDITIONS: Char, *Dehors la nuit est gouvernée*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Roudaut, Gallimard, «La Pléiade», 1983. Gallimard, «Poésie», 1989.
ÉTUDES: Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le Sel de la splendeur*, José Corti, t. II, 1985. Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990.

DÉLIE, OBJET DE PLUS HAUTE VERTU
Maurice Scève. Poésie, 1544.

Il s'agit d'un recueil de plus de quatre cent quarante-neuf dizains décasyllabiques, qui comporte aussi cinquante emblèmes partageant les dizains en séries de neuf (les emblèmes, gravures accompagnées de devises et de commentaires, sont très à la mode: on les organise en ensembles moralisants, suivant le modèle de l'Italien Alciat). Maurice Scève (vers 1500-vers 1562) n'a pas signé son œuvre, parue sous la devise «Souffrir non souffrir». Il a délibérément choisi un mode d'écriture obscur, et l'énigme de l'œuvre est encore augmentée par la présence des emblèmes détournés de leur signification habituelle pour s'insérer dans un poème appartenant au registre amoureux. Le titre de l'œuvre peut être le pseudonyme d'une femme aimée (Pernette du Guillet, dit-on), par un jeu sur le référent mythologique: Délie est la déesse de Délos, Artémis, la lune changeante, la chasseresse cruelle. Il peut être aussi l'anagramme de l'«Idée» platonicienne.

♦ En tout cas, mêlant tous les styles et tous les registres, *Délie* se veut le premier «canzoniere» français, émule de celui que Pétrarque a dédié à Laure. Par-delà les souffrances et la mort, l'unité de l'œuvre est à découvrir dans l'exaltation simultanée de l'amour, immortel, et de la parole poétique, qui confère l'immortalité.

♦ En dépit de la renommée de Scève, *Délie* ne connaît pas un très vif succès à sa parution: on lui reproche déjà, comme on le fera pendant plusieurs siècles, son obscurité, qui est devenue dans les dernières décennies la base de la fascination exercée par l'œuvre sur la critique moderne.

ÉDITIONS: Scève, *Délie*, éd. Bernard Guéguan, Slatkine, 1967. Éd. Françoise Charpentier, Gallimard, «Poésie», 1984.
ÉTUDES: Pascal Quignard, *La Parole de la Délie*, Mercure de France, 1974. Verdun-Louis Saulnier, *Maurice Scève, les milieux, la carrière, la destinée*, Slatkine, 1981.

DÉLIQUESCENCES, POÈMES DÉCADENTS D'ADORÉ FLOUPETTE AVEC SA VIE PAR MARIUS TAPORA (Les)
GABRIEL VICAIRE et HENRI BEAUCLAIR. Poèmes, 1885.

Animaux fabuleux, décorum emprunté à la religion catholique, flore exotique, satanisme, archaïsmes, abus des majuscules et des allitérations, tous les thèmes et les travers des poètes décadents sont rassemblés dans ces dix-huit poèmes. Dès la seconde édition (même année), l'ouvrage est précédé d'une préface sur la vie de Floupette. Le parcours d'Adoré, de Lons-le-Saunier à Paris, sa découverte de la littérature et ses engouements y sont contés par l'un de ses amis, Marius Tapora, pharmacien de deuxième classe. Floupette passe du romantisme au Parnasse, du folklore au naturalisme, pour enfin découvrir la dernière nouveauté littéraire: le Symbole. Devenu poète décadent et parisien, Floupette entraîne le narrateur au Panier Fleuri (le François Ier) où ils rencontrent les poètes nouveaux. Floupette initie Tapora aux arcanes des maîtres de l'école nouvelle: Étienne Arsenal (Mallarmé) et Bleucoton (Verlaine).

♦ À la parution des *Déliquescences*, une quarantaine de comptes rendus parurent dans la presse. Sujets de moqueries et de controverses, les «décadents» attiraient l'attention, et ce qualificatif, par défi, fut revendiqué par les intéressés (1886 voit la fondation du *Décadent littéraire et artistique*, dont le directeur est Anatole Baju, et de *La Décadence*, dont le secrétaire de rédaction est René Ghil). Les œuvres parodiques ou satiriques prenant pour cible le symbolisme ne manquent pas: de faux Rimbaud parurent dans *Le Décadent*; Fénéon, Méténier et Moréas rédigèrent un *Petit Bottin des Arts et des Lettres* (1886); enfin Paul Adam, sous le pseudonyme de Jacques Plowert, écrivit un *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888).

♦ Les poèmes de Verlaine, Mallarmé, Cros, Tailhade, Moréas, Rimbaud sont ceux sur lesquels le talent parodique de Vicaire et Beauclair s'exerce tout particulièrement. «Pour être conspué» fait penser aux «Vers pour être calomnié» de Verlaine, le «Nénuphar blanc» et «Prose pour Des Esseintes» de Mallarmé ont aussi attisé la verve comique des deux

pasticheurs, tout comme Rimbaud avec son «Oraison du soir».

ÉDITION: *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tapora*, éd. Noël Richard, Nizet, 1984.
ÉTUDE: Hubert Juin, «La Vie, l'Œuvre et l'Influence d'Adoré Floupette», dans *Écrivains de l'avant-siècle*, Seghers, 1972.

DELPHINE
MADAME DE STAËL. Roman, 1802.

Delphine, une jeune veuve qui veut affirmer les droits du cœur contre les préjugés sociaux, aime Léonce. Mais elle se compromet pour sauver l'honneur d'une amie: Léonce, jaloux, se laisse aveugler par la calomnie et duper par la perfidie de Sophie de Vernon, dont il finit par épouser la fille. À la mort de Sophie, il découvre la vérité: l'amour entre Delphine et Léonce reprend. Mais, par principe, il refuse de divorcer. De chagrin, Delphine entre au couvent. Lorsque les lois révolutionnaires la relèvent de ses vœux et que Léonce la retrouve, tout semble possible. Mais il renonce à elle, s'engage dans la guerre civile et finit fusillé comme aristocrate. Delphine s'empoisonne (dans une version ultérieure elle meurt de consomption). Les conventions sociales l'ont emporté.

♦ Mme de Staël (1766-1817) exprime, dans ses deux romans *Delphine* et *Corinne**, son expérience de la passion, ses revendications féministes (appel pour que l'on reconnaisse le génie féminin), sa soif de liberté. Elle entremêle les confidences personnelles, l'analyse des mouvements du cœur aux réflexions idéologiques, politiques ou culturelles. Comme sa vie, ses romans sont nourris par les conflits entre la société et l'individu. Mais ce combat aboutit, dans la fiction, à la défaite des êtres qui ne peuvent pas se libérer entièrement de l'opinion publique et des préjugés.

♦ La forme épistolaire du roman, imitée de Rousseau et de Goethe, permet de faire vivre la passion et de l'analyser. Mme de Staël veut unir l'héritage du XVIII^e^ siècle (un goût pour les idées abstraites et les systèmes logiques) et les aspirations nouvelles qu'on pourrait qualifier de romantiques (les sentiments et la passion contre la raison). Les romans de Mme de Staël prennent place entre l'effusion sentimentale d'un Rousseau et les revendications féministes d'une George Sand.

ÉDITION: Madame de Staël, *Delphine*, éd. Claudine Herrmann, Des Femmes, 1983.
ÉTUDES: voir *Corinne ou l'Italie*.

DÉMOCRATIE EN AMÉRIQUE (De la)
ALEXIS DE TOCQUEVILLE. Essai historique, 1835-1840.

Alexis de Tocqueville (1805-1859) rapporta du séjour qu'il fit en Amérique, de mai 1831 à février 1832, un essai historique qui est aux antipodes de l'école narrative. Son ouvrage est divisé en deux parties: dans la première, il donne une brève description des dimensions physiques du Nouveau Monde, parle des origines des Anglo-Américains et analyse comme trait caractéristique le plus frappant de l'Amérique la notion de souveraineté du peuple. Il fait suivre ces considérations d'un résumé des modes de fonctionnement du gouvernement américain et d'une présentation des institutions, qui dépasse largement le projet initial d'étude du système pénitentiaire de ce pays. Il en conclut à la «tyrannie de la démocratie», dont il examine les effets dans la seconde partie de son livre, qui comprend elle-même quatre parties: influence de la démocratie sur les actions et la vie intellectuelle des Américains, sur leurs sentiments, sur leurs mœurs et sur leurs structures politiques. L'idée essentielle que développe l'auteur est celle de la nécessité d'un développement parallèle de la liberté et de la démocratie. Il annonce dans sa conclusion générale: «Il y a aujourd'hui sur la terre deux grands peuples qui, partis de points différents, semblent s'avancer vers le même but: ce sont les Russes et les Anglo-Américains.»

ÉDITION: Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, dans *Œuvres complètes*, éd. J.-P. Mayer, introduction de Harold J. Laski, Gallimard, 1951.

DÉRACINÉS (Les)
MAURICE BARRÈS. Roman, 1897.

Sept lycéens de Nancy sont fascinés par leur professeur de philosophie, Paul Bouteiller, qui leur enseigne le kantisme et l'ambition. Ils le suivent à Paris. Entre 1882 et 1885, ils cèdent à l'utopie politique et sociale. Mais, coupés de leurs racines, ils deviennent les pions d'un système dont les règles leur échappent. Ils s'y détruisent, soit en s'y intégrant, soit par catastrophe ou erreur individuelle: deux d'entre eux deviennent même des meurtriers.

♦ Maurice Barrès (1862-1923) subit la double influence du scientisme de Taine comme de Renan et de la philosophie pessimiste de Schopenhauer. Il y réagit par le «culte du moi»: le repliement sur soi, l'analyse, l'égotisme permettent une renaissance. Le thème est exploité dans la trilogie du *Culte du Moi** (1888-1891). Mais Barrès garde de son enfance le sentiment d'une France offensée par la défaite de 1870 et poursuit une carrière politique qui le voit député boulangiste de 1889 à 1893. Son *Roman de l'énergie nationale* dont *Les Déracinés* sont le premier tome, comprend *L'Appel au soldat* (1900) et *Leurs Figures* (1902).

♦ Aragon voyait dans *Les Déracinés* le «premier roman politique moderne». En effet, il se présente comme une peinture sociale de la vie des bacheliers à Paris, de l'univers de la presse et de la politique vers 1880. Surtout, le roman veut dénoncer un enseignement, une philosophie élevée au rang de doctrine d'État: pour Barrès, le comtisme n'a plus de projet généreux et s'enlise avec l'ensemble de la république dans un empirisme sans âme; il n'est plus que la déviation d'un système qui annule les personnalités et qui donne seulement des leçons d'arrivisme. Plus généralement, il dénonce une philosophie abstraite qui ne respecte ni la nature ni l'intelligence de ces étudiants, qui les enlève à leurs milieux héréditaires et naturels, et les laisse désorientés, à Paris, sans savoir comment employer leur énergie.

♦ En fait, Barrès reprend et relance une idée du XVIII[e] siècle: il ne s'agit plus, comme chez Rabelais ou les humanistes, d'envoyer le prince à éduquer au «pays de Sapience», mais d'attirer l'attention sur les aspects négatifs du mouvement qui conduit la jeunesse provinciale à Paris. Après le culte du «moi» et la défense contre les autres, Barrès propose un nouvel enracinement dans le temporel, le politique. Comme Charles Péguy, il témoigne de la renaissance, à la fin du XIX[e] siècle, des valeurs d'engagement: la double montée du socialisme et du nationalisme semble mettre un terme à des décennies de sécession des intellectuels.

ÉDITION: Barrès, *Les Déracinés*, U.G.E., «10/18», 1986.
ÉTUDES: voir *Le Culte du Moi*.

DERNIER DES JUSTES (Le)

ANDRÉ SCHWARZ-BART. Roman, 1959.

Bien qu'il soit considéré comme un roman, cet ouvrage pourrait entrer dans la catégorie du «documentaire-fiction»; si l'auteur peut affirmer: «Ce livre est une œuvre de fiction», il n'empêche qu'il donne ses sources; pour l'évocation des faits historiques, il s'est référé à *Du Christ aux juifs de cour* et au *Bréviaire de la haine* de Léon Poliakov, aux *Écrits des condamnés à mort* de Michel Borwicz, à *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset, à *De Drancy à Auschwitz* de Georges Wellers, à *Tragédie de la déportation* d'Olga Wormser. Schwarz-Bart (né en 1928) raconte l'histoire de son peuple, une histoire «surchargée de martyrs», depuis l'holocauste des juifs d'York qui commença le 11 mars 1185, jusqu'aux charniers de l'époque contemporaine. Les épisodes de ce martyrologe d'un millénaire se déroulent autour de deux figures lumineuses: celle du rabbi Yom Tov Lévy et celle d'Ernie Lévy, qui sont deux des justes. L'auteur se réfère à la tradition talmudique, selon laquelle «le monde reposerait sur trente-six justes, les *lamed-waf*, que rien ne distingue des simples mortels; souvent, d'ailleurs, ils ignorent eux-mêmes leur qualité. Mais, s'il venait à en manquer un seul, «la souffrance des hommes empoisonnerait jusqu'à l'âme des petits enfants, et l'humanité étoufferait dans un cri».

♦ Ce texte touche de près au monde de Schwarz-Bart: son père, qui a fait des études rabbiniques en Pologne, a peuplé son enfance de récits de la tradition hébraïque, au point que, quand l'enfant grandi se fait écrivain, il mêle réalité et fiction, passant, sans hiatus aucun, d'un domaine à l'autre. Sa famille fut, en partie, déportée et exterminée dans les camps. Son mariage avec une Guadeloupéenne, elle-même écrivain, Simone Schwarz-Bart, n'a pu que renforcer son attirance pour ceux qui ont souffert de leur appartenance à un peuple.

♦ Le style de Schwarz-Bart, chargé de tristesse et d'indignation, est pourtant sans fioritures, sans effets mélodramatiques, mais capable de restituer les vibrations et l'émotion de celui qui est immergé dans son sujet.

ÉDITIONS: Schwarz-Bart, *Le Dernier des justes*, Le Seuil, 1959. Le Seuil, «Points-Roman», 1980.

DÉSORDRES DE L'AMOUR (Les)

MME DE VILLEDIEU. Roman, 1675.

Les Désordres de l'amour racontent en quatre parties trois histoires situées à l'époque des guerres de religion et destinées à montrer les dangers de la passion. Le premier récit peint avec

une vivacité réaliste les coquetteries et les trahisons d'une intrigante, Mme de Sauve. La seconde histoire met en scène le maréchal de Bellegarde et la marquise des Termes, mariée par obéissance, vertueuse par éducation et glacée par nature : elle ne rappelle que par une émouvante scène d'aveu *La Princesse de Clèves**. Moins conventionnel et plus adroitement construit, le troisième récit présente un amant lâche et ambitieux, compagnon de Henri IV, et une grande princesse capricieuse, fille du chef de la Ligue, mademoiselle de Guise. Ces êtres sans héroïsme, en proie à leurs faiblesses ou conduits par leurs impulsions, sont dépeints avec une ironie pénétrante.

♦ Tentée par le théâtre, puis par la poésie, Mme de Villedieu (1632-1683) se consacre au roman après le succès de *Cléonice* (1669), une œuvre galante railleuse et parodique. Elle sacrifie au goût de son temps pour le romanesque historique dans plusieurs recueils de nouvelles, où la passion amoureuse apparaît comme le seul moteur de l'action. Ses *Mémoires de la vie d'Henriette Sylvie de Molière* (1672), suivis de deux « suites aux précédentes aventures », présentent avec une verve endiablée l'autobiographie fictive d'une aventurière. L'âge venant, le naturalisme de Mme de Villedieu se teinte de jansénisme : *Les Désordres de l'amour* soulignent la dégradataion due à la passion.

♦ L'engouement du public est très vif et immédiat. Et s'il a mal résisté à l'épreuve du temps, il commence à reconquérir des lecteurs et intéresse la critique contemporaine.

ÉDITIONS : Madame de Villedieu, *Les Désordres de l'amour*, dans *Œuvres complètes*, Slatkine, 1971. Éd. Madeleine Cuénin, Droz, 1970.
ÉTUDES : Madeleine Cuénin, *Roman et Société sous Louis XIV, Madame de Villedieu*, Champion, 1979. Maurice Lever, *Le Roman français au XVII^e siècle*, P.U.F., 1981.

DESTINÉES (Les)

ALFRED DE VIGNY. Poèmes, 1864.

S'ils n'ont pas tous la même qualité poétique, chacun des onze longs poèmes (quelque deux mille vers en tout) de ce recueil illustre une facette du pessimisme foncier du poète, et représente, autour d'un symbole ou d'une fable, un aspect de la pensée philosophique.

« Les Destinées » (qui ouvrent le recueil et lui donnent son titre) mettent en scène les filles du Destin, les fatalités qui depuis la nuit des temps, et en dépit de l'espoir soulevé par la venue du Christ, tourmentent l'espèce humaine. « La Mort du loup » est la réplique de l'homme libre face à cette oppression du destin : le repli dans un stoïcisme austère et une mort silencieuse. Mais « La Maison du berger » laisse apparaître d'autres voies : l'homme peut trouver quelque répit dans la concentration de la pensée, et dans une solitude partagée avec la femme aimée. Surtout, il peut délivrer aux autres hommes le témoignage et la leçon de sa propre existence, et y trouver, sinon l'espoir, du moins la satisfaction de l'œuvre accomplie, tel le capitaine qui, en pleine tempête, et avant de mourir, consigne le fruit de son expérience dans un message qu'il livre à la mer (« La Bouteille à la mer »).

« Le Mont des Oliviers » exprime, à travers l'agonie du Christ, la forme la plus tragique de ce pessimisme : l'angoisse devant la perspective d'un monde sans Dieu, le désarroi de l'homme devant la souffrance et devant la mort, dont il ne comprend pas le sens.

« L'Esprit pur », enfin, dissipe toute inquiétude en glorifiant le progrès, triomphe de l'Esprit et revanche de l'intelligence sur la vanité et les incertitudes de l'action.

♦ Écrits entre 1839 et 1863, et publiés, pour la plupart, séparément, ces grands poèmes dessinent les différentes étapes d'une évolution philosophique que l'architecture du recueil, même si elle ne suit pas l'ordre chronologique de composition, s'efforce de retracer ; le regroupement de ces poèmes en un volume n'intervint en effet qu'après la mort de Vigny (1797-1863), et il est l'œuvre de son exécuteur testamentaire, Louis Ratisbonne. Le recueil cependant, à la différence des *Poèmes antiques et modernes**, qui combinent toutes sortes d'influences et juxtaposent des formes très diverses, n'en est pas moins doté d'une profonde unité de pensée et de style, fruit d'un travail poétique permanent, mis au service d'une réflexion sans cesse poursuivie. Pensée en mouvement, cependant, et nullement figée : à l'intérieur même de certains poèmes se succèdent des visions désespérées et des lueurs d'optimisme, en un déroulement parfois déconcertant qui fait alterner l'aspiration vers l'idéal et l'invective satirique ; celle-ci peut viser la société ou la démocratie, dénoncer l'indifférence de la nature ou la division entre les sexes. Condensation de tous les

dilemmes qui ont agité sa vie, résultat de toutes ses méditations, ce recueil, et surtout « L'Esprit pur », se présente comme le bilan, la synthèse orgueilleuse des échecs de Vigny ; mais il est aussi un cri de victoire, une affirmation de la pérennité du poète et de la primauté de l'Esprit.

♦ Homme d'ordre (même si des œuvres comme *Chatterton**, *Stello**, ou *Servitude et Grandeur militaires**, mettent en scène des parias, des exclus de la société), poète didactique au meilleur sens du terme, Vigny a souvent, comme Lamartine, été victime d'une lecture scolaire de son œuvre : la technique sur laquelle repose l'essentiel de sa poésie, à savoir la fable, a pu donner lieu à une intense exploitation pédagogique, d'autant mieux que la morale austère qui se dégage de ces symboles paraissait contenir des vertus éducatives autrement plus utiles à la jeunesse que le sentimentalisme débridé d'un Lamartine ou d'un Musset, ou la démesure suspecte d'un Hugo... Surtout, le culte, au début du XX^e^ siècle, de la « poésie pure » a fait de Vigny une sorte de contre-exemple type, l'illustration des dangers que court la poésie lorsqu'elle privilégie le sens au point qu'elle tue la poésie même. Pourtant, de Mallarmé à Valéry, de Rimbaud à Saint-John Perse, tout un versant de la poésie moderne peut reconnaître en lui sinon un initiateur, comme le sera Baudelaire, du moins un précurseur.

ÉDITIONS : Vigny, *Les Destinées*, éd. Verdun-Louis Saulnier, Droz, 1946. *Les Destinées*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Philippe Saint-Gérand, Flammarion, « G.F. », 1978.
ÉTUDES : Paul Viallaneix, *Vigny par lui-même*, Seuil, 1964. Marc Eigeldinger, *Alfred de Vigny*, Seghers, 1965.

DEUX ÉPÎTRES DE L'AMANT VERT

JEAN LEMAIRE DE BELGES. Poésie, 1511.

Il s'agit de deux lettres censément composées à la premier personne par le perroquet de Marguerite d'Autriche, mort dévoré par un chien, et dont le sort est présenté comme un suicide d'amour : la première épître, qui se souvient du poème d'Ovide, rappelle mélancoliquement les souvenirs heureux et amers du perroquet, amant non payé de retour, cependant que la seconde, écrite depuis les Enfers, évolue insensiblement vers une réflexion morale.

♦ Les *Épîtres de l'Amant vert* constituent un phénomène tout à fait exceptionnel dans la littérature du début du XVI^e^ siècle. Par certains côtés, elles appartiennent à l'univers de virtuosité formelle de la « Grande Rhétorique », bien que Jean Lemaire de Belges (1473-1515), en dépit de ses fonctions officielles auprès de telle ou telle cour princière, ne joue pas le jeu de l'écriture politique ou moralisatrice des autres « rhétoriciens ». Mais elles ouvrent aussi de nouvelles perspectives en direction d'une poésie familière, qui a médité les exemples italiens et latins, et sait renouveler avec humour et délicatesse la thématique lyrique. Au total, l'aspect factice de la poésie rhétorique est ici adouci et équilibré par la vivacité d'un style proche de celui de Marot.

♦ Fait exceptionnel, les *Épîtres de l'Amant vert* connurent un succès considérable pendant tout le XVI^e^ siècle, et furent même appréciées des poètes de la Pléiade, en général sévères à l'égard des productions de leurs prédécesseurs immédiats. Redécouvertes ces dernières années, avec l'ensemble de la production des Rhétoriqueurs, elles sont considérées comme un véritable chef-d'œuvre.

ÉDITION : Jean Lemaire de Belges, *Deux Épîtres de L'Amant vert*, éd. Jean Frappier, Droz, 1948.
ÉTUDE : Paul-Henri Spaak, *Jean Lemaire de Belges : sa vie, son œuvre et ses meilleures pages*, Slatkine, 1975.

DEUXIÈME SEXE (Le)

SIMONE DE BEAUVOIR. Essai, 1949.

Réflexion pionnière d'une femme sur la condition des femmes, *Le Deuxième Sexe* s'inscrit dans le cadre d'une morale existentialiste selon laquelle tout individu se définit comme sujet fondamentalement libre et doit s'assumer comme tel (voir Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme**, *Qu'est-ce que la littérature ?**). *Le Deuxième Sexe* comprend deux volumes. Le premier est consacré à dégager les faits historiques et les mythes qui, à travers les siècles et dans toutes les civilisations, ont contraint la femme à connaître un statut socio-économique et culturel toujours second par rapport à celui de l'homme. En accompagnant la femme depuis ses années de formation — naissance, adolescence, initiation sexuelle — jusqu'à celles où, adulte, elle se trouve en situation dans le monde — femme mariée, mère, ou prostituée et hétaïre —, Simone de Beauvoir montre comment, selon une formule qui depuis a frappé les esprits, « on ne naît pas femme, on le devient ». Elle termine *Le Deuxième Sexe* par un portrait de la femme libérée et indépendante.

♦ Intellectuelle engagée, Simone de Beauvoir (1908-1986) laisse une œuvre abondante: des romans — *L'Invitée* (1943), *Le Sang des autres* (1944), *Les Mandarins** (1954) —, des textes plus spécifiquement autobiographiques — *Mémoires d'une jeune fille rangée** (1958), *La Force de l'âge* (1960), *La Force des choses* (1963), *La Cérémonie des adieux* (1981) —, et d'autres essais — *Pyrrhus et Cinéas* (1944), *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947).

♦ L'influence du *Deuxième Sexe*, traduit dans plus de quinze langues, est considérable. Il occupe une place charnière dans la prise de conscience féministe moderne. Et aujourd'hui encore, même si certaines de ses données peuvent sembler dater, il demeure un ouvrage de référence.

ÉDITIONS: Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949. Gallimard, «Folio-Essais», 1986.
ÉTUDES: Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir*, Le Seuil, 1966. Daniel Armogathe, «*Le Deuxième Sexe*», *Simone de Beauvoir*, Hatier, 1977. Deirdre Bair, *Simone de Beauvoir*, Fayard, 1991.

DEVIN DU VILLAGE (Le)

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Opéra-comique, 1752.

Avec ce bref opéra-comique dont il compose les paroles et la musique, Jean-Jacques Rousseau rend vie et fraîcheur à la pastorale en exprimant sa nostalgie de la vie champêtre et de l'innocence des mœurs. L'héroïne, Colette, est une jeune bergère qui se plaint de l'indifférence de son amoureux Colin. Le devin du village lui révèle que Colin a été séduit par la très riche «Dame du lieu» et lui conseille de piquer la jalousie du berger en faisant croire qu'elle est courtisée par un «Monsieur de la ville». Inquiet, Colin renonce aux richesses et se réconcilie avec Colette. Le devin les unit au son des chants et danses des villageois.

♦ Passionné de musique dès son enfance et déjà auteur de ballets et de deux opéras-tragédies, Rousseau (1712-1778), qui a pris en charge les articles de musique pour l'*Encyclopédie**, fait jouer en 1752 *Le Devin du village*, puis publie une *Lettre sur la musique française**. *Le Devin* est apparenté par ses thèmes au *Discours sur les sciences et les arts** et annonce le *Discours sur l'origine de l'inégalité** avec l'opposition entre la campagne, symbole de l'innocence, et la ville, symbole de la corruption. Le renoncement des deux héros à la richesse coïncide avec la «réforme» de la vie de Rousseau, qui refuse d'être présenté au roi après le spectacle. Rousseau reviendra souvent sur *Le Devin* dans ses *Dialogues** pour se justifier contre ceux qui l'accusent de plagiat ou qui lui dénient la paternité de son opéra-comique.

♦ Le succès du *Devin* est immédiat à la cour: lors d'une première représentation, Mme de Pompadour tient à chanter elle-même le rôle de Colin. L'ouvrage répond à l'attente d'un public qui va bientôt s'engouer des idylles de Gessner et de Florian: on admire le naturel et la simplicité de cette pastorale, on apprécie la synthèse novatrice réalisée entre le chant populaire français et les accents brillants de l'opéra-bouffe italien.

ÉDITIONS: Rousseau, *Le Devin du village*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, «La Pléiade», 1964.
ÉTUDE: Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, P.U.F., 1985.

DIABLE AMOUREUX (Le)

JACQUES CAZOTTE. Nouvelle fantastique, 1772.

Alvare, un jeune seigneur espagnol, raconte son aventure sous forme de confession. Officier du roi à Naples, il se fait initier aux pratiques magiques et invoque Belzébuth dans les ruines d'Herculanum. Le Diable lui apparaît sous la forme d'une tête de chameau horrible, puis se transforme en épagneul et enfin en une ravissante adolescente déguisée en page, Biondetta, qui se met à son service et fait tout pour le séduire. Après une longue résistance aux charmes inquiétants de Biondetta, Alvare devient son amant. Quand il a succombé, Biondetta dévoile son identité, reprend sa forme monstrueuse et disparaît. Le narrateur, de retour chez lui, apprend qu'il a vécu un an en compagnie du Diable, mais, à son réveil, il ne sait trop quel crédit accorder à ses aventures. L'art de Cazotte est d'entretenir son lecteur dans le doute par les équivoques du récit et les ambiguïtés du style.

♦ Le refus du rationnel provient chez Cazotte (1719-1792) d'une forte résistance à l'idéologie des Lumières: parti de l'allégorie orientale pour ridiculiser les philosophes dans *La Patte du chat*, Cazotte crée avec *Ollivier* (1763) un nouveau procédé littéraire, où le surnaturel se trouve expliqué. Il inaugure dans *Le Diable amoureux* le genre du conte fantastique.

♦ Cette nouvelle, jugée «originale et neuve» lors de sa publication, a été remaniée par Cazotte pour satisfaire ses lecteurs; ceux-ci en effet étaient déçus par

la première édition — où l'on voyait Alvare affidé au Diable —, puis par la seconde — où il résistait à Biondetta et la chassait. La nouvelle enchante les Romantiques: Nerval, qui y découvre du «surnaturalisme», Hoffmann, Nodier, Gautier et Baudelaire. Cazotte est l'initiateur d'un genre où se retrouvent Mérimée (*La Vénus d'Ille**), Poe, Maupassant (*Le Horla**), Kafka, Lovecraft, Buzzati et Borges.

ÉDITIONS: Cazotte, *Le Diable amoureux, dans Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. René Étiemble, Gallimard, «La Pléiade», 1965. Max Milner, Flammarion, «G.F.», 1980.
ÉTUDE: Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, José Corti, 1960.

DIABLE AU CORPS (Le)

RAYMOND RADIGUET. Roman, 1923.

François, un jeune lycéen de seize ans que les temps troublés de la guerre ont émancipé trop tôt, noue avec Marthe, plus âgée que lui, une relation amoureuse. Or, Marthe est mariée à Jacques, jeune soldat parti au front. Avec une innocence qui parfois frôle le cynisme, les deux amants s'abandonnent à leur amour, sans remords. Mais François, qui est encore un enfant, est en réalité incapable de se montrer à la hauteur de l'amour que lui voue Marthe. Aussi, quand celle-ci lui annonce qu'elle est enceinte, il se révèle incapable d'assumer cette nouvelle responsabilité et convainc Marthe et sa famille de laisser croire à Jacques que cet enfant est le sien. Peu après la naissance, Marthe, mourante, appelle François auprès d'elle, mais celui-ci, trop faible et trop lâche, ne veut pas la rejoindre.

♦ Il s'agit du premier roman de Radiguet (1903-1923), publié l'année même de sa mort. L'auteur, qui insistait sur le caractère délibérément fictif de toute entreprise romanesque réussie, a toujours nié que le roman eût une quelconque dimension autobiographique.

♦ Le ton désabusé et cynique de Radiguet n'est pas sans rappeler un certain «gidisme», présent notamment dans *L'Immoraliste*. La lucidité et la justesse de l'analyse rapprochent encore ce roman de la grande tradition moraliste (Madame de La Fayette ou Stendhal).

♦ La publication du *Diable au corps* provoqua un grand scandale, car il postulait la guerre comme condition même du bonheur des amants et portait atteinte au respect sacré dû au soldat. La mort prématurée de l'auteur contribua probablement à l'élaboration d'un mythe jamais démenti autour de ce roman.

♦ *Le Diable au corps* fut adapté au cinéma en 1946 par Claude Autant-Lara.

ÉDITIONS: Radiguet, *Le Diable au corps*, éd. Bruno Vercier, Flammarion, «G.F.», 1986.
ÉTUDE: David Noakes, *Raymond Radiguet*, Seghers, 1968.

DIABLE BOITEUX (Le)

ALAIN RENÉ LESAGE. Roman, 1707.

Rationalisme et galanteries font bon ménage dans ce récit enlevé et spirituel, construit autour d'une intrigue simple, mais nourrie de récits intercalés: l'étudiant Dom Cléofas s'échappe par les toits à la suite d'un rendez-vous interrompu et se réfugie par hasard dans une maison où un astrologue retient emprisonné dans une fiole Asmodée, autrement dit le Diable boiteux. L'étudiant libère le Diable. En récompense, ce dernier promène son sauveur au-dessus de Madrid et soulève magiquement les toits des immeubles, révélant la vie, le comportement et les rêves des habitants. Une succession de tableaux séparés permet à Lesage de brosser une large fresque satirique de la Régence. La réédition de 1726 accentue, peut-être à l'excès, l'aspect critique de l'œuvre. Elle ajoute aussi un épisode qui transforme l'ouvrage en roman d'ascension sociale: un sauvetage opportun permet à Cléofas d'épouser une jeune fille de noble famille.

♦ Contraint de vivre du revenu de sa production littéraire, Lesage (1668-1747) débute par des traductions et des adaptations d'œuvres grecques, puis espagnoles. Il devient célèbre en 1707 avec *Le Diable boiteux*, tiré d'une nouvelle de Guévara. L'auteur corrige et refond en 1726 son roman. C'est l'un des grands succès de librairie au XVIII^e siècle, comme en témoignent de multiples rééditions, imitations ou suites plus ou moins habiles.

♦ Le roman relève d'un genre littéraire que le goût classique juge irrégulier: Boileau tire l'oreille d'un jeune laquais qui a introduit chez lui *Le Diable boiteux*. Et pourtant, Lesage reprend l'enquête morale poursuivie par La Bruyère — à qui il emprunte de nombreux détails — et par La Rochefoucauld. Son observation colorée d'un monde en mouvement se rattache aussi à la tradition gauloise des

fabliaux et au roman comique et parodique français (*Histoire comique de Francion**, *Le Roman comique**...). Elle trouvera un lointain aboutissement dans l'œuvre de Balzac.

ÉDITIONS : Lesage, *Le Diable boiteux*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, t. I., éd. René Étiemble, Gallimard, « La Pléiade », 1960. Gallimard, « Folio », 1984.
ÉTUDE : Roger Laufer, *Lesage ou le Métier de romancier*, Gallimard, 1971.

DIABLE ET LE BON DIEU (Le)

JEAN-PAUL SARTRE. Œuvre dramatique, 1951.

L'action se passe en Allemagne, à l'époque de la Renaissance. Goetz, le meilleur capitaine de tout le pays, a la réputation d'aimer faire le mal. Il confie au prêtre Heinrich : « Depuis mon enfance, je regarde le monde par un trou de la serrure : c'est un beau petit œuf bien plein, où chacun occupe la place qui lui est assignée, mais je peux t'affirmer que nous ne sommes pas dedans. Dehors ! Refuse ce monde qui ne veut pas de toi ! Fais le mal : tu verras comme on se sent léger. » Alors, le prêtre le met au défi de faire le bien. Goetz le bâtard, relève le défi : « C'est encore la meilleure manière d'être seul. J'étais criminel, je me change : je retourne ma veste et je parie d'être un saint. » Mais personne ne veut le croire : l'image qu'il transporte, de méchanceté et de tyrannie, lui colle à la peau ; de plus, il paie ses fautes passées : sa maîtresse, Catherine, meurt par son absence. En fait, quoi qu'il fasse, il est coupable. Il n'a alors plus qu'une envie : retourner à la « légèreté » du mal ; il ne s'adapte guère à la « pesanteur du bien ». En son absence, des massacres ont été perpétrés et, dans le même temps que les paysans le cherchent pour l'assassiner, un des siens lui demande de reprendre la tête de l'armée. Après avoir refusé en disant qu'il voulait obéir et non commander, Goetz obéit et, face à un ciel vide, il accepte sa vie de meneur d'hommes, ressourcé grâce à son passage par le bien, ayant pris le parti de l'humanité.

♦ Si le langage employé n'est en rien une « reconstitution » d'époque, il n'empêche qu'il prend, à maintes reprises, des airs de bouffonnerie, de carnaval, de burlesque, qui enregistrent le décapage temporel.

♦ *Le Diable et le bon Dieu* se situe, dans l'activité dramatique de Sartre (1905-1980), entre une période d'intense production (*Les Mouches**, 1943 ; *Huis clos**, 1944 ; *La Putain respectueuse* et *Morts sans sépulture*, 1946 ; *Les Mains sales**, 1948) et un éloignement progressif de la scène, avec seulement quatre pièces en une quinzaine d'années.

♦ *Le Diable et le bon Dieu* a été créé sur la scène du théâtre Antoine (direction Simone Berriau) le 7 juin 1951, dans une mise en scène de Louis Jouvet, des décors de Félix Labisse, et avec Pierre Brasseur dans le rôle de Goetz, Jean Vilar dans celui de Heinrich et Maria Casarès dans celui de Hilda.

ÉDITIONS : Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, Gallimard, 1951. Gallimard, « Folio », 1976.

DIABOLIQUES (Les)

BARBEY D'AUREVILLY (Jules-Amédée). Nouvelles, 1874.

Le Rideau cramoisi : le sous-lieutenant Brassard loge chez des bourgeois en province. L'attitude de leur fille excite sa curiosité : elle lui fait des avances et feint l'indifférence. Puis, plusieurs fois, elle vint le retrouver dans sa chambre, s'offre à lui, sans un mot. Une nuit, la jeune fille meurt dans les bras du soldat, qui prend la fuite.
Le Plus Bel Amour de Don Juan : le comte de Ravila de Ravilès a séduit la fille de sa maîtresse qui, cependant, lui manifeste son hostilité. La jeune fille confesse à sa mère qu'elle attend un enfant du comte, car, un jour, elle s'est assise par mégarde dans le fauteuil de Don Juan : à cet instant, elle a eu l'impression de tomber dans le feu.
Le Bonheur dans le crime : le comte de Savigny, amoureux d'une escrimeuse exceptionnelle, Hauteclaire Stassin, l'installe chez lui. Les deux amants empoisonnent la comtesse et connaissent un bonheur absolu sans le moindre remords.
Les Dessous de cartes d'une partie de whist : la comtesse de Stasseville, maîtresse de Marmor de Karkoël, croit que sa fille a une liaison avec son amant. Elle l'empoisonne, mais meurt après avoir mâché des résédas dans la caisse desquels on trouvera le cadavre d'un enfant.
À un dîner d'athées : pendant la guerre d'Espagne, le régiment du major Ydow est suivi par une femme, la Pudica, qui,

cependant, attise la passion des soldats. Un jour, le major ne tolère plus ce comportement, et, après lui avoir jeté à la figure le cœur momifié de leur enfant, il lui scelle le sexe à la cire. *La Vengeance d'une femme*: soupçonnée injustement d'adultère, la duchesse de Sierra Leone assiste à la mort et à la profanation du corps d'un de ses amis. Elle part pour Paris, où elle se prostitue pour déshonorer le nom de son mari.

♦ *Les Diaboliques* rendent célèbre Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), grâce en partie aux attaques que provoque ce texte sulfureux. Satan hante cet univers où l'autodestruction n'est pas faiblesse mais revanche, orgueil, affirmation de soi comme recherche du scandale.

♦ Ces nouvelles, qui veulent produire une émotion violente sur leur lecteur, tiennent du conte noir; mais parce qu'elles sont tournées vers l'au-delà, elles s'apparentent aussi au conte fantastique. L'horreur et la mort, la sexualité liée au danger, au mystère, à la menace et à l'angoisse forment l'univers familier de ces textes qui sont comme le négatif du catéchisme.

ÉDITIONS: voir *Le Chevalier Des Touches*.
ÉTUDE: Philippe Berthier, *L'Ensorcelée/Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly, une écriture du désir*, Champion, 1987.

DIALOGUES → ROUSSEAU JUGE DE JEAN-JACQUES

DIALOGUES DES CARMÉLITES
GEORGES BERNANOS. Pièce en un prologue et cinq tableaux, 1952.

Née en 1774 d'une mère morte en couches après une grande frayeur, Blanche de la Force décide d'entrer au Carmel pour trouver refuge contre la peur qui la poursuit depuis son enfance. Peu après son entrée au couvent, la prieure, à l'agonie, montre une grande crainte de la mort. Cependant, mère Marie veille sur Blanche avec la dureté qui convient. La Révolution vient d'éclater, et certaines religieuses se préparent sereinement au martyre. Blanche, au contraire, ne maîtrise plus sa peur. Lorsque les carmélites sont dispersées, Blanche, contrainte de retourner dans l'hôtel de son père, qui est arrêté puis guillotiné, doit servir les anciens domestiques. Les religieuses de son couvent vont, elles aussi, être guillotinées. Le jour de l'exécution, elle se joint volontairement à elles, délivrée au dernier moment de sa peur par la Grâce.

♦ Ce qui fut la dernière œuvre et le testament de l'écrivain catholique Georges Bernanos (1888-1948) était au départ une commande de circonstance. Il s'agissait de dialoguer l'adaptation cinématographique d'une nouvelle fondée sur un fait historique: l'exécution des seize carmélites de Compiègne le 17 juillet 1794 lors de la Terreur. Vivant lui-même dans l'angoisse de sa mort proche, Bernanos a transfiguré cette donnée pour en faire un chant religieux épuré et linéaire. La peur est la compagne de toute agonie; plus elle est forte, plus la rédemption sera grande. Le Christ l'éprouva plus forte que tout autre à l'heure de sa mort, étant condamné à une solitude sans recours divin, puisqu'il était Dieu lui-même.

♦ La pièce fut créée en allemand à Zurich en 1951, puis l'année suivante à Paris, au théâtre Hébertot. Francis Poulenc en tira un opéra créé en 1957 à Milan et Paris.

ÉDITIONS: Bernanos, *Œuvres romanesques* suivies de *Dialogues des Carmélites*, éd. Albert Béguin et Michel Estève, Gallimard, «La Pléiade», 1961.
Dialogues des Carmélites, Le Seuil, 1984.
ÉTUDES: Albert Béguin, *Bernanos par lui-même*, Le Seuil, 1954. *Cahiers de l'Herne*, n° 21, 1973.

DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE
ÉMILE LITTRÉ. 1863-1872.

Disciple, puis critique du positivisme d'Auguste Comte, Émile Littré (1801-1881) consacra plus de quinze ans à la composition de son *Dictionnaire* qui, publié à partir de 1863 (avec un *Supplément* en 1877) chez Hachette, constitue l'un des fondements de la lexicographie française. Dans sa préface, l'auteur indique que son travail est constitué de deux parties distinctes mais connexes: les significations du mot et son historique. «Arriver à l'idée la plus étendue du mot tant dans sa constitution ou anatomie que dans son emploi ou fonction est son but. Cette idée implique l'histoire, la comparaison, l'étymologie.»

♦ En donnant la priorité à la notion de mouvement plutôt qu'à celle de fixité des mots, Littré réalise l'ambition d'un dictionnaire «au service de la langue» et

dont l'érudition est «non l'objet mais l'instrument». Il demeure l'un des ouvrages de référence sur l'évolution de la langue française.

ÉDITION: Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Encyclopaedia Universalis, 1983.

DICTIONNAIRE HISTORIQUE ET CRITIQUE

PIERRE BAYLE. 1695-1696.

Œuvre de science, le *Dictionnaire historique et critique* fournit par l'exemple les moyens d'atteindre à l'exactitude, à la précision et à la conscience en matière historique. Mais l'essentiel de l'ouvrage se situe dans les dix mille remarques entourant ses deux mille articles. Une érudition iconoclaste s'y associe à une gaieté ironique quand l'auteur désacralise les textes bibliques, les écrits des Pères de l'Église et le thomisme des temps modernes ou décèle dans le christianisme d'anciennes superstitions païennes. La voie du scepticisme le conduit à soutenir que la religion doit être exclusivement affaire de foi et qu'on la détruit au lieu de la conforter quand on la fonde sur des témoignages historiques.

♦ Devenu célèbre dans l'Europe littéraire grâce à ses *Pensées diverses sur la comète** et à son périodique *Les Nouvelles de la République des Lettres*, interdit en France, Bayle (1647-1706) prône la tolérance à ses coreligionnaires protestants et soutient dans son *Commentaire philosophique sur le Compelle intrare* (1687) que plusieurs confessions chrétiennes peuvent cœxister pacifiquement. À partir de 1690 il entreprend, dans le but apparent de rectifier les erreurs contenues dans le *Dictionnaire* de Moreri, son *Dictionnaire historique et critique*. Attaqué par les pasteurs orthodoxes et par les pasteurs rationalistes, il meurt en 1706 au moment où son œuvre est solennellement désavouée par le protestantisme.

♦ Le *Dictionnaire historique et critique*, réédité en quatre volumes dès 1702, connaît un succès croissant: entre 1730 et 1740, quatre éditions successives traduisent l'influence considérable de l'ouvrage. Si l'*Encyclopédie** et le *Dictionnaire philosophique** le supplantent au zénith des Lumières, il fournit bien des arguments à la propagande anticatholique de Voltaire ou de d'Holbach. Les valeurs chrétiennes de Bayle — tolérance, liberté de conscience, droit à la critique — deviennent des idées «philosophiques» qui nourriront la pensée républicaine et laïque du XIX^e siècle.

ÉDITIONS: Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Slatkine, 1969. Éd. Alain Niderst, Éditions sociales, 1974.

DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE PORTATIF

VOLTAIRE. 1764.

Le Portatif, dont le titre souligne que Voltaire veut en faire un livre de poche, se présente comme une histoire critique de la chrétienté. La documentation rassemblée pour *L'Essai sur les mœurs** sert à illustrer la suite de guerres et de crimes liés à cette histoire, à souligner les contradictions entre les dogmes et les Évangiles, à insister sur les ravages de l'intolérance et à montrer combien la société dépend de la religion officielle. Étranger à tout esprit de système, le philosophe combat en même temps l'athéïsme. Parfaitement conscient de la nature profonde du fait religieux, il prône la nécessité d'un dieu «rémunérateur et vengeur» et propose de substituer au christianisme le théisme, c'est-à-dire une religion naturelle fondée sur l'adoration de l'Être suprême et la morale du bien. Cet apostolat, lié à la lutte contre «l'Infâme», n'empêche pas Voltaire de poser, à travers l'extrême diversité des articles, les thèmes philosophiques qui l'intéressent depuis longtemps, notamment le problème du Mal: c'est bien l'homme, et le mal qu'il surajoute aux fléaux naturels, qui sont au centre de ce *Dictionnaire*. Voltaire y renouvelle le génie de la satire, multiplie les effets et les procédés avec des lettres, des scènes ou des dialogues, manie l'ironie et recourt à toutes les ressources du tragique ou du pathétique.

♦ Reprochant à l'*Encyclopédie** son excessive prudence, Voltaire (1694-1778) souhaite une œuvre de combat véhémente et militante. Le scandale suscité par l'article *Genève* convainc définitivement le philosophe de Ferney: il reprend lui-même à partir de 1760 un projet né à Berlin auprès de Frédéric II et dirigé contre la doctrine chrétienne. Son *Portatif* sort en 1764 clandestinement de l'imprimerie Cramer à Genève: il comporte soixante-treize articles, enrichis de seize articles dans l'édition de 1765, de dix-huit articles en 1767; préférant en 1769 le titre *La Raison par alphabet*, Voltaire adopte

en 1770 celui, définitif, de *Dictionnaire philosophique*. Il travaille simultanément à un complément plus radical, les *Questions sur l'Encyclopédie* (1770-1772), qui attaquent également le pouvoir royal, la justice, les lois, les finances et les adversaires des philosophes.

♦ À peine le *Dictionnaire* est-il paru que Genève le fait brûler par la main du bourreau. L'ouvrage a beau conquérir l'Europe et susciter l'enthousiasme de Frédéric II et de Catherine II, sa circulation en France demeure clandestine. Quand le chevalier de la Barre, accusé d'être passé devant une procession sans se découvrir, est condamné à être décapité, on brûle sur son bûcher un exemplaire du *Dictionnaire*, après un réquisitoire demandant également la mort du philosophe, aux applaudissements de Fréron, des bien-pensants et d'une partie de la cour. Voltaire lance alors une grêle de pamphlets contre «l'Infâme».

♦ Que le *Dictionnaire philosophique* ait été condamné par Nietzsche, Barrès, Sorel et Claudel montre que la diffusion de l'ouvrage suscite de nouveaux adversaires, auxquels Voltaire avait répondu par avance, comme à tous les tenants d'une idéologie à vocation totalitaire, comme à tous les détracteurs de la raison et des Lumières.

ÉDITIONS: Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, éd. Raymond Naves, Garnier, 1987. Éd. René Pomeau, Flammarion, «G.F.», 1984.
ÉTUDE: Jean Balcou, *Fréron contre les philosophes*, Droz, 1975.

DICTIONNAIRE UNIVERSEL
ANTOINE FURETIÈRE. 1690.

Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes des Sciences et des Arts: le titre complet de l'ouvrage de Furetière (1619-1688), fruit de quarante ans de travaux, sonnait déjà comme une provocation pour les membres de l'Académie française, partisans du purisme de Vaugelas*, qui avait recommandé d'exclure de la langue française les archaïsmes et les mots issus de la langue populaire. L'auteur du *Roman bourgeois**, qui ne s'était pas attiré que des sympathies avec cette œuvre corrosive, annonça, dès 1684, son intention de publier son dictionnaire. Or, celui de l'Académie française, en chantier depuis 1638, n'était pas prêt. Les travaux s'étaient même considérablement ralentis depuis la mort, en 1650, de Vaugelas, responsable, ainsi que Chapelain, du projet. L'Académie réagit en excluant Furetière de son sein, et en empêchant par tous les moyens la parution du *Dictionnaire universel*, qui avait pourtant obtenu le privilège royal: la publication ne put avoir lieu que deux ans après la mort de l'auteur, en 1690.

♦ Le *Dictionnaire* de Furetière présente l'avantage d'un classement alphabétique, alors que celui-ci ne sera adopté par les académiciens que dans l'édition de 1718 de leur Dictionnaire. Dans la première édition, de 1690, seuls les mots simples étaient classés par ordre alphabétique, suivis de leurs composés, diminutifs et dérivés. En outre, les académiciens, toujours dans le souci de «débarrasser la langue des ordures qu'elle avait contractées», avaient choisi leurs exemples dans une liste d'auteurs très sélective. Le *Dictionnaire* de Furetière présente un choix d'exemples plus vaste, des notices encyclopédiques, les mots vieillis et des étymologies intéressantes. Le *Dictionnaire* de Trévoux (1707), œuvre des Jésuites, s'inspirera de celui de Furetière.

ÉDITION ET ÉTUDE: *Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, préface de Pierre Bayle, biographie et analyse d'Alain Rey, Le Robert, 1978.

DIDON SE SACRIFIANT
ÉTIENNE JODELLE. Tragédie, 1564 (?).

Didon, reine de Carthage, a succombé à l'amour qu'elle éprouvait pour Énée, le héros troyen appelé à fonder Rome. Celui-ci, sur l'ordre des dieux, l'abandonne pour continuer son voyage vers l'Italie, et la reine, désespérée, après avoir en vain essayé de le faire changer d'avis, feint de vouloir guérir de son amour en en brûlant tous les souvenirs, et se jette elle-même sur le bûcher qu'elle a préparé de ses mains.

♦ Après le succès de sa *Cléopâtre captive**, Étienne Jodelle (v. 1532-1573) choisit à nouveau un sujet antique, reprenant celui de Didon déjà traité quelques années plus tôt par Jean de La Taille. Tout en respectant les formes nouvelles du genre tragique (choix de l'alexandrin, construction en cinq actes, usage du chœur à l'antique), Jodelle s'efforce d'épurer l'argument de sa pièce, en s'attachant surtout à l'évolution psychologique du personnage principal, et non aux péripéties extérieures. Le résultat est que l'œuvre, qui comporte d'admirables morceaux lyriques, manque d'action et ressemble plus à un oratorio (le thème de la mort de Didon a été maintes

fois repris par les musiciens du XVI[e] et du XVII[e] siècle) qu'à une pièce de théâtre. Cette faiblesse sur le plan dramatique est cependant compensée par une pénétration psychologique qui préfigure la finesse d'analyse de Racine.

ÉDITION: Jodelle, *Didon se sacrifiant*, dans *Œuvres poétiques*, Slatkine Reprints, 1966.

DIEU

VICTOR HUGO. Poèmes, 1891.

Telle qu'elle nous est parvenue, la suite de poèmes et de fragments écrits pour l'œuvre projetée sous ce titre comprend essentiellement deux ensembles. Le premier (chronologiquement rédigé après le second) a pour titre tantôt *L'Ascension dans les ténèbres*, tantôt *Le Seuil du gouffre*; il comprend deux parties: un dialogue entre le poète et «l'Esprit humain», qui représente la raison, la sagesse médiocre de la foule, et qui se dit prêt à révéler au poète les secrets de l'univers; et une série de «Voix», qui chacune tente de donner une réponse au poète. Le second (intitulé d'abord *Solitudines cœli*, puis *L'Océan d'en haut*, et enfin *Dieu*) met en scène une série d'animaux symboliques qui représentent chacun un aspect des croyances humaines (l'athéisme, le paganisme, le manichéisme, le scepticisme, le christianisme); ce sont, tour à tour, «La Chauve-Souris», «Le Hibou», «Le Corbeau», «Le Vautour», «L'Aigle», «Le Griffon», auxquels succèdent «L'Ange» et «La Clarté». À ces morceaux épars, mais de plusieurs centaines de vers chacun, s'ajoutent un ensemble de fragments plus brefs et d'ébauches de plans qui se rattachent soit à l'un ou à l'autre de ces ensembles, soit à d'autres parties de l'œuvre envisagée.

♦ Œuvre posthume et inachevée, *Dieu* se rattache au versant le moins connu et le moins exploré de la poétique et de la pensée hugoliennes, sauf sous l'angle très particulier du spiritisme, dont la pratique a sans aucun doute à cette époque une profonde influence sur Victor Hugo (1802-1885).

♦ Pourtant, cette vaste épopée métaphysique et théologique, composée en 1855 et 1856, date de la période la plus riche de Hugo, celle des *Contemplations** et de *La Légende des siècles**; elle devait occuper dans son œuvre, à côté de ces sommets, une place tout à fait majeure, si l'on en croit la préface de *La Légende des siècles*, où il présente *La Fin de Satan** et *Dieu* comme respectivement le dénouement et le couronnement de cette œuvre; il les définit en effet comme une «sorte de poème d'une certaine étendue où se réverbère le problème unique, l'Être, sous sa triple face: l'Humanité, le Mal, l'Infini; le progressif, le relatif, l'absolu.» De ce somptueux poème philosophique, réduit à l'état de chaos composite, émergent cependant des détails éblouissants, tels la description du cirque de Gavarnie. Mais pas plus que Lamartine, qui avait rêvé lui aussi d'une «épopée de l'âme», dont il ne reste que des fragments, *Jocelyn** et *La Chute d'un ange**, Hugo ne viendra à bout du message qu'il voulait délivrer, vaincu par les réticences des éditeurs. Cette somme théologique à l'aspect grandiose mais un peu rebutant, malgré ses incohérences et son inachèvement, demeure l'expression sans doute la plus mystérieuse et la plus puissante, dans son obscurité même, du génie hugolien.

ÉDITION: Hugo, *Dieu*, éd. René Journet et Guy Robert, Nizet, 1960.
ÉTUDES: Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1961. Rafaël Pividal, *Hugo, l'enterré vivant*, Presses de la Renaissance, 1990.

DIEUX ONT SOIF (Les)

ANATOLE FRANCE. Roman, 1912.

Ce roman historique se situe pendant la période mouvementée de la Révolution française. Évariste Gallois, élève du peintre David, figure du révolutionnaire austère et fanatique, en est le personnage principal. Il accédera rapidement au Tribunal révolutionnaire et, quand viendra Thermidor, il suivra Robespierre jusque dans la mort. Le roman met également en scène tout un petit monde dont la vie quotidienne saisit l'humble réalité de l'Histoire. Mais l'Histoire est aussi une tragédie inutile et le roman se clôt sur les premiers jours du Directoire, qui font se succéder aux horreurs de la Terreur une période frivole et corrompue. La vie a raison de tout et emporte tout, y compris le sacrifice d'Évariste, et le roman nous montre sa jeune et belle fiancée, Élodie Blaise, recommençant après la mort d'Évariste un autre bel amour. La seule figure de la sagesse est peut-être, dans ce roman, représentée par Des Brotteaux, l'ex-financier de l'Ancien Régime, sceptique et épicurien, qui mène dans sa mansarde une vie paisible et retirée.

♦ Anatole France (1844-1924) reprend ici les considérations morales qu'il avait déjà développées dans *L'Île des pingouins** (1908) et *Le Jardin d'Épicure* (1894) et affirme sa verve satirique. L'humanisme désabusé de l'écrivain se nourrit des inquiétudes propres à une époque difficile (l'affaire Dreyfus, l'approche de la guerre). Déçu par le positivisme, sceptique, épris d'une sagesse antique, France se distingue de ses contemporains jusque dans son écriture, qui demeure classique.

♦ Cet écrivain qui reçut en 1921 le prix Nobel est aujourd'hui tombé plus ou moins dans l'oubli. On reproche notamment à ses héros d'être les incarnations de ses idées, bien plus que des personnages vivants.

ÉDITIONS : France, *Les dieux ont soif*, éd. Marie-Claire Bancquart, Calmann-Lévy, 1985. Gallimard, « Folio », 1989.
ÉTUDE : Marie-Claire Bancquart, *Les Écrivains et l'Histoire*, Nizet, 1966.

DIMANCHE DE LA VIE (Le)

RAYMOND QUENEAU. Roman, 1952.

Entre le Front populaire et l'armistice, le soldat de 2e classe Valentin Brû connaît un destin personnel à la fois terne et insolite. Il est d'abord, à vingt-cinq ans, pris pour époux par Julia Ségovie, vieille fille qui a le double de son âge. Il devient mercier au Bouscat près de Bordeaux, puis cadreur en miniatures et photographies à Paris XIIe. Julia se découvre un don de voyante et l'exerce lucrativement à l'insu de son mari jusqu'au jour où, paralysée par une attaque, elle cède la place à Valentin déguisé en femme. Il participe à la drôle de guerre et rejoint Julia à la fin du roman.

♦ Commençant par où nombre de romans finissent, un mariage, *Le Dimanche de la vie* peut passer au premier abord pour la chronique satirique de petits-bourgeois dominés par des soucis économiques aggravés par la hantise de la guerre. L'art de Queneau (1903-1976) consiste à épaissir progressivement le récit en posant les discrets jalons qui ponctuent l'évolution du héros : de la naïveté inconsciente, il passe à un désir de connaissance qui va se muer en pratiques destinées à lui faire approcher la sainteté. Un jeu subtil d'inversions transforme un jeune homme passif et soumis en une pseudo-femme prenant son destin, et Didine la servante, en main.

♦ Il s'agit d'un des romans les plus autobiographiques de Queneau, puisque Valentin et Julia se rencontrent comme le firent le père et la mère de Queneau. Mais la figure du fils fusionne avec celle du père, dans ce roman familial consciemment construit par l'auteur après la mort de ses deux parents. Sous le patronage de Hegel revu par Kojève, la question du temps dans son rapport avec l'Histoire reflète les préoccupations des écrivains au lendemain de la guerre. Dans ce roman aigre-doux, abondant en dialogues comiques, la tendresse et les angoisses se lisent en creux dans les ellipses et les non-dits.

♦ *Le Dimanche de la vie* a été porté à l'écran par Jean Herman en 1967.

ÉDITION : Queneau, *Le Dimanche de la vie*, Gallimard, « Folio », 1973.
ÉTUDE : Alexandre Kojève, « Les Romans de la sagesse », *Critique* n° 6, mai 1952.

DISCIPLE (Le)

PAUL BOURGET. Roman, 1889.

La vie du philosophe déterministe Adrien Sixte, toute consacrée à la réflexion théorique, est soudain troublée par une convocation chez le juge d'instruction : Robert Greslou, un de ses « disciples » qu'il connaît à peine, est accusé d'avoir empoisonné une jeune fille, et la mère de l'inculpé remet à Sixte un manuscrit écrit en prison par son fils. Découvrant dans ce drame l'influence de son œuvre, Sixte décide de se rendre au procès. Robert Greslou est acquitté grâce à la déposition du frère de la victime, qui le tue à la suite de l'audience. Au cours de la veillée funèbre, le philosophe positiviste s'abandonne à la prière.

♦ Paul Bourget (1852-1935) se fait surtout connaître par ses *Essais de psychologie contemporaine** (1883-1885) : il y étudie les écrivains qu'il s'était choisis pour maîtres afin de déceler la sensibilité qui s'exprime à travers leurs œuvres, afin d'inventorier les idées et émotions dont l'influence marquait le lecteur contemporain. Puis de 1884 à 1889, il fait paraître plusieurs romans où il s'oppose au naturalisme en voulant renouer avec le roman psychologique.

♦ Auparavant, bien qu'il ait conçu le roman comme une vivisection, Paul Bourget s'était opposé à l'école naturaliste, en insistant sur l'insuffisance de sa démarche en matière de psychologie des personnages. Maintenant avec Robert Greslou le disciple, c'est le maître, le philosophe Sixte, en qui on reconnaît Taine, qui est condamné. Paul Bourget offre dans son roman des aperçus révélateurs sur les contradictions de son époque, du moins sur le mouvement des

idées : le triomphe de la science annoncé par Renan et Berthelot est vivement contesté dans les deux dernières décennies du siècle. Dans *Le Disciple*, on peut voir une dénonciation de l'influence néfaste de la pensée scientiste et de son déterminisme athée et amoral ; et, dans le cheminement du personnage de Sixte, la découverte par Bourget de sa responsabilité, en tant que porte-parole du mouvement décadent, d'une sorte de paternité intellectuelle.

ÉDITION : Bourget, *Le Disciple*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Plon, 1911.
ÉTUDE : Michel Mansuy, *Un moderne : Paul Bourget*, Belles-Lettres, 1961.

DISCOURS

MIRABEAU (Honoré Gabriel Riqueti, comte de). 1789-1791.

Le sens du pathétique, une argumentation solide, des formules foudroyantes et la majesté de la déclamation caractérisent l'éloquence de Mirabeau. La postérité a retenu ses *Discours* sur les pouvoirs et la dénomination de l'Assemblée nationale en mai-juin 1789, sur *La Déclaration des droits de l'homme* en août 1789, sur le droit de veto le 1er septembre 1789, sur la banqueroute le 24 septembre 1789, sur le droit de paix et de guerre en mai 1790, sur l'adoption du drapeau tricolore ; ce dernier est présenté le 21 octobre 1790 comme le signe de « la sainte confraternité des amis de la liberté sur toute la terre ». On se souvient enfin du discours sur la Constitution civile du clergé le 26 novembre 1790. Talleyrand lira en 1791 un dernier discours, écrit par Mirabeau mourant, traitant de l'égalité des partages entre héritiers.

♦ Publiciste influent dans les années précédant la Révolution, Mirabeau (1749-1791), élu député d'Aix en 1789, devient le porte-parole du Tiers-État et joue un rôle prédominant à l'Assemblée nationale constituante, qu'il domine grâce à son éloquence.

♦ Disciple de Montesquieu, Mirabeau propose un système politique fondé sur la haine du despotisme, qu'il définit par l'arbitraire et la concentration des trois pouvoirs dans les mêmes mains. Mais à la différence de Montesquieu, il s'attaque violemment aux privilèges de la noblesse, du clergé et des parlements.

♦ Ses *Discours* demeurent la grande œuvre de la première période de la Révolution : ils en sont caractéristiques par leur rhétorique nourrie d'antiquité et leur conviction monarchique.

ÉDITIONS : Mirabeau, *Discours*, dans *Orateurs de la Révolution française*, éd. François Furet et Ran Halévi, Gallimard, « La Pléiade », 1989. Gallimard, « Folio », 1973.
ÉTUDE : Guy Chaussinaud-Nogaret, *Mirabeau*, Le Seuil, 1982.

DISCOURS

MAXIMILIEN DE ROBESPIERRE. 1789-1794.

Plusieurs centaines de *Discours* permettent d'apprécier un art cicéronien, clair et lucide, mis au service d'une déclamation sobre et glacée. Parmi les grands *Discours* de Robespierre on peut citer sa *Réponse à l'accusation de Louvet* (5 novembre 1792), ses interventions lors du procès de Louis XVI (janvier 1793) et celles portant sur le droit de propriété (24 avril 1793), sur le gouvernement représentatif (10 mai 1793), sur la justification du gouvernement révolutionnaire (25 décembre 1793), sur la morale politique (7 février 1794) et le *Rapport sur les idées religieuses et morales avec les principes révolutionnaires* (7 mai 1794).

♦ Avocat de province élu à la Constituante où Mirabeau prophétise son avenir (« Il ira loin : il croit tout ce qu'il dit »), Robespierre (1758-1794) acquiert au club des Jacobins la réputation d'« incorruptible défenseur du peuple ». Dès la Constituante, ce champion d'une démocratie intégrale s'était distingué par une éloquence d'apparat et une conception plus économique et sociale que politique de la Révolution. À la Convention, son talent oratoire est déterminant dans l'affrontement entre Girondins et Montagnards. Après le 2 juin 1793, sa dictature devient perceptible : ses *Discours* s'apparentent de plus en plus au sermon politique et préfigurent les proclamations napoléoniennes.

♦ L'idée de démocratie éthique, telle que la présente Robespierre dans ses *Discours*, rejoint l'idée de « république morale » que conçoit Kant à la même époque. L'orateur emprunte au *Contrat social** et à l'*Émile** ses thèses sur les fondements économiques et religieux de la démocratie. Ses *discours*, notamment celui du 10 mai 1793, développent des conceptions dont s'inspireront plus tard Babeuf et les diverses écoles socialistes du XIXe siècle.

ÉDITIONS : Robespierre, *Discours*, dans *Œuvres complètes*, Société des études robespierristes, 1967. *Discours et Rapports à la Convention*, introduction de Marc Bouloiseau, U.G.E., « 10/18 », 1989.
ÉTUDE : Henri Guillemin, *Robespierre politique et mystique*, Le Seuil, 1987.

DISCOURS

PIERRE DE RONSARD. Poésie engagée, 1562-1563.

La conviction profonde de Ronsard (1524-1585) est que le poète, bien que guide honoré des princes, accomplit au mieux sa tâche en suivant son inspiration la plus noble, sans se préoccuper des mouvements prosaïques de l'actualité. Cependant, le durcissement des luttes religieuses suscite l'indignation du poète et le pousse à intervenir en composant le *Discours des misères de ce temps* (à l'adresse de la reine-mère), qu'il complétera l'année suivante par la *Continuation*, puis encore la *Remontrance au peuple de France* et la *Réponse aux injures*... Ronsard s'insurge contre la prise d'armes des « protestants », et prend de fait parti pour l'Église et le roi, dans ces textes qui constituent l'essentiel de son œuvre « engagée ».

♦ Il manie avec efficacité l'invective et la satire, mais, confronté aux accusations ulcérées des réformés, il revient à ses positions initiales; et la *Réponse aux injures*... est une apologie de la poésie et du poète, le second grandi par la première et doté par elle d'une gloire qui ne se soumet pas aux aléas de la politique. Au contraire d'un Agrippa d'Aubigné, Ronsard rejette l'engagement pour se consacrer tout entier à l'écriture poétique.

ÉDITIONS : Ronsard, *Discours*, dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonnier, Raymond Lebègue et Isidore Silver, Didier, 1975. Éd. Yvonne Bellenger, Flammarion, « G.F. », 1979.
ÉTUDE : Gilbert Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, Le Seuil, 1972.

DISCOURS DE LA MÉTHODE POUR BIEN CONDUIRE SA RAISON ET CHERCHER LA VÉRITÉ DANS LES SCIENCES

RENÉ DESCARTES. Traité philosophique, 1637.

La chaleur de la conviction et l'audace d'un manifeste animent le *Discours de la méthode*, qui est aussi l'histoire d'une aventure intellectuelle. La raison humaine, si elle veut avoir des certitudes ontologiques, doit douter de tout, puis reconstruire en empruntant aux mathématiciens « la certitude et l'évidence de leurs raisons ». Ce doute méthodique et radical fait surgir une certitude — douter, c'est penser; penser, c'est exister —, premier maillon d'une chaîne de vérités : la pensée ne pouvant être engendrée par le corps (c'est le dualisme cartésien), la preuve est faite de l'existence de l'âme. Quant à l'homme, la conscience de son imperfection le conduit à chercher le parfait en dehors de lui. C'est la preuve dite « ontologique » de l'existence de Dieu : il existe nécessairement puisque la notion d'existence est incluse dans celle de perfection. L'ouvrage s'achève par l'exposé d'une physique mécaniste et l'annonce d'une physique appliquée rendant les hommes « maîtres et possesseurs de la nature ».

♦ Après avoir esquissé ses *Méditations* en 1630 et mis au point sa méthode, Descartes (1596-1650) entreprend d'exposer son système dans un vaste traité, *Le Monde*, mais renonce à publier cet ouvrage quand en 1633 il apprend la condamnation de Galilée par le Saint-Office. Soucieux de faire connaître ses idées au grand public, il édite sans nom d'auteur un ouvrage comprenant le *Discours de la méthode*, la *Dioptrique*, les *Météores* et la *Géométrie*. Plus tard, les *Méditations métaphysiques** (1641) expliqueront les fondements de sa métaphysique; enfin, revenant au vécu quotidien, le philosophe rédigera son traité *Les Passions de l'âme**.

♦ Original par l'emploi du français à une époque où la langue latine est de mise dans un livre savant, le *Discours de la méthode* est porté par la révolution scientifique des années 1620, qui fonde les sciences modernes. Le cartésianisme incarne les aspirations nouvelles de la société française : les savants adoptent la méthode du *Discours*, les croyants admirent les démonstrations de l'existence de Dieu, les tenants du classicisme se félicitent de l'attachement de Descartes à l'unité, à l'ordre et à la clarté, les mondains et les femmes apprécient de voir reconnu à chaque individu le droit de penser librement. Sur le moment cependant, le *Discours de la méthode* est ignoré, ou remarqué uniquement à cause des trois traités scientifiques qui le suivent. Mais les idées de Descartes se répandent très vite à travers l'Europe : elles sont enseignées dans les Pays-Bas et en Allemagne, et inspirent la *Logique* (voir *Grammaire générale et raisonnée**) de Port-Royal. Boileau empêche, en écrivant en 1671 l'*Arrêt burlesque*, la condamnation du cartésianisme par le Parlement; mais le *Discours* paraît si dangereux que Louis XIV finit par l'interdire en 1685.

ÉDITIONS : Descartes, *Discours de la méthode*, dans *Œuvres et Lettres*, éd. André Bridoux, Gallimard, « La Pléiade », 1937 et 1983. Éd. Denis Huisman, Nathan, 1990.
ÉTUDE : Geneviève Rodis-Lewis, *Descartes et le rationalisme*, P.U.F., 1966.

DISCOURS DE LA SERVITUDE VOLONTAIRE

ÉTIENNE DE LA BOÉTIE. Traité politique, 1574.

L'ami intime de Montaigne, mort à trente-trois ans (1530-1563), aborde dans cet ouvrage un problème très souvent débattu à la fin du Moyen Âge, et encore par les penseurs de la Renaissance : celui de la tyrannie et de la liberté humaine. La question cependant n'est pas posée, comme c'est souvent le cas, sous l'angle du droit au tyrannicide, mais prend la forme d'une réflexion de fond sur la liberté : la servitude n'est possible que si elle est consentie, et pourtant l'amour de la liberté est naturel chez l'homme ; mais il faut en fait apprendre à l'homme qui en a oublié la valeur à reconquérir sa liberté, alors qu'il y renonce pour de mauvaises raisons.

♦ En lui-même, le texte n'est pas vraiment polémique ; mais dès l'origine (publications partielles en 1574 puis 1576), il est, sous le titre de *Contr'un*, utilisé par les protestants comme un pamphlet antimonarchique. Par la suite, il inspire les révolutionnaires, de Marat à Lamennais, car il peut se lire facilement comme une critique de la tyrannie et un appel à la liberté.

ÉDITIONS : La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, Payot, 1985.Éd. Simone Goyard-Fabre, Flammarion, « G.F. », 1983.
ÉTUDE : Pierre Mesnard, *L'Essor de la philosophie politique au XVI^e siècle*, Boivin, 1952.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE

D'ALEMBERT. 1751.

Placé en tête du premier volume de l'*Encyclopédie**, où il occupe près de cinquante pages *in folio*, ce manifeste de l'intelligentsia des Lumières joint une ironie mordante à une épistémologie originale. D'Alembert y développe le programme raisonné du dictionnaire et souligne l'unité de l'œuvre à travers les articles. Il brosse ensuite un tableau de la science au XVIII^e siècle : l'humanité, éblouie par l'avenir qui s'ouvre devant elle, se plaît à faire le point, à dresser « l'arbre généalogique » de ses connaissances et à contempler avec satisfaction les progrès de la philosophie à travers les âges.

♦ Codirecteur de l'*Encyclopédie* avec Diderot, d'Alembert (1717-1783) s'impose comme l'un des plus grands savants de son temps grâce à son *Traité de dynamique* (1743), son *Traité des fluides* (1744), ses *Recherches sur la précession des équinoxes* (1749). À sa notoriété scientifique internationale il joint de brillantes relations mondaines, garanties importantes pour une entreprise dont le succès dépend de l'opinion publique. C'est pourquoi il se charge de présenter l'ouvrage par son *Discours préliminaire* et de rédiger, outre la partie mathématique et physique, des articles importants : il attaque violemment les jésuites dans l'article *Collège* et entraîne la rupture définitive de Rousseau avec les Encyclopédistes lorsque paraît son article « Genève » (1757), inspiré par Voltaire et auquel Jean-Jacques répond par sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles**.

♦ Pour d'Alembert comme pour les Encyclopédistes, le philosophe est un savant qui découvre les secrets de la nature. À l'instar de Diderot dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature** ou de Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV**, d'Alembert pense que les sciences appliquées ont davantage contribué au progrès matériel et moral, que les sciences exactes.

ÉDITIONS : D'Alembert, *Discours préliminaire*, éd. François Picavet, Vrin, 1984. Denoël, 1966.
ÉTUDE : *Actes du Colloque d'Alembert*, Paris, 1983.

DISCOURS SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE

DENIS DIDEROT. Traité d'esthétique théâtrale, 1758.

Réflexion globale sur le théâtre et projet d'aussi grande envergure que l'*Encyclopédie**, le *Discours sur la poésie dramatique* va bien au-delà d'un manifeste en faveur du drame bourgeois. Diderot, se référant au modèle de l'Antiquité, propose de rendre au théâtre sa fonction sociale et nationale, ce qui suppose une redéfinition de la structure des salles, du rôle des comédiens, du contenu des pièces et de la mise en scène. Élargissant à la poésie, prise au sens de « création littéraire », ses remarques sur la littérature dramatique, Diderot présente sa conception de l'inspiration, qui associe à l'idée d'une mission du poète une esthétique de la violence.

♦ Après une première critique globale, dans *Les Bijoux indiscrets**, de la

complexité des intrigues, de la fausseté des dialogues et de l'emphase qui caractérisent la scène française, Diderot (1713-1784) cherche à renouveler l'art dramatique de son temps. Il avait accompagné *Le Fils naturel** (1757) d'une analyse critique présentée sous la forme légère du dialogue: les *Entretiens avec Dorval**. Il choisit cette fois la rigidité formelle d'un traité pour adjoindre au *Père de famille** un manifeste théorique. Sa réflexion sur le théâtre se poursuivra avec *Le Paradoxe sur le comédien**.

♦ La critique accueille l'ouvrage de façon prudente: son armature rigoureuse le rend rébarbatif, il heurte les habitudes du public, s'oppose à la pratique des acteurs, et se soucie peu des conditions matérielles du théâtre. Lessing reconnaît le premier le sens révolutionnaire de ce manifeste: dans une *Préface* à une traduction du théâtre de Diderot, il s'enthousiasme — sept ans avant sa *Dramaturgie de Hambourg* — pour le *Discours*. Salué comme le théoricien du nouveau genre dramatique par Mercier et Beaumarchais, Diderot annonce bien des développements de *Racine et Shakespeare** et de la *Préface de Cromwell**.

Édition: Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Garnier, 1976.
Études: Michel Lioure, *Le Drame*, Armand Colin, 1963. Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, 1973.

DISCOURS SUR LES SCIENCES ET LES ARTS

Jean-Jacques Rousseau. Essai philosophique, 1750.

Le *Discours* se divise en deux parties qui développent une thèse paradoxale, élégamment défendue. Usant d'abord d'exemples historiques — la corruption à Rome ou à Constantinople et, inversement, la pureté de Sparte ou de Fabricius, à qui il prête la parole dans une prosopopée célèbre —, Rousseau soutient que les sciences et les arts sont responsables de l'amollissement, de l'hypocrisie mondaine et de la décadence des mœurs. La seconde partie établit les preuves rationnelles qui permettent de montrer la vanité des connaissances, l'inutilité des philosophes, la nocivité du luxe et les risques de toute éducation s'attachant à autre chose que la vertu.

♦ Rousseau (1712-1778) raconte dans une des *Lettres à Malesherbes** l'illumination qui le saisit un jour d'octobre 1749, alors qu'il se rend à Vincennes pour visiter son ami Diderot emprisonné: il découvre dans *Le Mercure de France* la question mise au concours par l'académie de Dijon: «Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs». Il écrit immédiatement la prosopopée de Fabricius et, encouragé par Diderot, poursuit son œuvre, que l'académie de Dijon couronne. Le *Discours* contient déjà les raisonnements et les idées que Rousseau développera aussi bien dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité**, l'*Émile**, le *Contrat social** que dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse** ou dans ses œuvres autobiographiques.

♦ En 1750 Rousseau s'inscrit à contre-courant: l'opinion suit Voltaire, qui, dans ses *Lettres philosophiques**, puis dans *Le Mondain**, illustre la réaction contre l'ascétisme du règne finissant de Louis XIV, célèbre les bienfaits du luxe et prône une conception épicurienne de la vie. L'*Encyclopédie** va bientôt considérer comme acquise l'idée que le progrès des arts et des sciences conduit au bonheur. En opposant la civilisation et la vertu, Rousseau apparaît comme un auteur à paradoxes. Mais l'opinion est sensible à sa sincérité et à son éloquente conviction. Et le *Discours*, publié sous une fausse adresse à Genève, connaît un succès immense.

Éditions: Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. François Bouchardy, Gallimard, «La Pléiade», 1964.
Éd. Jacques Roger, Flammarion, «G.F.», 1971.
Étude: Victor Goldschmidt, *Anthropologie et Politique, les principes du système de Rousseau*, Vrin, 1974.

DISCOURS SUR L'HISTOIRE UNIVERSELLE

Jacques Bénigne Bossuet. Philosophie historique, 1681.

Le *Discours sur l'histoire universelle pour expliquer la suite de la religion et les changements des empires* est une œuvre historique, philosophique et apologétique divisée en trois parties: *Les Époques*, résumé chronologique de l'histoire du peuple juif et du christianisme depuis Adam jusqu'à Charlemagne; *La Suite de la religion* montrant que toute l'histoire du peuple juif annonce Jésus et sa doctrine et répondant à la constatation par Spinoza de la valeur sacrée de la *Bible; Les Empires*, soulignant comment la vie et la mort des grands empires (scythe, arménien, égyptien, assyrien, perse, grec, romain) témoignent des desseins de la Providence. Écrire l'histoire, c'est pour Bossuet déterminer d'abord les «causes secondes» ou humaines des événements. Mais en théologien exemplaire,

il nie le hasard et explique l'irrationnel par un déterminisme qui voit en Dieu le seul moteur du devenir humain. Ce livre de réflexion sur l'histoire offre une vision grandiose du monde, écrite dans un des plus beaux styles du XVII^e siècle.

♦ La grande réputation que lui ont acquise ses *Sermons** et ses premières *Oraisons funèbres** vaut à Bossuet (1627-1704) d'être nommé en 1670 précepteur du Grand Dauphin, fils aîné de Louis XIV. L'homme de Dieu renonce à prêcher pour se consacrer à sa mission et rédige pour son élève un cours d'histoire qu'il publie sous le titre de *Discours sur l'histoire universelle*. Son rigorisme lui inspire en 1694 ses *Maximes et Réflexions sur la comédie*, qui jugent pernicieuses tragédie et comédie — elles flattent et exacerbent les passions.

♦ Publié en 1681 et remanié en 1700, le *Discours* s'impose immédiatement comme une grande œuvre de philosophie historique. L'ouvrage devait embrasser toute l'histoire jusqu'au règne de Louis XIV, mais la mort empêche Bossuet d'aller au-delà du règne de Charlemagne. Voltaire — tout en rejetant la notion de Providence — s'attachera dans l'*Essai sur les mœurs** à un effort de synthèse comparable à celui de Bossuet pour la période comprise entre Charlemagne et Louis XIV.

ÉDITIONS : Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, dans *Œuvres*, éd. Bernard Velat, Yvonne Champaillier, Gallimard, « La Pléiade », 1971. Éd. Jacques Truchet, Flammarion, « G.F. », 1966.
ÉTUDES : Thérèse Goyet, *L'Humanisme de Bossuet*, Klincksieck, 1965. Jacques Truchet, *Politique de Bossuet*, Armand Colin, 1966.

DISCOURS SUR L'ORIGINE ET LES FONDEMENTS DE L'INÉGALITÉ PARMI LES HOMMES

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Essai philosophique, 1755.

Précisant une intuition présentée dans le *Discours sur les sciences et les arts**, Rousseau soutient un nouveau paradoxe : l'homme est naturellement bon et c'est avec la société qu'apparaît le mal, identifiable à l'inégalité. La première partie du *Discours* décrit l'état de nature, antérieur à l'institution de la société. Cet état, présenté comme une fiction utopique, constitue un stade de bonheur et d'équilibre : il sert de référence pour mesurer la distance qu'instaure l'homme social par rapport à son origine naturelle, et de norme pour apprécier au plan moral la dégradation de l'homme en société. La seconde partie du *Discours* étudie le moment où apparaît le mal, c'est-à-dire l'inégalité : l'homme est dénaturé car l'état de guerre suscite l'institution de la société par un pacte d'association réalisé au profit des riches. À ce pacte illégitime Rousseau propose de substituer un « vrai contrat », aux termes duquel le peuple doit exercer directement sa souveraineté.

♦ Devenu célèbre grâce à la publication du *Discours sur les sciences et les arts**, et aux polémiques qui l'ont suivie, Rousseau (1712-1778) apprend le nouveau sujet de concours proposé par l'académie de Dijon : l'origine de l'inégalité. Il y trouve la confirmation d'une formule de sa *Lettre au roi Stanislas* : « La première source du mal est l'inégalité » et conçoit son *Discours* au cours d'une retraite dans la forêt de Saint-Germain. Il est déjà convaincu, bien avant l'*Émile**, que la morale et la politique sont inséparables ; de plus, le *Discours sur l'origine de l'inégalité* annonce le *Contrat social** en proposant un pacte rendant la souveraineté légitime.

♦ Imprimé en Hollande, l'ouvrage est mis en vente à Paris en août 1755. Voltaire, heurté dans son enthousiasme pour la civilisation, le critique ironiquement : « J'ai reçu, Monsieur, votre nouveau livre contre le genre humain... On n'a jamais employé tant d'esprit à vouloir nous rendre bêtes. » Le mythe du bon sauvage lancé par Rousseau se rattache au rêve arcadien qui hante les XVII^e et XVIII^e siècles, et au rêve exotique mis à la mode par les récits de voyages. Diderot le reprendra dans l'utopie tahitienne du *Supplément au voyage de Bougainville** et rendra plus véhémente la dénonciation des maux attachés à la propriété dans *L'Histoire des deux Indes**.

ÉDITIONS : Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. Jean Starobinski, Gallimard, « La Pléiade », 1979. Éd. Jean-Louis Lecercle, Éditions sociales, 1983.
ÉTUDE : Victor Goldschmidt, *Anthropologie et Politique, les principes du système de Rousseau*, Vrin, 1974.

DIVERS JEUX RUSTIQUES

JOACHIM DU BELLAY. Poésies, 1558.

Publié comme *Les Regrets** et *Antiquités de Rome** au retour d'Italie en 1558, le recueil composite des *Divers Jeux rustiques* met en lumière une autre facette du talent de du Bellay (1522?-1560), également éloignée de la solennité et de l'amertume des œuvres contemporaines. Le poète y illustre avec grâce sa propre théorie de

l'imitation, de l'imprégnation même, en reprenant « à la française » les petits genres hérités de l'Antiquité ou empruntés à la poésie néo-latine: la tonalité d'ensemble est gaie et familière, la forme extrêmement variée (mètres de longueurs différentes, poèmes strophiques ou non, vœux rustiques, élégies, pièces satiriques, épitaphes, etc.).

♦ Il ne s'agit pas ici de grandes poésies, mais d'un art aimable et délicat, d'un jeu avec les modèles et les modes, avec les codes aussi, comme l'affirme la célèbre satire *Contre les pétrarquistes*, qui n'est pas un reniement, mais le choix tout aussi gratuit d'un autre code pour chanter l'amour: après Pétrarque, les élégiaques latins... Autant que les deux autres recueils, les *Divers Jeux rustiques* manifestent l'art polymorphe de du Bellay, en éclairant tout particulièrement la souplesse de son génie, plus à l'aise peut-être dans la légèreté pleine d'humour des petits genres que dans le style sublime où se complaît Ronsard.

ÉDITION: Du Bellay, *Divers Jeux rustiques*, éd. Verdun-Louis Saulnier, Droz, 1965.
ÉTUDES: Verdun-Louis Saulnier, *Du Bellay*, Hatier, 1968. Gilbert Gadoffre, *Du Bellay et le Sacré*, Gallimard, 1978. Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay*, Nizet, 1978.

DOCTEUR PASCAL (Le)
ÉMILE ZOLA. Roman, 1893.

Pascal, le fils de Félicité, a recueilli Clotilde, la fille de son frère Aristide Saccard, dans sa propriété de la Souleïade, à Plassans. Biologiste de renom, il poursuit, tout en soignant quelques malades pour gagner sa vie, des recherches sur l'hérédité. Différent des siens, il peut porter un regard objectif sur sa famille, qui est son sujet d'étude privilégié, et qui offre en raccourci l'histoire de l'humanité entière. Substitut du romancier en tant que regard et témoin, Pascal dresse l'arbre généalogique de cette famille. Cependant Clotilde, qui traverse une crise de mysticisme et qui est endoctrinée par sa grand-mère cherche à brûler les dossiers de son oncle, c'est-à-dire à effacer la tache originelle, la tare, la folie de l'ancêtre. Mais Pascal la surprend et lui explique ses recherches: Clotilde alors ne fréquente plus l'église, délaisse tout idéalisme, croit désormais en la science. Elle aide son oncle et devient sa maîtresse. Mais, devant son amour, le savant cesse désormais de vouloir changer la nature; il se contente de lui faire confiance et en arrive à se poser des questions sur la valeur de la science. Pour faire cesser les ragots et parce qu'il vit dans le dénuement, il pousse Clotilde à partir. Il meurt, sans savoir qu'elle attend un enfant de lui.

♦ Dernier volume de la fresque des *Rougon-Macquart, Le Docteur Pascal* la clôt, non pas sur le plan historique et social comme *La Débâcle**, mais sur le plan familial. Émile Zola (1840-1902) tente d'embrasser dans ce roman du roman, dans ce vaste résumé, l'œuvre qu'il achève: la fêlure héréditaire, donnée au départ comme un programme ou une thèse dans *La Fortune des Rougon**, est idéalisée en tant qu'elle devient un élément maîtrisé par la pensée progressiste et scientifique. Zola pense alors à une rédemption et à une résurrection, et le livre se termine sur une vision idéaliste, pleine d'espoir: l'image de la mère allaitant son fils, nouveau messie.

♦ Mais *Le Docteur Pascal* traduit surtout les contradictions de la fin du XIX^e^ en opposant l'ancien monde religieux et conservateur au nouveau, scientifique, audacieux, révolutionnaire. Le scientisme du docteur Pascal est généreux, réparateur, et conciliateur; le roman propose une catharsis de la nature animale de l'homme. Ainsi la sexualité est-elle dépassée chez la femme quand elle devient mère. Mais cet idéalisme, fidèle à l'idéologie bourgeoise, contient son revers: il existe un lieu (le placard dans lequel sont enfermés les dossiers) où sont contenues les forces ancestrales et instinctuelles et où se cristallisent les luttes entre ancien et nouveau mondes.

ÉDITIONS: Zola, *Le Docteur Pascal*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. V, éd. Henri Mitterand, Gallimard, « La Pléiade », 1967. Éd. Jean Borie, Flammarion, « G.F. », 1975.
ÉTUDES: Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938. Michel Butor, *Répertoire IV*, Minuit, 1974.

DOCTRINE DE L'AMOUR (La)
GERMAIN NOUVEAU. Poèmes, 1880.

Ensemble de poèmes écrits à la gloire du Christ et de la Vierge, ce recueil est l'un des rares sommets que la poésie mystique ait pu atteindre en France. Célébration passionnée de la foi fervente qui anime le poète, ces poèmes disent l'amour de Dieu avec des accents d'une sensualité brûlante. Les rythmes utilisés, très traditionnels (alexandrins, octosyllabes), et le vocabulaire simple, presque familier,

contrastent avec la puissance visionnaire et le souffle intense qui emporte toute l'œuvre.

♦ La poésie de Germain Nouveau (1851-1920) fut longtemps méconnue, de la volonté même de l'auteur, ce compagnon de Rimbaud, de Verlaine et des autres grands poètes de sa génération, mais qui fut d'une discrétion presque obsessionnelle: ce recueil même, signé du pseudonyme très significatif d'Humilis, ne fut publié qu'à l'insu de l'auteur, en 1904. Ses autres œuvres, *Dixains réalistes*, *Ave Maris Stella*, ou *Valentines*, ne furent également connues que de quelques admirateurs, ou ne furent publiées qu'à titre posthume, la première édition complète des œuvres poétiques de Nouveau n'intervenant qu'en 1953.

♦ Cette œuvre est le reflet de la personnalité étrange du poète, qui finira mi-vagabond, mi-pélerin, alternant crises de mysticisme et drames passionnels, dans une instabilité qui fait songer à celle de Verlaine, mais sans ses compromis: il poussera jusqu'aux limites de la folie et du délire les contradictions entre l'ivresse des sens et la mortification de la chair, dans une exigence de liberté et de sincérité qui le mettra en marge de l'ordre social. Pourtant, cette sentimentalité religieuse, teintée d'une certaine naïveté populaire, se retrouvera chez Max Jacob, et à un degré moindre, chez les grands poètes catholiques du XX^e^ siècle, comme Claudel.

ÉDITION: Nouveau, *La Doctrine de l'amour*, dans *Œuvres poétiques*, *Lautréamont*, *Germain Nouveau*, éd. Pierre-Olivier Walzer, Gallimard, «La Pléiade», 1970.
ÉTUDE: Louis Forestier, *Germain Nouveau*, Seghers, 1971.

DOCUMENTAIRES (KODAK)

BLAISE CENDRARS. Poèmes, 1924.

Dans la création poétique de Cendrars, cette œuvre est moins connue que la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France** (1913). *Kodak* est cependant plus représentatif du modernisme de son auteur. Ce titre indique déjà que chaque poème veut être comme une photographie. Celle-ci est censée reproduire le réel à l'état brut: aucune intention de l'«auteur» ne vient imposer la marque d'une subjectivité. Chaque poème étant fait d'une juxtaposition de «clichés», l'ensemble obéit à une esthétique simultanéiste (rapprochements d'éléments fondés uniquement sur la coïncidence). Enfin, ces textes n'ont rien d'un authentique reportage: ils sont fondés dans leur presque totalité (41 poèmes sur les 44 du recueil) sur un travail de découpage et de collage à partir de l'œuvre de Gustave Le Rouge: *Le Mystérieux Docteur Cornélius* (1913). On voit ainsi naître deux nouvelles orientations: la création d'un effet poétique par le changement de contexte et par la «mise en vers» de la typographie; une esthétique du «chromo», d'autre part, révélant une forme de beauté dans les clichés (au sens linguistique) dont Gustave Le Rouge fait un abondant (mais habile) emploi.

♦ À défaut de pouvoir mesurer la portée réelle de l'influence de cette œuvre de Cendrars (1887-1961), on doit la situer au cœur des tentatives caractéristiques de la modernité tout au long du XX^e^ siècle: collage (le peintre Max Ernst), objectivisme (Hocquard), cubisme littéraire (Reverdy, Max Jacob, Apollinaire), travail de transformation d'un texte antérieur (Tortel, Roubaud), simultanéisme (Apollinaire).

ÉDITION: Cendrars, *Documentaires (Kodak)*, dans *Du monde entier: Poésies complètes, 1912-1924*, Gallimard, «Poésie», 1966.
ÉTUDES: «Blaise Cendrars», *Europe*, n° 566, juin 1976. Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Balland, 1984. Francis Lacassin, *Passagers clandestins*, U.G.E., «10/18», 1979. Daniel Grojnowski, «Poésie et Photographie», dans *Poétique*, n° 75, sept. 1988.

DOM CARLOS

SAINT-RÉAL. Nouvelle historique, 1672.

Ce bref roman s'inspire de données historiques exactes: l'infant Dom Carlos, fils du roi d'Espagne Philippe II, devait épouser Élisabeth de France, fille de Henri II et de Catherine de Médicis. Les jeunes gens, sans se connaître, désirent ce mariage. Mais Philippe II se ravise et épouse lui-même celle qu'il destinait à son fils. Dom Carlos et la reine éprouvent bientôt l'un pour l'autre une violente passion, qu'ils s'efforcent de dissimuler aux yeux des jaloux et des espions (en particulier la duchesse d'Eboli, amoureuse de Dom Carlos, et Dom Juan d'Autriche, amoureux d'Élisabeth). Philippe II apprenant que son fils s'apprête à accorder son appui aux révoltés des Pays-Bas, il donne libre cours à sa jalousie. Il fait arrêter Dom Carlos, le contraint à se suicider et empoisonne sa femme, prête à accoucher.

♦ Ce roman, comme ceux de Madame de Villedieu, marque une rupture par

rapport à l'esthétique baroque. La concentration du récit (linéaire, sans histoires intercalées), la sobriété du style (qui privilégie les allusions, le détachement, les sentences morales), le pessimisme sont exemplaires. L'univers de la cour est décrit comme un huis clos sans issue, et la fatalité tragique est incarnée par des passions que les héros sont incapables de maîtriser. Le ton et la vision du monde, dans *Dom Carlos*, rejoignent ceux de Madame de La Fayette (qui lisait précisément ce roman en écrivant *La Princesse de Clèves**), de La Rochefoucauld et de Racine.

♦ César Vichard, abbé de Saint-Réal (1639-1692), diplomate, témoin direct des intrigues de cour, était en son temps essentiellement connu comme historien (il est l'auteur de *La Conjuration des Espagnols contre la république de Venise en 1628*, parue en 1674). Quoique très admirée par Stendhal, son œuvre est restée méconnue jusqu'à une époque récente. L'histoire de Dom Carlos a inspiré à Schiller une tragédie (1787), et un opéra à Verdi (*Don Carlo*, 1867).

ÉDITION: Saint-Réal, *Dom Carlos*, éd. Andrée Mansau, Droz, 1977.
ÉTUDES: Andrée Mansau, *Saint-Réal et l'Humanisme cosmopolite*, Champion, 1976.
Gustave Dulong, *L'Abbé de Saint-Réal, étude sur les rapports de l'histoire et du roman au XVII^e siècle*, Slatkine, 1960.

DOM JUAN

MOLIÈRE. Comédie, 1665.

Écrit en un temps record, ce chef-d'œuvre, qui échappe à toutes les lois du classicisme, échappe un peu aussi à son auteur. Molière a-t-il écrit, avec son *Dom Juan ou le Festin de pierre*, le nouveau chapitre d'un mythe dont il a emprunté le sujet à Tirso de Molina? Ou a-t-il voulu régler un compte avec les grands seigneurs libertins et avec les détracteurs de *Tartuffe**? Dom Juan est «un grand seigneur méchant homme». Après avoir épousé puis abandonné Done Elvire, il essaie d'enlever une jeune fille et séduit tour à tour deux paysannes qui se le disputent. Poursuivi par deux frères offensés, il échappe à leur vengeance. Par jeu, il soumet un pauvre au supplice de la tentation, mais sans succès; il se moque des remontrances de son père, se joue des revendications d'un créancier et va jusqu'à défier l'esprit d'un Commandeur qu'il a naguère tué en duel, l'invitant à dîner et acceptant en retour l'invitation de la statue, à la grande frayeur de Sganarelle, son valet et son confident. En dépit des appels au repentir, il s'endurcit dans son refus, même face au spectre, et tombe, victime du feu du ciel.

♦ Succession rapide de tableaux caractérisés par la multiplicité des tons (pathétique d'Elvire, noble du père, comique avec monsieur Dimanche), la pièce trouve cependant une paradoxale et double unité: psychologique autour de la figure de Dom Juan; comique autour du personnage de Sganarelle, dont il ne faudrait pas sous-estimer l'importance. En effet, ce double dérisoire de Dom Juan, qui ouvre et clôt la pièce, la maintient dans les limites de la comédie. Inscrit dans un contexte social précis, posant les questions qui conviennent à l'époque du cartésianisme et de l'épanouissement du courant libertin, Dom Juan a une réelle épaisseur psychologique. Qu'importent ses échecs répétés? Il ne fait jamais rire à ses dépens, et se comporte parfois comme un montreur de marionnettes dont il tire à son gré les ficelles. Porte-parole des désirs secrets de l'homme, *Dom Juan*, créé alors que Molière (1622-1673) élaborait *Le Misanthrope**, ne serait-il pas une autre face, plus radicale encore, d'Alceste? N'est-il pas surtout l'expression des contradictions mal résolues entre la marginalité du comédien et la reconnaissance sociale à laquelle son génie légitimement aspirait?

♦ En cette année 1665, c'est à un motif essentiellement alimentaire que Molière obéit en rédigeant cette pièce à «machines» que le public goûte fort. Il a pour ce faire interrompu l'élaboration du *Misanthrope*, et l'une et l'autre pièce portent la marque de son amertume et de sa révolte face à la querelle du *Tartuffe*. Molière, attaqué avec virulence par les dévots, en dépit du succès, retire sa pièce après quinze représentations; elle ne sera plus jouée de son vivant.

ÉDITIONS: Voir *Amphitryon*, et L.G.F., «Le livre de poche», 1985.
ÉTUDES: Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale: Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope*, Gallimard, 1963. Jacques Schérer, *Sur le Dom Juan de Molière*, S.E.D.E.S., 1967.

DOMINIQUE

EUGÈNE FROMENTIN. Roman, 1862.

Orphelin, Dominique de Bray a été élevé aux Trembles. L'amitié qu'il portait à sa cousine s'est peu à peu transformée en amour: cette passion est cependant vouée à la souffrance, à l'insatisfaction. Madeleine, sa cousine, se marie à M. de Nièvres. Lors de séjours aux Trembles ou à Paris, elle est

troublée et se met progressivement à aimer Dominique, qu'elle finit par éloigner. Après avoir songé à se faire un nom dans les lettres ou la politique pour attirer l'attention de Madeleine, il s'est retiré à moins de trente ans dans le domaine des Trembles. Maintenant marié, il mène une vie ordonnée et secrète, teintée par la mélancolie des renoncements.

♦ Le seul roman qu'ait écrit Fromentin (1820-1876) est un roman psychologique à sources autobiographiques. La multiplicité et la richesse des impressions témoignent de la sensibilité d'un homme qui fut aussi peintre orientaliste et critique d'art, et qui chercha à exprimer «l'invisible par le visible»: la mémoire n'est pas tant la faculté qui retient ces impressions que celle qui rassemble, compose, ordonne la matière romanesque.

♦ Le schéma d'ensemble fait songer à *Adolphe** de Benjamin Constant; mais l'auteur a voulu conjurer, maîtriser un certain romantisme. En opposition à des personnages livrés aux flots passionnels comme ceux de *Volupté** ou du *Lys dans la vallée**, Fromentin affirme son besoin d'analyse des sentiments, condamne les chimères romantiques et veut prendre simplement, raisonnablement la vie, à hauteur d'homme. Néanmoins, l'imaginaire romantique (amour interdit, refuge dans le rêve et le souvenir face à l'ambition ou aux exigences de la société, introspection forcenée) n'est pas absent de ce roman: comme *L'Éducation sentimentale**, il présente une sorte d'exténuation du romantisme. Le héros accepte la fatalité et se résigne à une morale bourgeoise, conformiste, qui se construit sur l'approfondissement d'expériences intérieures.

ÉDITIONS: Fromentin, *Dominique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Guy Sagnes, Gallimard, «La Pléiade», 1984. Éd. Pierre Barbéris, Flammarion, «G.F.», 1987.
ÉTUDES: Jean-Pierre Richard, «Paysages de Fromentin», dans *Littérature et Sensations*, Le Seuil, 1954. Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1972.

DOUBLE INCONSTANCE (La)
MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain, de). Comédie, 1723.

Un audacieux chassé-croisé entre deux mondes parallèles et hiérarchisés rompt un équilibre social et affectif. Le prince d'un royaume de fantaisie fait enlever une bergère qu'il aime et voudrait épouser. Mais la bergère, Silvia, n'aime qu'Arlequin, un brave paysan naïf et nigaud. Flaminia, une dame de la Cour délurée, envoyée par le prince, essaie de détacher Arlequin de Silvia, puis Silvia d'Arlequin; mais elle se prend à son propre jeu et s'intéresse de plus en plus au jeune homme. Le prince, déguisé en officier, se déclare le chevalier servant de Silvia, touche l'amour-propre de la bergère et flatte son goût de la nouveauté. Puis il se fait connaître, et les intermittences du cœur s'achèvent sur une double inconstance: Silvia épouse le prince et Arlequin Flaminia. Cette pièce de rencontre offre à la fois une découverte de l'angoisse devant l'exercice réel de la liberté et le rêve d'un compromis entre la vérité et les exigences sociales.

♦ L'accueil réservé à *La Double Inconstance* confirme le succès des deux précédentes pièces de Marivaux (1688-1763), *Arlequin poli par l'amour** et *La Surprise de l'amour**. Le *Mercure de France* utilise pour la première fois l'expression «métaphysique du cœur» pour caractériser l'étude de la psychologie amoureuse chez les jeunes gens, que Marivaux poursuit en 1724 avec *Le Prince travesti** et *La Fausse Suivante**.

♦ La comédie présente une situation tragique digne de Racine — la séquestration d'une jeune fille par un prince qui veut l'épouser. Mais le lieu du complot est une cour où l'on vit bien — figuration de la société sous la Régence. En peignant une société dissolvante où s'ébattent Arlequin et Silvia, Marivaux esquisse une satire aux résonances profondes en même temps qu'il crée un genre original fondé sur la fantaisie et les jeux du langage.

♦ *La Double Inconstance* voit le triomphe de Gianetta Benozzi (1700-1758), dite Silvia, interprète favorite de Marivaux. Entrée au répertoire de la Comédie-Française en 1834 seulement, la pièce y est reprise en 1952 dans une mise en scène féerique de Jacques Charon.

ÉDITION: Marivaux, *La Double Inconstance*, éd. Jacques Morel et Jean-Pierre Miquel, L.G.F., «Le livre de poche», 1987.
ÉTUDE: Voir *Arlequin poli par l'amour*.

DOYEN DE KILLERINE (Le)
ABBÉ PRÉVOST. Roman, 1735-1739.

Prévost se propose de présenter, en racontant la saga de la famille du Doyen de Killerine, «toutes les règles de religion qui peuvent s'accorder avec les usages du monde». Il confronte quatre personnages, le Doyen, zélateur

du catholicisme le plus intransigeant, son demi-frère Georges, qui verse dans un libertinage cynique, son second demi-frère Patrice et leur sœur Rose, deux âmes sensibles oscillant entre les attraits de la vertu et ceux du « monde ». L'intrigue repose sur un engagement fatal: Patrice est séparé de Julie, qu'il aime, à cause du mariage que lui impose le Doyen avec Sara, une femme admirable qu'il n'aime pas. Il s'évanouit le jour de son mariage, puis s'enfuit avec Julie. Celle-ci le trahit et, de remords, se suicide. Patrice reconnaît alors l'« aveuglement » qui lui a caché si longtemps les mérites de Sara. À cette histoire centrale — que le Doyen raconte en tentant d'exprimer la manière dont les faits se sont déformés à travers les consciences — les aventures de Rose et celles de Georges tiennent, respectivement lieu de prologue et d'épilogue.

♦ Les péripéties liées à sa réhabilitation lors de son retour en France conduisent l'abbé Prévost (Antoine-François Prévost d'Exiles, 1697-1763) à se composer un nouveau personnage, distinct de l'écrivain de l'*Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut** (1731): quand il commence à écrire en 1734 *Le Doyen de Killerine* — d'abord envisagé comme une sorte de roman feuilleton avec livraisons mensuelles —, il a en vue un roman pédagogique et chrétien dans le goût de *Télémaque**. Mais en 1739, l'œuvre s'est transformée en roman de mœurs et a évolué vers le cynisme: sans rompre avec les jésuites, Prévost se rapproche des philosophes et adopte une vision relativiste du monde.

♦ La casuistique et l'étude de la morale mondaine conduisent Prévost à constater que les femmes sensibles sont les victimes de la société: en butte aux séducteurs, Rose rappelle l'Angélique des *Illustres Françaises** ou fait songer à l'héroïne de *La Vie de Marianne**, parue au moment où Prévost achève la seconde partie du *Doyen*. Parti d'une psychologie proche de celle de Marivaux, Prévost aboutit à l'analyse critique de l'amour menée par Crébillon: « Une nouvelle psychologie soutient l'étude des liaisons dangereuses, tout entière orientée vers un déterminisme psycho-physiologique », observe Jean Sgard. Vingt ans avant *Candide**, le romancier est confronté aux problèmes du sens de la vie et de la liberté.

ÉDITION: Abbé Prévost, *Le Doyen de Killerine*, dans *Œuvres*, t. III, éd. Jean Sgard, P.U.G., 1979.
ÉTUDE: Jean Sgard, *Prévost romancier*, José Corti, 1989.

DRAMES DE PARIS (LES)
PONSON DU TERRAIL (Pierre-Alexis, vicomte de). Romans-feuilletons, 1884.

Comment résumer le cycle des aventures de Rocambole, de ces récits qui multiplient les rebondissements invraisemblables et les péripéties inattendues? Commencés en 1859, publiés en 1884, *Les Drames de Paris* comportent I. *L'héritage mystérieux, Le Club des valets de cœur, Les Exploits de Rocambole*; II. *Les Chevaliers du clair de lune, La Dernière Incarnation de Rocambole, Le Testament de Grain de Sel, Le Bagne de Toulon*; III. *Le Dernier Mot de Rocambole, Les Ravageurs, Les Millions de la bohémienne, Le Club des crevés, Le Retour de Rocambole, Le Bûcher de la veuve, Vérité sur Rocambole*; IV. *La Nourrisseuse d'enfants, L'Enfant perdu, Le Cimetière des suppliciés; La Captivité du maître, L'Homme en gris, Les Amours du Limousin.*

♦ Pierre-Alexis Ponson du Terrail (1829-1871) prétendit être le maître du roman-feuilleton sous le Second Empire, genre qui était apparu vers 1840 et qui connaissait le succès avec *Les Mystères de Paris** d'Eugène Sue, *Les Mémoires du Diable* (1841) de Frédéric Soulié et *Le Comte de Monte-Cristo** d'Alexandre Dumas père. Influencé par le roman noir anglais et un certain romantisme byronien (Rocambole n'est-il pas une figure de la révolte, une sorte d'homme supérieur à la société, et à qui « Dieu n'a rien à refuser »?). Le roman-feuilleton hésite entre romans historique, fantastique, policier et romans de mœurs. Il emprunte au mélodrame son ton héroïque ou pathétique, ses multiples coups de théâtre, ses dialogues prolixes et ses monologues explicatifs. S'adressant à un large public réuni dans le consensus d'une lecture enthousiaste, le feuilletonniste propose un produit écrit à la hâte, dépendant d'une consommation immédiate: ainsi Ponson du Terrail ne cherchait pas à écrire pour la postérité comme les « grands » écrivains; il produisait des histoires qui pouvaient finir de manière abrupte et artificielle quand l'intérêt du lecteur faiblissait ou quand les recettes du journal diminuaient.

♦ Le récit obéit à la contrainte de la coupure: chaque feuilleton se termine sur un acmé, sur une question ou une énigme, sur un savoir toujours promis et toujours refusé à un lecteur qui jouit de cette frustration; chaque chapitre tente de résumer une intrigue inextricable et de relancer la machine à produire du récit. Ponson du Terrail exploite donc

toutes les techniques narratives, toutes les manœuvres dilatoires ou «dilatatoires»; il joue avec une dialectique du désir et de l'obstacle, du bourreau et de la victime, du maître et de l'esclave. Il s'agit bien d'une véritable mécanique à produire du récit: l'écriture est stéréotypée; elle reproduit des schémas que le lecteur peut aisément reconnaître; les personnages sont caricaturaux et fonctionnent par couples antithétiques; le roman propose un monde mythique et manichéen, qui tente d'embrasser tous les lieux, toutes les époques et tous les milieux sociaux.

♦ Cette œuvre prolixe a survécu grâce à l'invraisemblance affichée, grâce à l'extravagance du personnage principal et de ses aventures. Rocambole est en effet le type même du héros populaire: comme le comte de Monte-Cristo, comme Rodolphe, le prince-ouvrier des *Mystères de Paris**, ou le capitaine Nemo des romans de Jules Verne, il est banni de la société. Il débute comme un vaurien qui sert le mal, devient un bandit romantique pour finir, à la suite de multiples incarnations, à la suite d'une initiation ou d'une transfiguration dans les ténèbres, comme un justicier de la misère, comme un surhomme qui connaît les secrets de la vie et de la mort: il est «le maître mystérieux dont la fascination asservit les hommes aussi bien que les femmes».

ÉDITIONS: Ponson du Terrail, *Rocambole*, Garnier, 1977. Complexe, 1991.
ÉTUDES: Jacques Dubois, *Romanciers populaires du XIX^e siècle*, Université de Liège, 1979. Y.O. Martin, *Histoire du roman populaire en France*, Albin Michel, 1980.

DRÔLE DE JEU

ROGER VAILLAND. Roman, 1945.

Militant engagé dans la Résistance, François Lamballe incarne sans doute le type idéal du héros selon Roger Vailland: communiste tout entier dévoué à sa cause, prêt à courir les risques de l'action clandestine, il demeure néanmoins un parfait hédoniste qui entend vivre pour lui et selon son bon plaisir. En ce sens, libre, indiscipliné et solitaire, il s'oppose par l'action et par les idées à ses compagnons si naïvement emplis d'abnégation: Rodrigue, son adjoint; Frédéric, un jeune homme trop fervent, et Annie, la fiancée de ce dernier, qui lui reproche son attitude ludique face à la vie. Mais, comme le proclame le héros lui-même à la fin du roman, «le destin n'a pas de morale». Tout se jouera, en effet, sur un coup de hasard, scandaleusement favorable à Lamballe. Celui-ci, ayant réussi à séduire Annie et à la posséder (ce à quoi avait échoué Frédéric) et s'éveillant trop tard de sa nuit d'amour, sera le seul à manquer un rendez-vous où la Gestapo l'attendait, lui et Frédéric.

♦ L'œuvre de Roger Vailland (1907-1965) a connu plusieurs étapes significatives. Dès 1946, il publie un essai, les *Esquisses pour le portrait d'un libertin*, où il expose les thèmes qu'il développera deux ans plus tard dans *Les Mauvais Coups* (1948), roman dans lequel il dénonce l'illusion de l'amour fou. À partir des années cinquante, entré au parti communiste, il exprimera, dans plusieurs de ses romans, son engagement (*Bon Pied, bon œil*, 1950) et son analyse politique des rapports humains (*La Loi**, 1957).

♦ Cette dualité des thèmes crée une tension caractéristique de la recherche de Vailland: épris comme les héros de Stendhal et de Laclos de bonheur et de plaisirs, ses personnages s'efforcent de forger leur destin hors de toute contrainte. Aussi, le vrai révolutionnaire, au lieu de subir la contradiction entre son désir et son action, est celui qui réussit parfaitement la synthèse entre les deux, dressant contre tous les tabous le contre-pouvoir d'une liberté sacrilège.

ÉDITION: Vailland, *Drôle de jeu*, L.G.F., «Le livre de poche», 1990.
ÉTUDES: Michel Picard, *Libertinage et Tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Hachette, 1972. *Magasine Littéraire*, décembre 1991. Yves Courrière, *Roger Vailland ou un libertin au regard froid*, Plon, 1991.

E

EAU DES COLLINES (L')

MARCEL PAGNOL. Roman, 1962.

Jean de Florette, héros éponyme du premier volet de *L'Eau des collines*, est bossu, mais riche de cœur et d'esprit. Plein d'enthousiasme et de projets, il s'installe avec sa famille à la ferme des Romarins, et entame contre la terre aride, le soleil et le vent de Provence une lutte fatale. Ruiné par la sécheresse, Jean mourra en essayant vainement de forer un puits. Au village, pourtant, on sait qu'il y a une belle source sur les terres de Jean, mais la méfiance paysanne ferme toutes les bouches. À la mort de Jean, Ugolin, aidé du Papet Soubeyran, rachète à bas prix la ferme qu'il convoitait et redécouvre, par un miraculeux hasard, la source salvatrice. Mais, au village, nul n'est dupe. Manon, la fille de Jean, follement aimée d'Ugolin, apprend la vérité. Elle décide de venger son père. La revanche de Manon, sujet du second volet, intitulé *Manon des sources*, scelle le destin d'Ugolin. Sa mort tragique répond à la mort de Jean de Florette, tandis que Manon part vers un nouveau bonheur.

♦ Après les références autobiographiques et la légèreté souriante de la trilogie des souvenirs (voir *La Gloire de mon père**), Pagnol (1895-1975) crée une œuvre dure et authentique sur la vie de ces petits paysans provençaux suspendus à la nécessité absolue de l'eau. Sa langue, nourrie de provençalismes caractéristiques, ne refuse ni un ample lyrisme ni une sobriété destinée à accentuer la tonalité sombre de certaines scènes.

♦ La figure émouvante de Jean de Florette, sa lutte tragique contre un univers qui l'écrase trouvent leur contrepoint dans les personnages d'Ugolin et du Papet, qui puisent leur grandeur farouche dans l'amour voué à cette terre qui les a faits à son image. Le personnage principal reste donc le sol provençal dont Pagnol, comme Giono, chante la sauvage beauté. Pagnol s'inscrit dans la lignée de ces écrivains régionaux dont on redécouvre la force et la vérité.

♦ Une adaptation cinématographique de Claude Berri (1989) a confirmé le succès de l'œuvre dans le grand public.

ÉDITION : Pagnol, *L'Eau des collines*, 2 vol., Bernard de Fallois, 1988.

EAU ET LES RÊVES. ESSAI SUR L'IMAGINATION DE LA MATIÈRE (L')

GASTON BACHELARD. Essai, 1942.

Ce livre est un « essai d'esthétique littéraire » centré sur l'un des quatre éléments matériels — l'eau — qui, avec le feu, la terre et l'air, régit, selon Bachelard (1884-1962), l'ensemble des « forces imaginantes de notre esprit ». S'attachant à de nombreux passages d'œuvres poétiques, depuis les Grecs jusqu'à l'époque contemporaine, Bachelard dégage dans les unes et les autres diverses « images substantielles de l'eau ». Ainsi, il étudie tour à tour « les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes; les eaux profondes, les eaux dormantes, les eaux mortes; les eaux composées; l'eau maternelle et l'eau féminine; la morale de l'eau; la suprématie de l'eau douce; l'eau violente; la parole de l'eau ». Cette promenade rêverie sur l'eau

forme avec *La Psychanalyse du feu* (1938), *La Terre et les Rêveries de la volonté* (1948), *La Terre et les Rêveries du repos* (1948) et *L'Air et les Songes* (1943) une ample méditation philosophique sur les déterminations matérielles de la création poétique. Ces livres ainsi que, entre autres, *La Dialectique de la durée* (1936) et *La Poétique de l'espace* (1957) ont aidé pour une bonne part au renouvellement de la critique littéraire universitaire. Ils ont notamment grandement influencé ce que, dans le contexte de la « nouvelle critique » (voir Barthes, *Critique et Vérité**, *Le Degré zéro de l'écriture**; Picard, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture**; Genette, *Figures**), on a appelé la « critique thématique ».

♦ Outre son apport à l'esthétique littéraire, Bachelard a également élaboré une réflexion épistémologique parmi les plus essentielles de son époque, avec notamment *Le Nouvel Esprit scientifique** (1937), *La Formation de l'esprit scientifique* (1938), *La Philosophie du non* (1940), *Le Rationalisme appliqué* (1949) et *Le Matérialisme rationnel* (1953).

ÉDITION : Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1987.
ÉTUDES : Michel Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*, José Corti, 1967. François Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, José Corti, 1967. Vincent Therrien, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire, ses fondements, ses techniques, sa portée*, Klincksieck, 1970. Jean-Claude Margolin, *Bachelard*, Le Seuil, 1974.

ÉBLOUISSEMENTS (Les)

PIERRE MERTENS. Roman, 1987.

Sept moments de la vie d'un poète, de Bruxelles à Berlin, de 1906 à 1956 : si le récit prend place chaque fois à l'intérieur d'un espace-temps précis, c'est que toute existence s'inscrit nécessairement dans l'histoire. Tel fut le destin de Gottfried Benn que de se fourvoyer tragiquement un jour d'avril 1933 en se ralliant au national-socialisme. Désormais il lui faudra se survivre, rendre acceptable l'erreur, à ses propres yeux et aux yeux des autres. L'histoire de cet homme, qui se confond avec celle d'un siècle ravagé par deux guerres, n'a désormais d'autre vocation que celle d'une autojustification ; le dialogue que ce médecin entreprend chaque jour avec ceux qui souffrent, les relations douloureuses qu'il noue, de femmes en maîtresses, n'ont d'autre sens que cette quête de l'autre et de soi-même — de l'humanité. C'est finalement dans les voies de la création littéraire que Gottfried Benn trouvera le nécessaire accomplissement de soi-même ; la résurrection du Berlin d'après-guerre sera comme la preuve que sa survie est possible.

♦ Toute l'œuvre de Pierre Mertens (né à Bruxelles en 1939) aborde la douloureuse question des rapports de l'homme à l'histoire. En ce sens, *Les Bons Offices* et *L'Imprescriptibilité des crimes de guerre et contre l'humanité* paru en 1974, *Terre d'asile* paru en 1978, annoncent les thèmes majeurs des *Éblouissements*.

♦ Pierre Mertens est sans doute l'un des auteurs belges les plus brillants de sa génération. Son œuvre, représentative d'un courant national particulièrement vivant, peut paraître avant-gardiste — non pas tant d'un point de vue formel que d'un point de vue politique. Proche de Raoul Vaneighem et du renouveau suscité en mai 1968, Pierre Mertens brosse un tableau sans concession de son pays natal et de son époque ; mais cette œuvre profondément belge, en inscrivant son histoire dans l'Europe de l'après-guerre, a aussi une dimension internationale.

ÉDITION : Mertens, *Les Éblouissements*, le Seuil, 1989.

ÉCHANGE (L')

PAUL CLAUDEL. Drame en trois actes, 1901. Création en 1914.

Au bord de l'océan qui fouette la côte est des États-Unis, Louis Laine et Marthe, tout récemment mariés et émigrés de France, gardent la maison du richissime homme d'affaires Thomas Pollock Nageoire. Tandis que sa femme, Lechy Elbernon, actrice et tentatrice, envoûte Louis par son charme aux multiples facettes, Thomas Pollock est attiré par la douceur et la simplicité de Marthe. Il engage Louis, prisonnier du mariage et brûlant de découvrir le monde, à lui laisser Marthe en échange d'une liasse de dollars. Malgré les éclats de Louis qui proteste de sa jeunesse innocente au moment du mariage, malgré la cruelle douleur d'apprendre de la bouche de Lechy qu'il est devenu son amant, Marthe résiste et persiste dans un amour pur et inaltérable. Lechy, saoûle et vêtue en femme-papillon en souvenir de son plus beau rôle, fait tuer Louis lorsqu'il se résout à vraiment partir, et met le feu au bungalow qui recèle toute la

fortune de Thomas Pollock. Après avoir pleuré avec désespoir son mari mort, Marthe se donne à Thomas Pollock. L'échange est consommé, ou plutôt consumé.

♦ Composé en 1893-1894 alors que Claudel (1868-1955), vice-consul à New York puis à Boston, souffrait de l'exil, et publié dans sa première version en 1901, *L'Échange* ne fut créé qu'en 1914 par Jacques Copeau au théâtre du Vieux-Colombier. Claudel en donna une deuxième version en 1951. Symboliste comme ses deux premières pièces, *Tête d'or** (1889) et *La Ville** (1890), ce quatuor tragique fait résonner dans un espace ouvert sur le seul océan et traversé par la lumière du jour déclinant, les voix entremêlées de la passion — pur amour, jalousie, soif d'or ou de liberté. Le verbe poétique, dense et symphonique, transfigure le thème omniprésent de l'échange économique en un brasier d'émotions vives, où resplendit entre toutes la « passion de servir » qui anime Marthe. Le sacrement du mariage est ainsi sanctifié par la parole claudélienne.

ÉDITIONS : Claudel, *L'Échange*, dans *Théâtre*, t. I éd. Jacques Madaule et Jacques Petit, Gallimard, « La Pléiade », 1967. Gallimard, « Folio », 1977.
ÉTUDES : Paul-André Lesort, *Paul Claudel par lui-même*, Le Seuil, 1963. André Blanc, *Les Critiques de notre temps et Claudel*, Garnier, 1973.

ÉCOLE DES FEMMES (L')

MOLIÈRE. Comédie, 1662.

L'intrigue de *L'École des femmes*, pièce en cinq actes et en vers, nous présente le type traditionnel du barbon amoureux. Mais Molière a su soulever pour la première fois dans une comédie le problème de l'éducation des femmes et donner une note pathétique au personnage d'Arnolphe. Célibataire endurci, celui-ci redoute l'infidélité féminine et a décidé sur le tard « d'épouser une sotte pour n'être point sot ». Il a donc choisi Agnès, orpheline qu'il a lui-même fait élever au couvent dans une parfaite ignorance du monde. Mais Agnès s'éprend du premier jeune homme rencontré, Horace, qui, follement amoureux, choisira pour confident Arnolphe lui-même. S'ensuivent des péripéties et quiproquos comiques et, malgré toutes les précautions d'Arnolphe, le dénouement voit le triomphe des désirs naturels des jeunes gens.

♦ Première de ses grandes pièces, *L'École des femmes* exprime la conception de la vie que Molière (1622-1673) illustrera toujours : l'accord naturel des jeunes entre eux, les ridicules de la jalousie, les vaines entreprises de la vieillesse contre l'amour. Si sincère et pathétique que soit la souffrance d'Arnolphe, il nous fait rire. Si ridicules que soient les ignorances d'Agnès, elle nous émeut. Sa fraîcheur, sa grâce naïve et piquante à mesure qu'elle évolue en font un personnage de jeune fille d'une grande poésie, différente en cela des traditionnelles jeunes premières de la comédie. Beaumarchais s'en souviendra pour sa Rosine. Mais s'il a des finesses nouvelles, le comique dans la pièce se rattache aussi à une tradition plus gauloise, à travers le langage et les images du cocuage et des rapports conjugaux.

♦ Première comédie ambitieuse, *L'École des femmes* s'élève au-dessus de la farce et marque l'accession à la comédie de caractères. Son succès fut immense, mais elle déclencha une véritable querelle littéraire et les premières attaques des dévots contre Molière : les dix maximes du mariage (acte III, scène 2) furent rapprochées des Dix Commandements de l'Église.

♦ Bien défendue par le roi et par Boileau, la pièce fut abondamment représentée et continua de l'être jusqu'à l'époque contemporaine. On retiendra l'interprétation d'Arnolphe en bouffon tragique par Louis Jouvet et on notera qu'André Gide reprit le titre pour l'une de ses œuvres.

ÉDITIONS : voir *Amphitryon*, et L.G.F., « Le livre de poche », 1986.
ÉTUDE : Jacques Arnavon, *L'École des femmes de Molière*, Plon, 1936.

ÉCOLE DES MÈRES (L')

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1732.

Les arrangements d'une société qui conditionne les rapports entre parents et enfants sont détruits dans *L'École des mères* par une « surprise » éclatant au milieu d'un jeu de leurre : l'apparition soudaine de la volonté chez le personnage principal, Angélique, jusque-là passive devant les volontés de sa mère, Mme Argante. Celle-ci a choisi pour gendre un homme âgé, le riche M. Damis, sans imaginer que sa fille aime ailleurs : c'est Éraste, le propre fils de M. Damis, qui s'est déguisé en valet pour s'introduire dans la maison. La pièce traite de l'éducation des filles et plus encore de la communication entre enfants et parents. Père affectueux, M. Damis s'efface devant son fils et intercède

auprès de Mme Argante, qui a perdu la confiance de sa fille, afin de lui faire accepter l'amour et le mariage des deux jeunes gens.

♦ «J'aime à moraliser», déclarait déjà Marivaux (1688-1763) dans son roman *Pharsamon*. Peu après l'échec des *Serments indiscrets**, il retrouve le succès qu'avaient connu ses comédies poétiques, d'*Arlequin poli par l'amour** au *Jeu de l'amour et du hasard**, grâce à une comédie sérieuse en un acte, *L'École des mères*. Cette réussite inattendue l'entraîne vers la comédie morale, qui montre l'amour aux prises avec les préjugés sociaux: le triomphe de *La Mère confidente* (1735) le rapproche même de la comédie larmoyante.

♦ Inspirée par *La Parisienne* de Dancourt (1691) où un père et son fils aiment la même jeune fille, *L'École des mères* doit beaucoup à Molière: un père est déjà le rival de son fils dans *L'Avare**; victime de l'aveuglement rigoriste de sa mère, Angélique est dans une situation comparable à celle d'Agnès devant Arnolphe ou d'Henriette devant Philaminte. L'intention satirique de cette comédie de mœurs visant à corriger un être ridicule, Mme Argante, permet un rapprochement avec *Le Glorieux**, donné par Destouches la même année. Quant à l'intention moralisante de Marivaux et à son tableau concret des rapports familiaux, ils font de la pièce un «drame bourgeois» avant la lettre. C'est sans doute pourquoi Lessing y voit la meilleure comédie de Marivaux.

ÉDITION: Marivaux, *L'École des mères*, dans *Théâtre complet*, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubelin, Garnier, 1989.
ÉTUDE: voir *Arlequin poli par l'amour*.

ÉCRITS
JACQUES LACAN. Essai, 1966.

Les *Écrits* sont un recueil d'études psychanalytiques que Jacques Lacan a produites entre 1936 et 1966. Inscrite sous le signe d'un «retour à Freud», l'œuvre de Lacan a marqué d'un style particulier et probablement ineffaçable la théorie et la pratique psychanalytiques depuis la fin des années cinquante. Son intervention sur la scène psychanalytique consiste en une refonte originale des concepts freudiens, qui s'appuie entre autres sur la linguistique (de Saussure) et l'anthropologie structurale (de Lévi-Strauss). En subvertissant le terme saussurien de «signifiant», Lacan définit le sujet comme pris dans l'ordre «symbolique». Le symbolique est constitué par le langage où prime le signifiant, lequel préexiste au sujet humain et lui survit. Si le symbolique est le champ du langage, l'«imaginaire», défini à partir du miroir, est le champ des images, des fantasmes et des représentations qui prennent le sujet, le captivent et le leurrent. Quant au «réel», défini comme «l'impossible», il représente une aporie de la pensée de Lacan, qui devient de plus en plus formaliste et spéculatif, notamment dans son usage de la topologie des nœuds borroméens. Dans les années cinquante et soixante, ce sont surtout les registres de l'imaginaire et du symbolique, et les notions de structure et de signifiant qui caractérisent la théorie lacanienne de l'inconscient et du sujet. Les *Écrits* proposent une théorie originale du sujet, pensé en relation aux trois registres de l'imaginaire, du symbolique et du réel, que Lacan ne cessera de remanier dans ses travaux ultérieurs.

♦ Quelques-uns des séminaires de Lacan (1901-1981) ont été également recueillis par ailleurs. Les *Écrits* gagnent beaucoup à être lus en étroite relation avec les *Séminaires*. Le lecteur novice trouvera, surtout dans les premiers d'entre eux, un accès moins difficile à une pensée réputée l'être beaucoup plus que bien d'autres.

♦ L'influence des *Écrits* — comme celle de tous les travaux de Lacan — a débordé le cercle étroit des analystes. Philosophes et critiques littéraires en ont fait une sorte de monument de la pensée contemporaine.

ÉDITION: Lacan, *Écrits*, Le Seuil, 1966.
ÉTUDES: Alain Juranville, *Lacan et la Philosophie*, P.U.F., 1984. Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, Denoël, 1985.
Marcelle Marini, *Jacques Lacan*, Belfond, 1986.
Mireille Andrès, *Lacan et la question du métalangage*, Point hors ligne, 1987.

ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE (L')
JACQUES DERRIDA. Essai, 1967.

En 1967, deux ouvrages de Jacques Derrida paraissent simultanément: *De la grammatologie* et *L'Écriture et la Différence*. Le premier avançait des propositions théoriques nouvelles sur la notion d'écriture, à partir d'une critique de la métaphysique de la présence, c'est-à-dire d'une conception du langage comme représentation et de la

philosophie comme logocentrisme, autoréflexivité et identité à soi du sujet pensant. Le second, recueil d'interventions et d'articles écrits depuis 1963 (sur Descartes, Freud, Levinas), complétés par de nouvelles contributions (sur le structuralisme, Lévi-Strauss, Artaud, Bataille), offre plutôt quelques exemples d'une pratique critique que Derrida nomme « déconstruction ». Fondée sur une conception post-saussurienne du signe comme jeu différentiel de signifiants, la déconstruction se veut une critique du signe comme sens, vérité, savoir, et promeut le sens comme « signifié », c'est-à-dire jeu instable et indéterminé entre signifiants, produisant un simulacre de sens, qui n'existe que dans l'économie propre au jeu de l'écriture et sans référent extérieur quelconque au texte. Par exemple, l'homophonie entre « différence » et « différance » n'est pas une homonymie, mais elle révèle en fait une non-identité, un écart inscrit dans l'écriture, opposant « différence » comme « différer de », et « différance » comme « différer quelque chose », reporter dans le temps. Ainsi la répétition d'un signifiant est différance. La lettre, la trace, excèdent le sens univoque et déjouent la représentation.

♦ Sans sujet ni objet, sans point fixe de référence, sans prétention à la vérité, au sens, la déconstruction se veut une pratique empirique, une critique qui passe par un travail méticuleux et précis, par définition interminable. Mais elle porte également en elle les excès qui en sapent la portée radicale. D'une part, son passage obligé par le langage, et par la capacité paradoxale du signe à toujours vouloir signifier quelque chose, quel que soit l'effort accompli pour dédoubler et différer ce sens. D'autre part, les traces d'un sujet et d'un objet qui ne cessent de se reconstituer, malgré l'effort harassant, impossible, et peu souhaitable d'ailleurs, de s'en débarrasser. Bien d'autres livres de Jacques Derrida (né en 1930) continuent ce travail. Entre autres, *La Dissémination* (1972), *Positions* (1972), *Éperons, les styles de Nietzsche* (1978), *La Vérité en peinture* (1978), *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* (1980), *Feu la cendre* (1987), *De l'esprit. Heidegger et la question* (1987), *Psyché. Invention de l'autre* (1987).

♦ L'intervention de Jacques Derrida dans le champ du savoir contemporain a bouleversé la critique philosophique et littéraire, et la critique textuelle en général. Et l'histoire intellectuelle et culturelle des années 1970-1980 en porte la marque indélébile, qu'elle s'ouvre ou résiste à la force de la pensée et de l'œuvre derridiennes.

ÉDITION : Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, 1979.
ÉTUDES : *Les Fins de l'homme*, Colloque de Cerisy, Galilée, 1981. Sarah Kofman, *Lectures de Derrida*, Galilée, 1984.

ÉCUME DES JOURS (L')

BORIS VIAN. Roman, 1947.

Le jeune Colin a tout pour être heureux : l'amour de Chloé, l'amitié de Chick et Alise, la fortune — et même la fantaisie et le merveilleux en la personne de son cuisinier Nicolas. Mais dans ce monde étrange et harmonieux le malheur finit quand même par s'installer : un nénuphar pousse en effet dans les poumons de Chloé. Dès lors, tout se détraque progressivement : l'appartement des jeunes gens se contracte ; Colin, ruiné, obligé de travailler, trouve un emploi comme « annonceur de mauvaises nouvelles » ; Alise tue l'écrivain Jean-Sol Partre, responsable selon elle du malheur de Chick ; Chick et Chloé aussi meurent et Colin désespéré va se noyer. Le roman se clôt sur le suicide de la souris qui, la tête entre les mâchoires du chat, attend qu'on marche sur la queue de ce dernier. Surviennent alors onze orphelines aveugles.

♦ L'intérêt du livre réside surtout dans la création d'un univers aux lois absurdes qui oscille du merveilleux le plus poétique au cauchemar le plus angoissant, et qui nous révèle la tristesse profonde de la vie, minée par la maladie, la mort, la misère.

♦ L'invention verbale constante (calembours, néologismes, déformations) rappelle Queneau et Michaux ainsi que Jarry, le maître en la matière. Elle suscite un univers à la fois naïf et féroce, une vision du monde tout à fait nouvelle et inattendue.

♦ Ce roman, le plus célèbre de Boris Vian (1920-1959), passa à peu près inaperçu lors de sa parution. L'œuvre romanesque (*L'Automne à Pékin*, 1947 ; *L'Herbe rouge*, 1950 ; *L'Arrache-cœur**, 1953) ne connut un large succès qu'après

la mort de l'écrivain. Sa mort prématurée, son univers de rêves déçus ont contribué à l'élaboration du mythe Vian, notamment auprès de la jeunesse des années soixante et soixante-dix.

ÉDITIONS : Vian, *L'Écume des jours*, Bourgois, 1982. U.G.E., « 10/18 », 1990.
ÉTUDE : voir *L'Arrache-Cœur*.

ÉCUMOIRE (L')

CRÉBILLON FILS. Conte de fées, 1734.

Un prince et une princesse japonais sont victimes d'un maléfice qui les sépare : la nuit de leurs noces, Tanzaï se découvre « une écumoire attachée où Néadarné, son épouse, avait dû croire trouver moins et mieux ». Pour briser cet enchantement qui permet de nombreux épisodes comico-érotiques, ils devront se résigner à une infidélité, à l'insu l'un de l'autre : Tanzaï cédera aux sortilèges de la hideuse fée Concombre et Néadarné se livrera au séduisant génie Jonquille. Le tableau ambigu de leur bonheur conjugal, sur lequel se clôt cette analyse critique de la sexualité, repose sur le constat que l'individu doit assumer une dégradation imposée par la société.

♦ Un récit rétrospectif, *Le Sylphe* (1729), puis un roman épistolaire, *Les Lettres de la marquise de**** (1732) ouvrent la carrière d'un écrivain rapidement introduit dans les salons et le monde littéraire. Mais Crébillon (1707-1777) suscite le scandale avec *Tanzaï et Néardané, histoire japonaise* — constamment réédité sous le titre de *L'Écumoire* : on l'accuse d'avoir tourné en dérision la bulle *Unigenitus* lancée contre les jansénistes ; une lettre de cachet l'envoie au donjon de Vincennes et le Parlement condamne l'œuvre à être brûlée. Libéré grâce à la princesse de Conti, il travaille à réaliser un roman digne de l'estime que le goût classique réserve aux genres codifiés, *Les Égarements du cœur et de l'esprit**.

♦ *L'Écumoire* s'apparente, par son esthétique rococo, à bien des romans du XVIII[e] siècle. Autant le récit de chaque aventure est limpide, autant le sens de l'œuvre demeure incertain : les héros sont-ils dupes de leurs mensonges ? L'infidélité relève-t-elle de la fatalité, d'une initiation aux tabous de la sexualité ou simplement du songe ? Les analyses équivoques de Crébillon rappellent celles de Marivaux dans *La Double Inconstance** (1723) et annoncent *Les Liaisons dangereuses** de Laclos ou les romans de Sade : elles aboutissent à détruire le mythe de l'amour parfait sans remettre fondamentalement en cause les structures sociales.

ÉDITIONS : Crébillon fils, *L'Écumoire*, dans *Œuvres*, Slatkine, 1968. Éd. Ernest Sturm, Nizet, 1976.
ÉTUDE : Ernest Sturm, préface à *L'Écumoire*, Nizet, 1976.

ÉDEN CINÉMA (L')

MARGUERITE DURAS. Pièce en deux parties, 1977.

La pièce est ponctuée de musique, celle que jouait la mère à l'Éden Cinéma à Saigon pour accompagner les films muets. Deux enfants, Joseph et Suzanne, racontent l'histoire de leur mère, qui est là, sur la scène, réduite à une présence muette. Jeune institutrice française, elle était partie enseigner en Cochinchine où elle s'est mariée avec un fonctionnaire colonial. Suzanne et Joseph naissent, le père meurt. C'est alors que la mère est engagée à l'Éden Cinéma comme pianiste. Après dix ans d'économies, elle achète sur la côte une concession qui s'avère incultivable : elle n'avait pas soudoyé les fonctionnaires coloniaux. Cela se passait dans le Haut-Cambodge, « entre le Siam et la mer ». Elle décide alors de construire un barrage contre le Pacifique, avec l'aide des paysans pauvres. À la marée de juillet, il s'écroule avec tous ses rêves. Il ne lui reste plus que ses enfants qui vont la quitter, elle sait que c'est inéluctable. Il y a un nouvel espoir : la vente du diamant offert à Suzanne par M. Jo. Mais le fils part, la mère meurt. « Ce qui reste de cette aventure, c'est surtout la folie de la mère. »

♦ D'un livre à l'autre, du *Barrage contre le Pacifique** à *L'Éden Cinéma*, reparaissent jusqu'au vertige les mêmes obsessions, les mêmes traces biographiques à la surface d'un récit troué de cris et de silences. Chez Duras (née en 1914), tout est déjà accompli, mais la parole ronge et creuse ce qui du passé résiste encore, pour atteindre « la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir » (Michel Foucault).

♦ La pièce a été créée le 25 octobre 1977 par Claude Régy au Théâtre d'Orsay, avec Madeleine Renaud, Bulle Ogier et Michaël Lonsdale, tous trois acteurs fétiches de Marguerite Duras.

ÉDITION : Duras, *L'Éden Cinéma*, Mercure de France, 1977.
ÉTUDES : « Duras », *L'Arc*, Duponchelle, 1990. Arnaud Rykner, *Théâtre du nouveau roman*, José Corti, 1988.

ÉDUCATION EUROPÉENNE
ROMAIN GARY. Roman, 1945.

«Éducation européenne»: ce titre trompeur est immédiatement démenti par le ton à la fois ironique et amer du livre. Le jeune Janek, enfant malheureux d'une génération vouée à la barbarie de la guerre, ne connaît en effet que l'errance, le chaos et la violence, dans une Europe qui a cessé depuis longtemps d'être le berceau de la civilisation occidentale et de ses idéaux philosophiques. Son père assassiné, ses frères tués, terré dans la forêt polonaise, il découvre l'amour auprès d'une jeune fille qui a elle aussi connu le cauchemar et la terreur. De ces récits cruels ressort pourtant une foi profonde en ce qui fait l'humanité de l'homme, et le sens de sa propre dignité. Car si dans l'*Éducation européenne*, les hommes ne sont plus que des bêtes qui luttent contre le froid et la faim pour survivre, il n'en reste pas moins vrai qu'ils gardent en eux l'espérance d'un humanisme et d'un idéalisme salvateurs.

♦ Il s'agit du premier roman de Romain Gary (1914-1980). Il fut suivi de nombreux titres, parmi lesquels *Les Racines du ciel* (1956) et *La Promesse de l'aube* (1960). L'œuvre est abondante et polymorphe; l'écrivain lui-même, énigmatique, pluriel et insaisissable, publia, sous quatre pseudonymes différents, des livres divers et inattendus. La supercherie de *La Vie devant soi* (prix Goncourt 1975), publiée sous le nom d'Émile Ajar, une fois découverte, allait soulever un véritable scandale dans les milieux littéraires et attiser le mystère attaché à cet écrivain dédoublé en quête de lui-même.

♦ Romain Gary est avant tout un écrivain de la grandeur humaine; le souffle épique qui traverse l'*Éducation européenne* fait songer à Malraux. Pourtant, ce roman, par son réalisme lucide et cruel qui met en scène une humanité déchue et presque bestiale, oscille entre deux tendances contradictoires et rappelle parfois Gogol.

♦ L'*Éducation européenne* reçut le prix des Critiques (1945) et remporta un vif succès. Sartre tenait le livre pour le meilleur roman sur la Résistance. Nombreux furent les titres de Romain Gary qui devinrent de véritables succès de librairie, tels *Chien blanc* (1970) ou *Les Cerfs-volants* (1980). Cette œuvre fut souvent portée à l'écran; citons, entre autres, *Les Racines du ciel*, par John Huston (1958), *Lady L*, par Peter Ustinov (1966), *La Promesse de l'aube*, par Jules Dassin (1970).

ÉDITION: Romain Gary, *Éducation européenne*, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Dominique Bona, *Romain Gary*, Mercure de France, 1987.

ÉDUCATION SENTIMENTALE (L')
GUSTAVE FLAUBERT. Roman, 1869.

En 1840, à Paris, Frédéric Moreau, jeune bachelier aux ambitions mondaines, littéraires et politiques vagues, entreprend des études de droit en compagnie de Deslauriers, un ami qu'attire la politique. Il fréquente le salon des Dambreuse, retrouve un certain Jacques Arnoux, et tombe amoureux de sa femme. Mais, déçu par la froideur de Mme Arnoux, Frédéric se lie avec une coquette mondaine, Rosanette Bron. Désormais il est tiraillé entre les séductions d'une vie facile, les tentations du grand monde et l'amour qu'il ressent pour Mme Arnoux. Celle-ci lui avoue enfin ses sentiments; mais à la suite d'un rendez-vous manqué, Frédéric devient l'amant de Rosanette. Lorsque éclatent les journées de 1848, il s'éloigne et file le parfait amour avec sa maîtresse à Fontainebleau. Puis il rompt avec elle, connaît une brève liaison avec Mme Dambreuse devenue veuve et perd la trace de Mme Arnoux, qu'il ne revoit qu'en 1867. Deux ans plus tard, dans une conversation, Deslauriers et Frédéric reconnaissent qu'ils ont, comme leurs amis, tout raté, sauf leurs souvenirs.

♦ Entre 1843 et 1845, Flaubert (1821-1880) écrit sous ce titre l'histoire de deux amis, Jules et Henry, de leurs rêves adolescents et des choix de leur maturité. Le romancier était facilement reconnaissable sous les traits de Jules, jeune homme qui, après une déception amoureuse, se réfugie dans l'art comme dans une religion. Ce livre qu'il n'a jamais voulu publier était la transposition d'un souvenir douloureux: la rencontre à quinze ans avec Élisa Schlésinger, qui devait le marquer pour la vie. De 1864 à 1869, Flaubert élabore sa nouvelle *Éducation sentimentale*: il travaille ses souvenirs de telle sorte que l'ouvrage est autant une autobiographie romancée qu'une fiction dont l'intrigue est nouvelle, le sujet élargi.

♦ Ce roman appartient à une tradition romantique de l'échec que l'on retrouve dans les *Illusions perdues** de Balzac, *Volupté** de Sainte-Beuve et *Dominique**

de Fromentin ; par ailleurs, il se construit en référence — imitation et opposition — au *Lys dans la vallée** de Balzac.

♦ Flaubert n'a pas voulu donner à l'usure et à la désillusion l'éclat d'un dénouement exceptionnel. Histoire d'une génération, ce roman met en scène une galerie de personnages qui représentent chacun une attitude politique typée, mais dont la révolution de 1848 et le coup d'État du 2 décembre mettent en lumière les faiblesses de caractère, semblables à celles de la société française. Les discours politiques et sentimentaux sont des clichés, une parole figée qui renvoie à des idées reçues ; les personnages, qui ne peuvent que modeler leur attitude sur celles des autres, deviennent des spectateurs incapables d'agir.

ÉDITIONS : Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Wetherill, Garnier, 1984. Éd. Claudine Gothot-Mersch, Flammarion, « G.F. », 1985. *L'Éducation sentimentale (les scénarios)*, éd. Tony Williams, José Corti, 1992.
ÉTUDES : Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation*, Le Seuil, 1978. « Histoire et Langage dans *L'Éducation sentimentale* », *Société des études romantiques*, 1981.

EFFETS SURPRENANTS DE LA SYMPATHIE → AVENTURES DE *** OU LES EFFETS SURPRENANTS DE LA SYMPATHIE

ÉGAREMENTS DU CŒUR ET DE L'ESPRIT (Les)

CRÉBILLON FILS. Roman, 1736-1738.

Meilcour, âgé de dix-sept ans, croit inventer l'amour auprès de Mme Lursay, dont il ne comprend pas les avances tardives, puis de la belle Hortense de Théville, dont la réserve le désoriente. Ses désillusions le rendent désinvolte ; il écoute les leçons de libertinage de son ami Versac — pour qui l'art de plaire implique un tourment — et cherche à humilier ses deux idoles auprès d'une coquette sur le retour, Mme de Sénanges. Il succombe finalement sans plaisir à la comédie de l'amour profond que lui joue Mme de Lursay : il lui manque encore le « quiétisme de l'amour » et l'art de se livrer sereinement aux « charmes de l'occasion ». « Mémoires » factices, *Les Égarements* offrent une narration rétrospective : le héros, devenu un homme d'âge mûr et un roué, revient, avec un recul critique et complaisant à la fois, sur sa jeunesse naïve et son éducation amoureuse. L'histoire, inachevée et construite selon une esthétique rococo, oscille entre le narrateur et le héros, entre le présent et le passé, entre l'amour pur (mais inaccessible) et le désir (parodiant l'amour).

♦ Le mot d'égarement se retrouve dans tous les romans de l'auteur pour désigner les transports et les troubles propres à altérer la quiétude du cœur et le calme de l'esprit. Crébillon (1707-1777) fait précéder son chef-d'œuvre d'une préface où il justifie la minceur du sujet par son souci d'analyser les hésitations du cœur humain en psychologue et en moraliste : le roman prend toujours le sentiment en flagrant délit d'insincérité. Il annonce dès lors *Le Sopha**, où l'innocence est fiction et *Le Hasard au coin du feu* (1763), où les exigences de la sensualité prennent le masque de l'extrême froideur.

♦ La philosophie expérimentale du sentiment dont se sert Crébillon dans *Les Égarements* le rapproche de Voltaire et de Diderot — qui comme lui mettent le roman au service d'une vision de la société —, mais son pessimisme fondamental, voisin de celui de Prévost, l'écarte des Lumières. Laclos le lit dans sa garnison de Grenoble et cette filiation a longtemps réduit Crébillon au rôle de propagandiste du libertinage. Stendhal reconnaît en lui un grand romancier d'analyse et adopte son ton d'ironie sceptique dans *La Chartreuse de Parme** et dans *Le Rouge et le Noir**.

ÉDITIONS : Crébillon fils, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, t. II, éd. Étiemble, Gallimard, « La Pléiade », 1965. Éd. Jean Dagen, Flammarion, « G.F. », 1985.
ÉTUDE : Jean Sgard, « La notion d'égarement chez Crébillon », *Dix-huitième siècle*, n° 1, 1969.

ÉGARÉS (Les)

FRÉDÉRICK TRISTAN. Roman, 1983.

Alors que les prémices de la Seconde Guerre mondiale se présentent déjà dans toute leur horreur à qui se veut lucide, deux personnages se rencontrent comme par miracle ; l'un, Cyril Pumpermaker, un peu effacé, effrayé même des rumeurs du monde, vient d'achever un roman étrange qu'il hésite à publier, et l'autre, Jonathan Absalon Varlet, brillant, séducteur, tout en charme et en apparence. Ces deux êtres n'en feront bientôt plus qu'un sous le pseudonyme de Chesterfield, qui, grâce à J.-A. Varlet, à son savoir-faire, à son sens des relations, va devenir célèbre et gagner un renom international puisque son œuvre sera couronnée par le prix Nobel. Mais peu à peu ce récit écrit dans l'ombre par

Pumpermaker, porté en pleine lumière et en pleine gloire par Varlet, va faire de Chesterfield, et de celui qui lui donne un visage aux yeux du monde, l'image même de l'homme de ce siècle confronté à l'horreur, au mépris et à la douleur. Par un étrange renversement des rôles dont Tristan est coutumier, l'œuvre s'incarne dans son auteur présumé et en fait un témoin conscient, responsable, assumant son image et surtout s'efforçant de donner une réalité aux valeurs essentielles de l'homme digne de ce nom.

♦ Ce roman où l'intérêt est perpétuellement relancé, qui nous est proche par les événements ou les drames qu'il nous rappelle est, dans l'œuvre de Frédérick Tristan, le lieu où tout converge: la somme des thèmes familiers, les personnages des livres passés et à venir sous des masques divers, les angoisses qui l'habitent aussi bien que les questions essentielles de l'homme face à son destin et au mal qui l'entoure. Savamment construit, il éclaire les œuvres antérieures autant qu'il donne des clés pour celles qui suivront, mais surtout il associe le lecteur à la transfiguration quasi magique de ses héros, qui lui deviennent terriblement présents et essentiels.

♦ Frédérick Tristan (né en 1931) est l'auteur d'une quinzaine de romans qui s'organisent pour la plupart en deux familles principales, celle de l'inspiration «chinoise» avec *Le Singe égal du Ciel* (1972), *La Cendre et la Foudre* (1982), *La Chevauchée du Vent* (1991), où, dans la liberté de l'imaginaire et d'aventures débridées, le sens de l'univers et de la condition humaine apparaît comme par hasard. L'autre, d'inspiration plus contemporaine et plus dramatique, à laquelle appartiennent *Les Égarés*, suscite des romans dans lesquels les esprits et les valeurs semblent s'être égarés définitivement et où seuls quelques êtres témoignent et rachètent: *Naissance d'un spectre* (1969), *L'Ange dans la machine* (1990).

♦ *Les Égarés* ont été couronnés par le prix Goncourt en 1983.

ÉDITION: Tristan, *Les Égarés*, Balland, 1983.
ÉTUDE: Jean-Luc Moreau, *Le Retournement du gant*, La Table ronde, 1990.

ÉLECTRE

JEAN GIRAUDOUX. Tragi-comédie, 1937.

Euripide et Sophocle ont déjà donné la situation: Électre veut venger son père Agamemnon qui, selon elle, a été tué par sa mère Clytemnestre et par Égisthe, l'amant de celle-ci. Dans la pièce, en deux actes, de Giraudoux (1882-1944), c'est le chœur des petites filles, celui des Euménides, qui pose l'action: Agamemnon est mort, Oreste banni, Clytemnestre inquiète, Électre vengeresse. Électre doit se marier avec le Jardinier, dont les parents s'inquiètent de le voir s'allier à une famille à histoires, celle des Atrides. Aussi substituent-ils au promis un étranger, qui n'est autre qu'Oreste, frère d'Électre. Leur mère Clytemnestre le reconnaît enfin, mais en éprouve une angoisse. Électre dit à son frère qu'une vision lui a appris que leur mère a tué leur père, Agamemnon. À partir de là, la vérité, par toutes sortes de voies, fait son chemin entre les protagonistes et, à la fin de la pièce, le drame familial d'Électre se transforme en drame collectif: les Corinthiens mettent la ville à feu et à sang. Et le principe même de la tragédie, c'est cette alchimie curieuse qui transforme la pureté en cruauté: «C'est cela que c'est, la tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence.» Électre remue ce qu'il vaudrait mieux laisser au repos: le passé. Alors qu'Égisthe voulait la marier avec le jardinier pour échapper à la malédiction des Atrides, Électre reproche à sa mère deux meurtres: celui d'un fils en très bas âge, Oreste, et celui d'un mari. Mais Oreste réapparaît et Clytemnestre avoue le second meurtre, celui d'Agamemnon.

♦ Aux approches de la Seconde Guerre mondiale, *Électre* prend tout son sens: au nom des grands sentiments, de la justice, de la fidélité, se commettent des actes qui sont des crimes. Créée au théâtre de l'Athénée le 13 mai 1937, mise en scène par Louis Jouvet, qui lui-même joue le rôle du mendiant, cette pièce est considérée comme l'une des plus belles de Giraudoux.

ÉDITION: Giraudoux, *Électre*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, «La Pléiade», 1982.
ÉTUDE: Pierre Brunel, *Le Mythe d'Électre*, Armand Colin, 1971.

ÉLÉGIES

ANDRÉ CHÉNIER. Poèmes, 1785-1794.

Les amours de Chénier, leurs ardeurs et leurs souffrances s'épanchent dans les *Élégies*, qui offrent cependant un cadre suffisamment

souple pour exprimer la pauvreté, l'amitié, la mélancolie, le goût de la vie champêtre, un paganisme sensuel et l'aspiration à la liberté. Dans les « Odes à Fanny ou D.Z.N. » — une énigmatique inconnue — et les strophes dédiées à Mme de Coigny (« La Jeune Captive », ode, 1794), le mélange de l'art et du naturel fait entendre les premiers accents d'un lyrisme moderne, oscillant entre la violence, la ferveur et la nostalgie.

♦ Dans les *Élégies*, l'auteur exprime parfaitement la sensibilité de son temps. Les thèmes traités se retrouvent chez les émules préromantiques du poète: Delille dans *Les Jardins**, Parny dans les *Poésies érotiques**, Léonard dans les *Regrets*. Mais Chénier (1762-1794) l'emporte par la profondeur de l'émotion, le rythme du vers et la musicalité du lyrisme.

♦ La première édition des œuvres de Chénier en 1819 suscite l'enthousiasme de la jeunesse, attachée au côté élégiaque d'un poète qu'elle pense atteint par le mal du siècle. Hugo salue en lui « un romantique parmi les classiques », un précurseur du sentiment de la nature et un créateur inspiré. Et Musset dans la *Nuit d'octobre* se souvient des plaintes amères du poète trompé par Camille.

ÉDITIONS: Chénier, *Élégies*, dans *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Gallimard, « La Pléiade », 1940 et dans *Poésies*, Lattès, 1989.
ÉTUDE: Jean Fabre, *Chénier*, Hatier, 1965.

ÉLÉMENTS D'IDÉOLOGIE

DESTUTT DE TRACY (Antoine-Louis-Claude). Traité philosophique, 1801.

Le mot « idéologue » fut lancé par dérision par Bonaparte, qui craignait l'esprit critique de certains philosophes de son époque. Destutt de Tracy (1754-1836) publia en 1801 un traité en dix-sept chapitres, dans lequel il substitua le mot « idéologie » à celui, trop vague, de « psychologie ». L'idéologie doit être une discipline aussi scientifique que la zoologie, et son but n'est pas l'étude de l'âme, mais l'observation des phénomènes de perception. Selon Tracy, qui pousse à l'extrême les théories de Condillac, « penser c'est toujours sentir, et ce n'est que sentir ». Ses *Éléments d'idéologie* comprennent une étude analytique des perceptions, une grammaire, un essai de logique et un traité d'économie politique. Il y étudie l'esprit humain non point comme une abstraction mais dans le fonctionnement de ses mécanismes.

♦ Destutt de Tracy aura une grande influence sur Stendhal, qui voit en lui « le plus grand de nos philosophes » et dans son style le modèle d'une prose dépourvue de « charlatanisme ». Annonçant le positivisme d'Auguste Comte (*Cours de philosophie positive**), les *Éléments d'idéologie* constituent selon Taine « notre vraie philosophie classique ».

ÉDITION: Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie*, éd. Henri Gouhier, Vrin, 1970.

ÉLOGE DE LA PHILOSOPHIE

MAURICE MERLEAU-PONTY. Essai, 1953.

Prononcé à titre de leçon inaugurale au Collège de France où Maurice Merleau-Ponty occupa la chaire de philosophie, cet essai a pour but de définir la fonction du philosophe. Dans un premier temps, évoquant trois de ses plus récents prédécesseurs au Collège (Lavelle, Bergson, Le Roy — il s'attache en particulier au second), Merleau-Ponty considère que l'une des leçons à retenir de leurs philosophies respectives est de comprendre qu'« on ne philosophe pas en quittant la situation humaine », « qu'il faut, au contraire, s'y enfoncer ». Le philosophe ne saurait se comprendre que par son appréhension même du monde — non pas dans un mouvement de repli sur soi mais dans celui d'une ouverture au monde, d'une solidarité avec les autres hommes, avec l'Histoire. Dans un deuxième temps, Merleau-Ponty montre que le rapport du philosophe avec le monde, avec les autres, avec la vie, est toujours « malaisé ». C'est que — à l'instar de Socrate — le philosophe, ayant choisi de parier sur la clarté, quoique se sachant et se voulant toujours solidaire des hommes, ne craint pas de rappeler que les vérités sont « discordantes ». D'où « l'éloge » consacré à la philosophie, en tant qu'elle permet, qu'elle assure la possibilité de cette fonction.

♦ Philosophe de l'existence — sans doute est-ce pour cette raison qu'il fut proche un moment de Jean-Paul Sartre (voir *L'existentialisme est un humanisme** et *Qu'est-ce que la littérature?**) et de Simone de Beauvoir (voir *Le Deuxième Sexe**), Maurice Merleau-

Ponty (1908-1961) est l'un des penseurs français les plus considérables du XX^e siècle. Marqué comme bien des philosophes de sa génération par la phénoménologie de Heidegger, il a écrit *La Structure du comportement (1942)*, *Phénoménologie de la perception* (1945), *Sens et Non-Sens* (1948), *Signes* (1960), *Le Visible et l'Invisible* (1964). Engagé dans les débats intellectuels et politiques de l'après-guerre, il est également l'auteur de *Humanisme et Terreur (essai sur le problème communiste*, 1947) et des *Aventures de la dialectique* (1955).

ÉDITION : Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, « Folio, Essais », 1989.
ÉTUDES : Gary Brent Madison, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, 1973. Claude Lefort, *Sur une colonne absente*, Gallimard, 1978. Bernard Sichère, *Merleau-Ponty ou le Corps de la philosophie*, Grasset, 1982.

ÉLOGES

SAINT-JOHN PERSE. Poèmes, 1911.

Cet ensemble comprend : *Écrit sur la porte, Pour fêter une enfance, Éloges* et *Images à Crusoë*. Il se fonde sur la confrontation entre souvenir et rêve, d'une part, et réel de l'autre. À l'attitude passive de celui qui regrette le bonheur perdu d'une enfance insulaire, de Crusoë qui regrette son île, répond l'ardeur du « songeur », l'homme d'*Écrit sur la porte*, qui construit le réel par le dynamisme de sa recherche. La structure de la section *Éloges* est aussi significative : les poèmes III à XI évoquent des images mal définies de fusion exaltée avec le monde ; les poèmes suivants, au contraire, réalistes et précis, traduisent la volonté de s'absorber dans la considération du réel et d'accepter l'exil. Le désir s'incarnera dans deux sortes de figures imaginaires : l'île, les femmes, les vases, les algues, etc., témoignent du regret d'un paradis ; le nomadisme, le souffle du vent, l'homme accompagnent la volonté de conquête. Les thèmes de l'eau, de la lumière, de la végétation, qui peuvent s'accorder avec le désir de communion, se doublent donc d'images de violence, de mort, qui, dépassant tout apitoiement trop humain, traduisent l'élan conquérant. Le spleen est oublié au profit d'une ardeur qui parvient, de la laideur même, à dégager une beauté. Cet élan s'exprime dans le verset qui, plus aéré que celui de Claudel, est une composition de rythmes.

♦ Le choix du dynamisme sera définitivement confirmé par *Anabase* (1924). Avec Ségalen et Claudel, Saint-John Perse (1887-1975) incarne un désir d'exotisme très différent de l'esprit « touristique » d'un Loti.

ÉDITIONS : Saint-John Perse, *Éloges*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1987. Gallimard, « Poésie », 1966.
ÉTUDES : Dan Ion Nasta, *Saint-John Perse et la Découverte de l'être*, P.U.F., 1980. Jacques Robichez, *Sur Saint-John Perse : Éloges, La Gloire des rois, Anabase*, C.D.U., S.E.D.E.S., 1982.

ÉMAUX ET CAMÉES

THÉOPHILE GAUTIER. Poèmes, 1852.

Le titre de ce recueil d'une cinquantaine de poèmes, généralement très courts et utilisant des formes brèves (octosyllabes), en définit tout à fait l'esprit ; il s'agit de miniatures, dans lesquelles le poète rivalise avec l'art du joaillier : pièces descriptives comme « L'Obélisque de Louxor », « La Rose-thé », « Carmen » ; évocations délicates, qui s'efforcent de saisir, par des détails fugitifs, une atmosphère subtile, comme dans les « Variations sur le Carnaval de Venise », « Fantaisies d'hiver », ou encore de recréer, par le jeu des correspondances entre sensations visuelles et auditives, une ambiance vaporeuse, presque impressionniste, comme dans « Symphonie en blanc majeur ». Les deux poèmes qui encadrent cette composition en définissent l'esthétique : recherche d'une beauté plastique n'ayant d'autre but qu'elle-même, culte du travail artisanal, tout entier tendu vers l'accomplissement de la forme idéale et parfaite.

♦ L'œuvre poétique de Théophile Gautier (1811-1872), commencée sous le signe d'un romantisme exacerbé et tapageur, mais un peu superficiel (*Poésies*, en 1830, puis *La Comédie de la mort* et *Albertus*, en 1838), est constamment animée par le souci de la perfection. Le poète en trouve le modèle dans les arts plastiques, qu'il s'agisse des chefs-d'œuvre de Dürer, Rubens ou Michel-Ange, ou de l'art moins connu des « grotesques » du XVII^e siècle, qu'il s'attachera à réhabiliter, ou encore des peintures de Ribeira et de Zurbaran, qui lui inspirent certaines des évocations d'*España* (1845). Délaissant le romantisme « frénétique » de ses premières années, qui faisait de lui l'un des adeptes les plus voyants du romantisme militant, et le chef de file d'un cénacle de romantiques considérés à l'époque comme « mineurs » tels Gérard de Nerval ou Petrus Borel, il s'oriente de plus en

plus vers une « manière » essentiellement picturale, dont le recueil des *Poésies complètes* (1848) fournit le bilan. La publication, en 1852, et les nombreuses rééditions successives d'*Émaux et Camées* sont l'aboutissement de cette évolution.

♦ Ce parcours et l'œuvre qui en résulte font de Gautier le maître incontesté et le théoricien de la poésie parnassienne: prééminence et autorité que lui reconnaîtra Baudelaire lui-même, en lui accordant la célèbre dédicace des *Fleurs du mal**. Le recueil *Émaux et Camées* marque, dans l'histoire de la poésie française, un tournant aussi important que les *Méditations poétiques** de Lamartine. Même si la valeur poétique de ces pièces reste limitée, et si l'on peut préférer la fantaisie et l'élégance d'*España* à l'exceptionnelle virtuosité technique dont elles sont la démonstration, elles ont joué un rôle historique déterminant: elles ont offert à la poésie, à un moment où le romantisme commençait à s'épuiser, des possibilités de renouvellement qui seront largement explorées par une pléiade de poètes, pendant toute la fin du XIX^e siècle (Leconte de Lisle, Banville, Heredia, Sully Prudhomme...).

♦ Les éloges décernés par Baudelaire (« Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié ») ont pu paraître disproportionnés pour un auteur qui a longtemps passé pour un « petit-maître », à la plume exquise mais trop exclusivement vouée à l'« art pour l'art ». Cette admiration est cependant partagée par des poètes contemporains aussi inspirés que T.S. Eliot ou Ezra Pound. Et l'on retrouve une même conception du labeur poétique s'attachant patiemment à recréer le monde sensible, et apurée de toute préoccupation autre que formelle chez de lointains héritiers comme Francis Ponge.

ÉDITIONS: Gautier, *Émaux et Camées*, dans *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, Nizet, 1970. Éd. Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, « Poésie », 1981.
ÉTUDES: Serge Fauchereau, *Théophile Gautier*, Denoël, 1962. Bernard Delvaille, *Théophile Gautier*, Seghers, 1969.

EMBRASSONS-NOUS, FOLLEVILLE

EUGÈNE LABICHE. Vaudeville, 1850.

Débordant de gratitude pour le chevalier de Folleville qui lui a rendu un service, Manicamp s'est mis dans la tête de lui donner sa fille, la pétulante Berthe. Gratitude bien embarrassante pour Folleville, qui ne songe qu'à sa cousine Aloïse! Le caractère colérique de Berthe, grande briseuse de porcelaine, complique les choses. Au cours d'un bal, elle a souffleté son danseur, Châtenay. Cette attitude énergique a produit un résultat inattendu: Châtenay est conquis. Il vient demander la main de Berthe et, devant le refus du père, l'enlève avec son consentement. Mais tout s'arrange, car Châtenay a l'occasion, à son tour, de rendre service à Manicamp. Celui-ci acquitte sa dette en lui donnant sa fille.

♦ Cette pièce en un acte, écrite en collaboration avec Auguste Lefranc, fait partie de la période de production féconde de Labiche (1815-1888), celle qui précède les grands succès: *Un chapeau de paille d'Italie** (1851) et *Le Voyage de monsieur Perrichon** (1860). L'intrigue exploite jusqu'à l'absurde la logique d'un monomane. On y trouve la verve propre à Labiche et un rythme enlevé, fondé sur la répétition de situations.

♦ La pièce a été créée le 6 mars 1850 au théâtre du Palais-Royal.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Un chapeau de paille d'Italie*.

ÉMIGRÉ (L')

SÉNAC DE MEILHAN (Gabriel). Roman, 1797.

Histoire d'une vie et roman épistolaire, *L'Émigré* raconte les aventures d'un jeune noble, le marquis de Saint-Alban, qui quitte la France sous la Révolution. Officier dans l'armée prussienne en 1792 et blessé peu avant la reddition de Mayence, il est recueilli dans le château rhénan du comte de Loewenstein. Comme Saint-Preux et Julie dans *La Nouvelle Héloïse**, Saint-Alban et la comtesse luttent contre une passion croissante. Au moment où la mort du comte rend possible leur union, son devoir oblige Saint-Alban à rejoindre l'armée de Condé. Fait prisonnier, il clame sa fidélité au roi devant le tribunal révolutionnaire et se poignarde. La comtesse en perd la raison et meurt.

♦ Haut fonctionnaire sanctionné par Necker, Meilhan (1736-1803) émigre dès 1790. Ses talents d'historien, de moraliste et de romancier, ainsi que le recul géographique lui permettent d'analyser les causes de la Révolution dans deux essais, *Des principes et des causes de la Révolution* (1790) et *Du gouvernement, des mœurs et des conditions en France avant la Révolution* (1795), puis dans son nouveau roman *L'Émigré*. Ces trois ouvrages soulignent la faiblesse du pouvoir

monarchique, réfutent l'explication de la Révolution par un complot des philosophes et montrent que les privilégiés ont été les fossoyeurs de l'Ancien Régime.

♦ Meilhan se trouve «à l'origine d'une littérature de l'exil, thème romantique par excellence» (Gérard Gengembre). Cet écrivain brillant est le témoin d'une transition qui conduit au roman du «moi»: derrière la figure historique de Saint-Alban s'exquisse le thème littéraire du paria.

♦ Interdit en France par le Directoire et peu apprécié à l'étranger — les émigrés ne pardonnent pas à Meilhan son admiration pour Montesquieu, Voltaire et Turgot —, le roman n'est pas réimprimé. Il faudra attendre 1965 pour que son édition par Étiemble dans la Bibliothèque de la Pléiade réhabilite cet écrivain oublié malgré les éloges de Sainte-Beuve et de Thibaudet.

ÉDITION: Sénac de Meilhan, *L'Émigré*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, t. II, éd. René Étiemble, Gallimard, «La Pléiade», 1965.
ÉTUDE: Pierre Escoube, *Sénac de Meilhan, de la France de Louis XV à l'Europe des émigrés*, Perrin, 1984.

ÉMIGRÉ DE BRISBANE (L')
GEORGES SCHEHADÉ. Pièce en neuf tableaux, 1965.

Vers 1925 en Sicile, la nuit, un cocher bavard conduit un homme silencieux dans un village. L'inconnu est retrouvé mort au pied de la fontaine. Les autorités enquêtent. Il s'agit d'un émigré de Brisbane en Australie, revenu voir l'enfant qu'il avait eu jadis d'une fille du pays. Au village, seules trois femmes ont pu le connaître. Elles sont désormais mariées, leur honneur est en jeu. Mais l'étranger voulait laisser à son fils une fortune incommensurable. Douloureux dilemme dans les trois familles paysannes: faut-il préserver l'honneur ou gagner l'argent? Seul un des maris est prêt à endosser le rôle du mari trompé pour accaparer l'héritage. Sa femme refuse avec indignation, il la tue. Le village est resté le village de l'honneur. Le cocher, qui avait amené l'inconnu, reparaît avec un nouvel immigré, qui, lui, ne reconnaît pas son village natal. Et pour cause: le cocher amène toujours les émigrés dans ce village, car c'est le plus esthétique selon lui. Le cocher a agi de même pour l'émigré de Brisbane.

♦ Poète-conteur libanais de langue française, Georges Schehadé (1910-1989) esquisse dans son théâtre de fragiles silhouettes, des personnages diaphanes et nostalgiques comme cet émigré furtif et vite éteint, telle une étoile filante dans la nuit. Par contraste, les paysans, rudes, coléreux et jaloux, apparaissent caricaturalement siciliens dans leur décor d'opérette. Cependant, la légèreté du cocher masque la cruauté du destin: la méprise entre les deux villages cause la mort d'une innocente et ruine le sens du retour de l'émigré. En tout état de cause, son village natal qui est sa terre promise échappe forcément à tout émigré, car le temps est passé par là. Ses racines ne sont plus que du vent.

♦ La pièce a été créée en 1965 à Munich, puis en 1967 à la Comédie-Française.

ÉDITION: Schehadé, *L'Émigré de Brisbane*, Gallimard, 1965.
ÉTUDE: Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1976.

ÉMILE OU DE L'ÉDUCATION
JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Roman pédagogique, 1762.

Cinq livres répondent à chaque étape de la croissance d'Émile, élève imaginaire et héros d'une utopie romanesque. Rousseau démontre comment son précepteur peut protéger l'enfant contre la société en pratiquant tout d'abord une éducation «négative», où l'élève est séparé des autres hommes: il suffit de laisser à sa nature, foncièrement bonne, la possibilité de s'épanouir librement durant la première enfance. S'inspirant d'une archéologie sensualiste des connaissances, il limite la phase suivante de l'éducation à une préparation psycho-physiologique fortifiant le corps et excluant les châtiments. Le pragmatisme parvient ensuite à conforter le sensualisme: entre douze et quinze ans, aux leçons de choses développant l'intelligence, Rousseau associe l'apprentissage d'un métier manuel. Émile est prêt dès lors à découvrir toutes les formes de la relation avec les autres: sexualité, sociabilité, moralité, religiosité. La *Profession de foi du vicaire savoyard* s'insère donc naturellement au milieu du livre IV, exprimant le rejet de l'athéisme et des religions révélées, au profit d'un théisme fondé sur le cœur et l'adoration de l'Être suprême. Le cinquième livre, enfin, brosse le portrait de Sophie, compagne idéale d'Émile.

La complémentarité de l'homme et de la femme, objet de désir et faite pour son mari, élude la question de l'égalité des sexes.

♦ Rousseau (1712-1778) souhaite procurer aux autres ce qui lui a cruellement manqué: le suivi dans l'éducation, l'équilibre moral et une formation physique. L'influence de Montaigne et de Locke, les aspirations modernistes de son temps incarnées dans l'*Encyclopédie** par Dumarsais et d'Alembert, et surtout «vingt ans de méditation» personnelle l'ont pénétré d'une conviction: il faut adapter l'éducation à l'enfant, qui doit rester lui-même et ne pas développer la culture au détriment de la nature. La dénonciation de la culture dans le *Discours sur les sciences et les arts** (1750), la prise de conscience de la cellule familiale proposée dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse** (1761) et la définition de la société démocratique idéale dans *Du Contrat social** (1762) — auxquelles on peut ajouter les projets d'éducation publique et collective présentés en 1755 par Rousseau dans l'article «Économie politique» de l'*Encyclopédie* et repris en 1772 dans ses *Considérations sur le gouvernement de la Pologne** — sont autant de thèses et d'obsessions que l'on retrouve dans cette vaste synthèse finale que représente, selon Rousseau lui-même dans *Rousseau juge de Jean-Jacques**, l'*Émile*.

♦ La publication de l'*Émile* marque le début d'un drame. L'ouvrage est aussitôt saisi, le Parlement le condamne en raison des idées religieuses présentées par la *Profession de foi* et décrète son auteur de prise de corps. Rousseau s'enfuit en Suisse, mais l'*Émile* est brûlé publiquement à Genève. Réduit pour longtemps à la condition de fugitif et de persécuté, l'écrivain s'efforce de se justifier, en polémiquant avec l'archevêque de Paris dans sa *Lettre à Christophe de Beaumont* (1763) et avec les pasteurs de Genève dans ses *Lettres écrites de la montagne* (1764); dans le même temps, il se sépare de ses amis philosophes, déistes comme Voltaire ou athées comme Diderot et d'Holbach, qui lui reprochent de déserter la lutte contre «l'Infâme».

♦ Pourtant son ouvrage, attendu avec impatience, connaît un succès considérable attesté par de multiples plagiats, contrefaçons et traductions, et par la mise en pratique de ses préceptes: beaucoup de jeunes nobles apprennent un métier, l'allaitement maternel est à la mode. La postérité a justifié l'importance de cette œuvre fondamentale: Chénier, Condorcet, Mme de Staël, Goethe, Schiller s'en inspirent, et les théories modernes les plus aventureuses de la non-directivité s'en réclament, abusivement d'ailleurs. Malgré un courant féministe représenté par d'Alembert, Condorcet et Voltaire, le public accueille favorablement les propositions de Rousseau concernant la femme, que le XIX^e^ siècle cantonnera au rôle de mère: dans les *Mémoires de deux jeunes mariés* (1842), Balzac présente avec Renée un double de Sophie.

ÉDITIONS: Rousseau, *Émile*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Charles Wir et Pierre Burgelin, Gallimard, «La Pléiade», 1969. Flammarion, «G.F.», 1966.
ÉTUDE: Jean Chateau, *J.-J. Rousseau, sa philosophie de l'éducation*, Vrin, 1962.

EMPLOI DU TEMPS (L')

MICHEL BUTOR. Roman, 1956.

Jacques Revel, un jeune Français contraint pour des raisons professionnelles de vivre à Bleston, petite ville de Grande-Bretagne froide et brumeuse, entreprend la chronique de son exil et de l'aventure qui l'y attend. Celle-ci prend la forme d'une double intrigue sentimentale et policière, véritable parcours initiatique au terme duquel le héros découvrira sa propre vérité intérieure. Le héros, perdu dans la ville étrangère, fait d'abord l'épreuve d'une longue et douloureuse errance à travers un dédale de rues. Comme Thésée, auquel le texte se plaît à le comparer, il rencontrera sur sa route deux sœurs, toutes deux médiatrices entre lui et la ville, tour à tour aimées et tour à tour perdues, Rose (Phèdre?) et Anne Bayley (Ariane?). Son implacable ennemie, c'est la ville elle-même, hostile et malsaine, receleuse de crimes. N'est-elle pas ce monstre vivant qui, à l'instar du Minotaure, happe et dévore ceux qui s'opposent à elle? N'est-ce pas elle qui, secrètement, a ourdi l'attentat contre l'écrivain Georges Burton, l'ami de Revel? Celui-ci, en effet, dans un roman intitulé *Le Meurtre de Bleston*, s'était imprudemment exposé aux forces vengeresses et maléfiques de la ville en dénonçant ses crimes et son secret. Écrire, pour Revel, comme pour Burton, c'est se mesurer, en un long et périlleux combat, au mystère qui les étreint et répéter le geste même de Thésée en tentant de retrouver le fil conducteur qui mène vers la sortie. Pourtant l'échec clôt le livre, puisque l'attentat n'est ni élucidé ni puni et puisque ni l'enquête policière consé-

cutive à l'accident, ni l'intrigue sentimentale ne trouvent de solution. Mais, davantage encore, c'est l'entreprise scripturale de Revel qui demeure inefficace, puisque son récit ne parvient pas à maîtriser l'expérience vécue : les sept mois qui ont été nécessaires à la maturation du projet d'écriture, et qui séparent les événements de leur relation, ne font, en effet, que creuser l'écart entre un passé incertain et mouvant et un présent qui en modifie constamment le sens. Écrire n'est rien d'autre que neutraliser en quelque sorte la réalité hostile et indéchiffrable et concéder, dans l'affrontement qui oppose l'écrivain au monde, une sorte de demi-victoire aux deux parties antagonistes ainsi pacifiées : « Bleston... je suis devenu maintenant, par ce baptême de ta fureur, invulnérable à la manière des fantômes, puisque j'ai obtenu de toi cette proposition de pacte que j'accepte. »

♦ *L'Emploi du temps* est le deuxième roman de Butor (né en 1926). Il résume assez bien les idées que, dans *Répertoires I* (1960), l'auteur développera à propos du roman et de sa fonction. L'écrivain, selon Butor, pour lutter contre le sentiment d'exil qui s'empare de l'homme moderne, doit explorer le monde, remonter aux sources et réactualiser les mythes ancestraux afin de retrouver la cohérence perdue. Pour Butor, la vocation de l'écrivain moderne est de créer et démultiplier les modes d'expression artistiques afin de doter le monde contemporain d'un langage véritablement apte à transcrire son immémorial imaginaire. Ainsi s'explique le caractère fondamentalement multiforme de cette œuvre, à la frontière de tous les genres et inclassable.

♦ L'écriture est quête de la vérité et quête de soi-même : c'est pourquoi l'énigme policière que constitue le roman de Burton, roman à l'intérieur du roman, s'impose comme le symbole même de toute entreprise romanesque. Il s'agit chaque fois de raviver la mémoire du monde et de triompher de l'inertie dans laquelle la réalité s'assoupit. Or, à Bleston, le brouillard et le givre semblent vouloir tout effacer. La ville elle-même n'a-t-elle pas, à la faveur d'une insurrection populaire, quatre siècles plus tôt, fait disparaître de sa cathédrale le vitrail du Jugement dernier, suggérant par là la toute-puissance de l'oubli et de l'impunité ? Décrivant longuement le vitrail de Caïn qui orne la nouvelle cathédrale de Bleston, le roman suggère la profonde analogie qui unit l'histoire de ce premier meurtre à l'aventure malheureuse de Revel. Ce dernier n'est-il pas celui qui, par maladresse et forfanterie, en révélant la véritable identité de Burton, a trahi son ami et l'a livré à la vengeance de la ville ? Éclaircissement du mystère, rappel de la faute et, partant, exorcisme et expiation, telles sont les fonctions que revêt, dès lors, l'écriture pour le héros de *L'Emploi du temps*. Anamnésique, l'écriture permet, selon les mots mêmes de Butor, de vivre « intelligemment » à l'intérieur d'un monde furieux et hostile. En ce sens, les nombreuses mises en abîme qui structurent le texte (le vitrail de Caïn, l'histoire de Thésée, le roman de Burton) ont surtout une fonction métaphorique : comme les petits miroirs qui encombrent les salons de Bleston, l'écriture, mais aussi toute entreprise artistique, piège, capte, voire déforme et donne à voir et à lire la réalité.

♦ *L'Emploi du temps*, couronné par le prix Fénéon en 1956, a conféré à Butor la notoriété littéraire.

ÉDITION : Butor, *L'Emploi du temps*, Minuit, 1956.
ÉTUDES : Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Minard, 1972. Else Tongeneel, *Michel Butor, le pacte romanesque*, José Corti, 1988.

EN ATTENDANT GODOT

SAMUEL BECKETT. Pièce en deux actes, 1952. Création en 1953.

Une route à la campagne, un arbre. La nuit tombe. Vladimir et Estragon, deux vagabonds presque semblables l'un à l'autre, attendent — attendent à en mourir un mystérieux Godot. Ils se parlent, se raccrochant à d'infimes détails matériels (chaussures, chapeau), pour ne pas penser, mais aussi pour se sentir exister. Un second couple de personnages surgit : l'un, Pozzo, tient en laisse l'autre, Lucky, comme un esclave. Le deuxième acte répète pathétiquement le premier : même interminable soirée d'attente, même arrivée de Pozzo et Lucky, mêmes répliques parfois, et même annonce, faite par un petit garçon, que Godot ne viendra pas. À la différence près que seul Vladimir semble doué d'assez de mémoire pour constater cette lassante répétition, mais il n'est sûr de rien. Les deux personnages ne sont même pas dupes des petites comédies insignifiantes qu'ils se jouent pour passer le temps. Il ne leur reste, comme à la fin du premier acte, qu'à se pendre, mais sans pouvoir le faire.

♦ Cette première pièce de Beckett (1906-1989), romancier et dramaturge irlandais d'expression anglaise et française, créée par Roger Blin en 1953 à Paris, connut immédiatement un succès mondial. On peut y voir une allégorie du cirque de l'existence humaine, deux « clowns métaphysiques » attendant la venue d'un Dieu nié par son propre nom : Godot serait le sobriquet dérisoire tiré de *God* (Dieu, en anglais). C'est surtout la naissance d'un théâtre de l'interrogation — les personnages ne cessent de se poser des questions auxquelles ils ne savent pas répondre. Ils sont condamnés à rester sur scène, sans avoir de rôle à jouer, sans qu'un drame se noue. Leur dialogue absurde naît simplement du fait qu'ils ne peuvent se passer l'un de l'autre, malgré leurs difficultés à communiquer.

ÉDITIONS : Beckett, *En attendant Godot*, dans *Théâtre I*, Minuit, 1971 et 1985.
ÉTUDES : Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966. *Beckett, Cahiers de l'Herne*, n° 31, L.G.F., « Le livre de poche », 1985.

EN RADE

JORIS-KARL HUYSMANS. Roman, 1887.

Ce roman est le récit d'une villégiature au château de Lourps par Jacques et Louise Marles : les désagréments quotidiens prennent pour les deux personnages, en quête d'une quiétude champêtre, des allures de persécutions imaginaires ou réelles. La névrose de Louise, soulignée en contrepoint par l'agonie d'un chat, s'aggrave, tandis que Jacques est obsédé par des rêves, des hallucinations.

♦ Après *À rebours**, roman auquel il est fait référence par l'intermédiaire du château de Lourps (lieu de l'enfance du personnage principal Des Esseintes), Joris-Karl Huysmans (1848-1907) semble revenir au point où il se trouvait en publiant *En ménage* (1881) ou *À vau-l'eau* (1882). Il présente la même expérience de l'ennui, plus proche de l'angoisse de Kierkegaard que de la névrose diagnostiquée par Zola dans *La Confession de Claude* ou *La Joie de vivre** ; on y reconnaît cependant le même nihilisme.

♦ Tout se passe comme si Huysmans avait voulu montrer qu'il n'y avait pas rupture entre son engagement naturaliste et sa recherche spiritualiste ou mystique, mais plutôt contrepoint, transition, en tout cas unité. En effet, le récit de la villégiature marque son souci de naturalisme : il transcrit le séjour que Huysmans et son amie Anna Meunier firent en 1885 et 1886 au château de Lourps ; il témoigne de la fin de leur relation, de la maladie et de la folie de la jeune femme. Mais la curiosité entraîne l'auteur vers le surnaturel, comme s'il recherchait une évasion à l'impasse naturaliste.

ÉDITIONS : Huysmans, *En rade*, dans *Œuvres complètes*, éd. Lucien Descaves, Slatkine, 1972. Éd. Jean Borie, Gallimard, « Folio », 1984.
ÉTUDES : Pierre Cogny, *Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, 1953. « Huysmans », *Cahiers de l'Herne*, sous la direction de Pierre Brunel et André Guyaux, 1985.

ENCHANTEUR POURRISSANT (L')

APOLLINAIRE. Récit, 1909.

Apollinaire (1880-1918) s'intéresse très tôt aux romans arthuriens et s'en inspire pour concevoir l'histoire d'un Merlin (orphique) auquel il s'identifie. Il y travaille dès 1901 et en donne une première publication en 1904. L'édition définitive est ornée de gravures sur bois d'André Derain. Elle comporte quelques modifications, s'enrichit d'une introduction (la transcription d'un *Lancelot** en prose du XIV^e^ siècle) et d'une conclusion — en fait, une pièce rapportée — qui modifie le sens de l'ensemble. Merlin, grâce à ses pouvoirs magiques, peut jouir, dans la mort, de l'immortalité, mais reste une victime de l'amour. L'échec du dialogue entre l'homme et la femme est en effet un des thèmes importants de l'œuvre, qui exprime en outre une révolte plus profonde : la mort de Merlin est une parodie de la naissance, de la vie et de la mort du Christ. Grâce à ses pouvoirs orphiques, Merlin attire autour de son tombeau une foule de personnages historiques et mythologiques, selon un procédé qui rappelle le *Second Faust* de Goethe et la *Tentation de saint Antoine** de Flaubert. La conclusion célèbre le triomphe éternel de la poésie et répare l'échec amoureux. Ce pouvoir magique est partagé par ceux qui, comme Élie, Apollonius (Apollinaire) de Tyane, n'ont pas connu la mort : ce sont les « hermaphrodites », les représentants du poète. La multiplication des vers sur le corps pourrissant est le triomphe du poème... Merlin règne pour toujours sur des paysages où se mêlent des souvenirs de la forêt des Ardennes et des réminiscences des récits légendaires. Contemporain de la rédaction des œuvres qui seront réunies dans *Alcools** (1913), ce récit en présente les thèmes : le feu purificateur, Simon le Sage, l'épée... Le texte en prose est parfois interrompu par de

brefs intermèdes lyriques, des « chansons » annonçant la « Chanson du mal aimé », ou bien se prête à l'expérimentation de techniques nouvelles, tel ce chapitre qui décrit la nuit selon la méthode du simultanéisme.

♦ *L'Enchanteur pourrissant* n'a pas eu, en son temps, un grand succès et a été longtemps négligé, sauf par les surréalistes. On a récemment pris conscience de son importance : il contient en germe l'œuvre future.

ÉDITIONS : Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, éd. Jean Burgos, Lettres modernes, « Paralogues », n° 5, 1972. Gallimard, « Poésie », 1992.
ÉTUDE : Actes du colloque de Stavelot, *Regards sur Apollinaire conteur*, éd. Michel Décaudin, Lettres modernes, 1975.

ENCYCLOPÉDIE

DENIS DIDEROT. Dictionnaire, 1751-1772.

Dix-sept énormes volumes de textes (60 660 articles), accompagnés de onze volumes de planches descriptives, composent l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Cette œuvre immense répond à la volonté de dresser un inventaire « raisonné » des connaissances. Le point central, autour duquel s'effectue une véritable révolution copernicienne, c'est l'homme, cet homme concret et naturel qui donne sa signification au monde. La finalité de l'ouvrage se définit dès lors clairement : chaque science y devient, dans son ordre et dans son objet, une science de l'homme. Confiance dans la bonté des instincts, confiance dans la raison humaine, confiance dans le progrès scientifique, technique, moral et social — synonyme de libération humaine —, tel est le fond de la pensée encyclopédique que définit l'article « Philosophe ». L'ouvrage fournit un tableau complet de l'état des sciences vers 1750, dressé sous l'autorité de d'Alembert. Il offre aussi une véritable somme des techniques : Diderot y réhabilite le travail manuel et présente la machine comme un outil, sans cesse plus perfectionné, destiné à soulager l'homme dans sa tâche.

♦ D'abord chargés par quatre libraires de traduire la *Cyclopoedia* de Chambers et de refaire quelques articles, Diderot (1713-1784) et d'Alembert (1717-1783) accèdent bientôt à la direction de l'œuvre, une *Encyclopédie* française dont un privilège royal consacre en 1748 le changement d'orientation : ce sera un dictionnaire universel des sciences, des arts et des métiers. Diderot recrute des collaborateurs, parmi lesquels Damilaville, Dumarsais, d'Holbach, Jaucourt — infatigable rédacteur en chef qui écrit environ 17 000 articles —, Marmontel, les économistes Quesnay et Turgot, Rousseau — chargé de la partie musicale — et Saint-Lambert. Montesquieu procure l'article « Goût » et Voltaire fournit quelques articles littéraires.

♦ Dès la parution du premier volume (1751), précédé du *Discours préliminaire** de d'Alembert, les jésuites voient d'un mauvais œil ce concurrent pour leur *Dictionnaire de Trévoux*, tandis que Voltaire salue l'*Encyclopédie* dans la conclusion du *Siècle de Louis XIV** comme l'ouvrage « immense et immortel » de ses disciples. La thèse soutenue en Sorbonne par l'abbé de Prades, jugée trop sensualiste, sert de prétexte à une interdiction (1752). Malgré la défection de d'Alembert (1758), Diderot poursuit son œuvre grâce à la protection de Malesherbes, directeur de la Librairie : il publie en 1766 les dix derniers tomes du texte — non sans être douloureusement meurtri par la trahison de son libraire, qui a censuré à son insu certains de ses articles — et en 1772 les derniers volumes de planches.

♦ Diffusée à travers l'Europe, l'œuvre est très lue à la cour et chez la noblesse, la bourgeoisie ou le clergé de province. Les adversaires des philosophes, critiquant dans leurs journaux les articles controversés, favorisent involontairement la diffusion d'un ouvrage qui peut être considéré comme la bible d'un siècle « où la philosophie rêvait d'un savoir total et où le travail des hommes pouvait apparaître heureux » (Robert Mauzi).

ÉDITIONS : Diderot, *Encyclopédie*, éd. Jacques Proust, Hachette, 1985. *Extraits*, Bordas, 1985.
ÉTUDES : Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Armand Colin, 1965. Robert Darnton, *L'Aventure de l'Encyclopédie*, Perrin, 1982.

ÉNÉAS

ANONYME. Roman, environ 1156.

Chronologiquement le deuxième des trois « romans antiques » qui constituent les premiers exemples du genre, le roman d'*Énéas* est une « translation », c'est-à-dire une adaptation, plus qu'une traduction, de l'*Énéide* de Virgile. L'histoire de la chute de Troie, de l'errance d'Énée — Énéas — jusqu'en Italie et la fondation de Rome constituent des événements fondamentaux pour les lecteurs cultivés du XII^e siècle, en particulier pour la cour d'Henri II Plantagenêt, qui prétend faire remonter

son lignage jusqu'à Énée. Les aventures d'Énéas suivent le schéma exemplaire de la quête que doit accomplir tout jeune homme pour se procurer une femme et une terre. Après s'être égaré à Carthage auprès de Didon, qui représente l'amour adultère et maléfique, Énéas tombe amoureux de Lavine, et l'épouse après avoir vaincu son rival Turnus, devenant ainsi l'héritier du vieux roi.

♦ Bien que les épisodes de tonalité épique soient encore très nombreux dans la seconde partie, la place réservée aux personnages féminins — celui de Lavine en particulier, dont le rôle par rapport au texte de Virgile est considérablement développé — et l'intérêt manifesté pour un type d'écriture plus riche et plus ornée, qui adapte à l'ancien français les acquis de la rhétorique latine, font d'*Énéas* un roman «courtois» avant la lettre.

ÉDITION: *Énéas*, éd. Jean-Jacques Salverda de Graves, 2 vol., Champion, 1973.
ÉTUDES: Jean-Charles Huchet, *Le Roman médiéval*, P.U.F., 1984. Guy Raynaud de Lage, *Les Premiers Romans français*, Droz, 1976.

ENFANT (L')

JULES VALLÈS. Roman, 1879.

Le narrateur Jacques Vingtras, double de l'auteur, évoque son enfance au Puy et à Saint-Étienne: la famille, travaillée par les conflits qui déchirent la société, a du mal à s'intégrer à la petite-bourgeoisie. Face à son père, professeur, qui se réfugie derrière un modèle fallacieux, et à une mère autoritaire selon qui, chez les pauvres, la nature doit être matée, l'enfant apparaît comme une victime des victimes. Puis le narrateur dénonce l'éducation qu'il subit dans un collège à Nantes et qui ressemble plus à une crétinisation. Aigri, il quitte sa famille et le collège: son départ pour Paris correspond à une seconde naissance — la vraie —, à une fuite loin d'une mère qui l'a sevré d'affection, loin d'une enfance malheureuse.

♦ En 1876, Jules Vallès (1832-1885) écrivit *L'Enfant*, première partie de la trilogie intitulée *Jacques Vingtras*, en quatre mois, pendant son exil londonien. Le roman ne paraît qu'en 1878, sous un pseudonyme, car le nom du communard Jules Vallès est proscrit. En 1881, le roman est enfin publié en volume chez Charpentier, mais sans signature: la dédicace, double invective adressée à ces deux fondements de la société que sont la famille et l'école, provoque un scandale et indique à la fois le sujet et le ton du roman.

♦ Avec *L'Enfant*, le romancier ne renonce pas aux objectifs du réalisme. Cependant, les hypothèses scientifiques et historiques à l'origine de l'œuvre littéraire sont délaissées et l'écrivain ne tend nullement à l'objectivité. Par ailleurs, la relation qui unit le romancier au narrateur est complexe: le roman se lit à la fois comme fiction réaliste et comme représentation cathartique qui va de la naissance biologique à la vraie naissance.

ÉDITION: Vallès, *L'Enfant*, Presses-Pocket, 1990.
ÉTUDES: voir *Le Bachelier*.

ENFANT DE LA HAUTE MER (L')

JULES SUPERVIELLE. Contes, 1931.

Un village de la campagne française flotte en plein océan Atlantique, hanté par une éternelle petite fille de douze ans qui ne peut ni vivre ni mourir, ni aimer ni grandir (*L'Enfant de la haute mer*). *Le Bœuf de la crèche* se meurt de faim et d'amour dans l'intimité radieuse de l'Enfant Jésus. *L'Inconnue de la Seine* que singularise, parmi le peuple des noyés, la permanence d'une robe, choisit de mourir pour de bon alors que les amoureux, Marguerite et Charles, entourés d'ombres vaines et ombres eux-mêmes, ressusciteront à la chance d'un nouveau corps, d'une nouvelle vie (*Les Boiteux du ciel*). Les nouvelles se succèdent, tendres et fantaisistes, et d'un humour constant où se révèle, cependant, l'anxiété quasi obsessionnelle d'une vie menacée paradoxalement par une mort toujours présente mais impossible!

♦ Les mondes de l'eau et de l'air sont les lieux privilégiés de Supervielle (1884-1960) par les jeux de reflets multipliés qu'ils entretiennent avec la Terre, lieu du bonheur et de la nostalgie d'une plénitude jamais atteinte. Échos, miroirs, ombres et reflets, l'imaginaire du poète affirme en même temps la présence et l'absence. Toute l'œuvre dit le vertige qui s'ensuit.

♦ Seule la poésie peut réconcilier Supervielle avec le monde, l'amener à coïncider avec le réel dans le présent. L'étonnement devant l'existence, le questionnement de l'être devant le langage (les

exercices de grammaire de l'« enfant de la haute mer ») permettent à l'œuvre de se faire et de désamorcer par l'humour le tragique du doute et de la solitude.

♦ Conteur remarquable, Supervielle n'en fait pas moins, avec *L'Enfant de la haute mer*, œuvre de poète dans une langue dont la transparence et la simplicité n'éludent pas l'ambiguïté, mais la transmuent en un « merveilleux » plein de fraîcheur.

ÉDITION : Supervielle, *L'Enfant de la haute mer*, Gallimard, « Folio », 1972.
ÉTUDE : Roger Vivier, *Lire Supervielle*, José Corti, 1971.

ENFANT DE SABLE (L')

TAHAR BEN JELLOUN. Roman, 1985.

Un conteur révèle jour après jour à son auditoire tenu en haleine l'étrange destinée d'Ahmed, cette petite fille que ses parents, désespérés de n'avoir pas d'enfants mâles, font passer pour un garçon. Celle-ci reçoit une éducation à laquelle elle n'aurait pas eu droit autrement et, consciente de ses privilèges, décide, à l'âge adulte, de se faire complice du mensonge et de confirmer les apparences. Mais ce choix retranche Ahmed dans une solitude absolue que la violence faite à sa nature réelle rend encore plus douloureuse. Un jour, par hasard, Ahmed accepte de jouer dans une troupe de saltimbanques le rôle d'une femme ; rebaptisée Zhora, elle éprouve dans sa nouvelle identité une véritable sensation de délivrance. Ici s'arrête le récit du conteur et chacun, dans l'auditoire, tour à tour et à sa façon, tente d'imaginer la suite de l'énigmatique histoire. Mais la lune a effacé à jamais de la mémoire du conteur le secret d'Ahmed et le récit s'est évaporé dans les incertitudes du rêve et de l'imagination. Ainsi naît toute légende et le livre se clôt sur le mystère insaisissable des destinées humaines.

♦ Poète, romancier et essayiste (*La Plus Haute des Solitudes**), Tahar Ben Jelloun (né en 1944 à Fès) est un écrivain marocain d'expression française. Il a publié notamment *Harrouda* (1973), un roman-poème, *Moha le Fou, Moha le Sage* (1978). *L'Enfant de sable* trouvera une suite avec *La Nuit sacrée*.

♦ L'œuvre du romancier s'inscrit dans ce qu'on pourrait appeler la « seconde génération » de la littérature maghrébine d'expression française, née après la Deuxième Guerre mondiale. Alors que la première génération, imprégnée par l'histoire récente de la décolonisation, témoignait d'une prise de conscience nationaliste (Albert Memmi, Driss Chraïbi), la seconde génération s'intéresse davantage aux recherches formelles et tente des innovations. Tout comme Kateb Yacine (*Nedjma**), Ben Jelloun s'emploie par une mise en abyme du récit à rompre sa linéarité et par là à refléter une certaine vision arabe du temps.

ÉDITION : Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Le Seuil, 1988.
ÉTUDE : Jacqueline Arnaud, « Le roman maghrébin en question chez Ben Jelloun », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 22, 1976.

ENFANT DU CARNAVAL (L')

CHARLES PIGAULT-LEBRUN. Roman, 1794.

Subvertissant les schémas traditionnels du roman et peu soucieux de faire coïncider l'état civil et les événements, Pigault-Lebrun raconte la naissance à Calais et les premières années d'un enfant naturel sans nom ni fortune, puis ses amours à Paris avec la fille d'un très riche lord londonien pendant la guerre franco-anglaise de 1776-1783 et les années sombres de la Terreur. Associant le burlesque au tragique, le picaresque au baroque, le pittoresque à la satire politique ou religieuse et le vaudeville au sentiment, il introduit une distanciation ironique dans un roman à la première personne et souligne la désillusion du narrateur devant les excès de la Révolution.

♦ Emprisonné durant deux ans par lettre de cachet, puis acteur ambulant, Pigault-Lebrun (1753-1835) entreprend une carrière de dramaturge à succès avec *Charles et Caroline* (1790), où il dénonce les abus de l'Ancien Régime, et *Les Rivaux d'eux-mêmes* (1798), une comédie. Transposant une partie de ses tribulations, il écrit en 1794 *L'Enfant du carnaval : histoire remarquable et surtout véritable pour servir de supplément aux rhapsodies du jour*. Dix-huit romans suivent, qui s'échelonnent de 1796 à 1820 et font de lui un auteur en vogue.

♦ Présenté comme une « rhapsodie » à l'instar de *Jacques le Fataliste** ou des *Amours du chevalier de Faublas** et s'inspirant du « roman comique » du XVII^e siècle, *L'Enfant du carnaval* prélude aux « romans gais » de Paul de Kock, aux romans populaires de Ponson du Terrail et aux premiers romans écrits par Balzac sous un nom d'emprunt. Il emprunte le rythme effréné des aventures à l'abbé

Prévost, l'exaltation des sentiments à Rousseau, et parodie deux genres à la mode, le roman noir et le roman d'aventures. Sa « philosophie », influencée par la pensée de Voltaire, répond à la question qui obsède le XVIII[e] siècle : comment vivre dans un monde infernal mené par le hasard, l'absurdité ou la cruauté ?

♦ Édité à compte d'auteur en 1796, *L'Enfant du carnaval* connaît un succès immédiat. Dix-sept éditions se succèdent de 1796 à 1826 et des traductions rendent célèbre à travers l'Europe un auteur que Stendhal considère comme « le plus gai et le plus populaire des romanciers français ».

ÉDITION ET ÉTUDE : Pigault-Lebrun, *L'Enfant du carnaval*, préface par Roland Virolle, Desjonquères, 1989.

ENFANT NOIR (L')

CAMARA LAYE. Roman, 1953.

Camara Laye conte ici sa propre histoire — son enfance à Kouroussa, auprès de son père Komady, forgeron et orfèvre réputé — ainsi que celle de son village, que rythme le temps des fêtes, des moissons et des rites d'initiation. Il dit aussi la poésie et le mystère d'une terre africaine encore tenue à l'écart des grands progrès technologiques, ainsi que sa familiarité avec la magie et le surnaturel, ses terreurs de la nuit de « Kouden' Diara », la nuit des lions. Le livre s'achève sur le départ de Camara Laye pour une école française.

♦ *L'Enfant noir* est le premier roman de Camara Laye (1928-1980). Suivront *Le Regard du roi* et *Dramouss*. Né en Haute-Guinée, Camara Laye fréquente l'école coranique puis l'école française avant de partir pour Conakry, et plus tard pour la France. Rentré en Guinée en 1958, il y exerce d'importantes fonctions administratives ; mais en désaccord avec le régime en place, il doit, en 1965, partir pour le Sénégal.

♦ En marge des questions politiques relatives au colonialisme et à l'indépendance (voir Amadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances**, Jacques Stephen Alexis, *Compère général soleil**, René Maran, *Batouala**), étranger au ton polémique et pamphlétaire qui caractérise alors une certaine littérature négro-africaine, ce roman, qui est avant tout celui de l'enfance et de l'initiation, évoque un monde traditionnel et humble où la paix et le bonheur règnent comme une grâce.

♦ *L'Enfant noir* fut couronné par le prix Charles Veillon en 1954.

ÉDITION : Camara Laye, *L'Enfant noir*, Presses Pocket, 1976.
ÉTUDES : Jingiri J. Achiriga, *La Révolte des romanciers noirs de langue française*, préface de Georges Ngal, Sherbrook-Naaman, 1973. Jacques Nantet, *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Fayard, 1972.

ENFANTS DU BON DIEU (Les)

ANTOINE BLONDIN. Roman, 1952.

Sébastien Perrin, professeur d'histoire dans une petite classe infra-supérieure d'une école para-technique, vit modestement au rythme régulier des événements historiques que ramène, chaque année, le cycle inlassable des leçons et des saisons. Tôt marié à Sophie, « la petite fille modèle » que d'austères et prestigieux parents n'ont jamais cessé de surveiller, Sébastien, qui a eu jusqu'à présent le tort de consentir trop vite et trop souvent à toutes les petites fatalités de l'existence, commence à ressentir l'ennui d'une vie sans fantaisie. Un beau jour, refusant « d'être pris pour un canard sauvage », il décide de rompre la monotonie et, refusant magistralement que soit signé le traité de Westphalie, change soudainement, devant ses élèves à peine ébahis, le cours de l'Histoire : sursaut salutaire qui ramine son existence et ouvre la brèche vers d'autres aventures. Il retrouve la princesse Albertina, jadis aimée, du temps où le désordre de la guerre autorisait toutes les libertés... Mais le bonheur et la fantaisie ne sauraient excéder le temps d'une trêve. Tout doit rentrer dans l'ordre : Albertina rentre en Allemagne, Sébastien retourne auprès de Sophie et ne devra son salut, face à l'inspecteur venu dans son école, qu'à la complicité du cancre de la classe.

♦ Antoine Blondin (1922-1991) est connu pour son œuvre douce-amère où se débattent sans heurts ni violence des personnages malhabiles, toujours un peu perdus dans une existence trop froide et trop inhumaine pour eux. Un peu comme le héros d'*Un singe en hiver**, le Sébastien des *Enfants du Bon Dieu* est exilé dans un monde qui ne peut admettre ni la fantaisie ni la volonté de bonheur.

♦ Drôle et tendre, le roman s'épanche ici dans une poésie du quotidien qui, modestement, tente de restituer la vraie saveur d'un univers que, sous la pression de l'habitude et des préjugés, nous avons cessé de voir vraiment. Insolite et sans âme, le grand immeuble bourgeois qu'habite Sébastien devient au fil de la

description un lieu malveillant qui cache mal ses tragédies. Concise, pince-sans-rire, désinvolte (un habile jeu de points de vue permet au narrateur Sébastien de prendre, par instants, ses distances par rapport à son propre récit), l'écriture, toujours en décalage, souligne par là même, avec humour, son vain et pathétique effort devant une réalité qui demeure rétive. C'est, au fond, le plaisir de jouer avec les mots, comme Sébastien avec l'Histoire, parfois jusqu'à l'absurde, qui seul subsiste, conjurant ainsi le malheur de l'existence.

ÉDITION : Blondin, *Les Enfants du Bon Dieu*, Gallimard, « Folio », 1973.

ENFANTS TERRIBLES (Les)
JEAN COCTEAU. Roman, 1929.

Paul reçoit une boule de neige en pleine poitrine, lancée par son idole, Dargelos, le coq du collège. N'allant plus en classe après cet accident, il s'enferme dans la chambre qu'il partage avec sa sœur Élisabeth. Sanctuaire de l'imaginaire, ce lieu devient, pour les enfants, celui de toutes les hypnoses : Paul et Élisabeth s'y livrent aux jeux les plus déréglés de leur inconscient, s'y adorant et s'y déchirant avec une complaisance morbide. L'étrangeté de leur existence, en marge du réel, fascine tour à tour Gérard, l'ami de Paul, qui s'éprendra d'Élisabeth, et Agathe, l'amie d'Élisabeth, qui, introduite elle aussi dans l'espace magique de la chambre, tombe amoureuse de Paul. Ni l'un ni l'autre n'osent cependant intervenir dans le couple que forment le frère et la sœur. Étranger à cet univers, le richissime Michaël, séduit par Élisabeth, se fiance avec elle, l'épouse mais se tue le jour même dans un accident de voiture. Dans l'hôtel particulier de Michaël se trouvent à nouveau réunis les quatre inséparables. Mais Paul aime Agathe et décide de le lui avouer, tandis qu'Agathe révèle à Élisabeth ses sentiments pour Paul. Folle de jalousie, Élisabeth ruse et ment pour garder Paul, parvenant même à marier Agathe à Gérard. Paul alors s'empoisonne avec une drogue puissante offerte par Dargelos. À l'agonie, il avoue son amour à Agathe, et tous deux découvrent ainsi le jeu machiavélique d'Élisabeth. Celle-ci, qui continue à exercer ses pouvoirs hypnotiques sur Paul moribond, se tue d'un coup de revolver au moment où il expire, ayant renoué avec lui leur complicité magique.

♦ Au lieu clos qu'est la chambre correspond la structure close du récit. De la boule blanche lancée par Dargelos, un après-midi de neige, à la boule de poison noire offerte par Dargelos et avalée par Paul un soir de neige, s'étend l'espace d'une vie vécue dans l'imaginaire jusqu'à une mort qui accomplit l'impossible fusion du frère et de la sœur. L'ambiguïté de la dernière phrase : « Il ne reste de la chambre envolée [...] qu'une petite dame sur un refuge qui rapetisse, qui s'éloigne, qui disparaît », utilisant la technique cinématographique du « travelling arrière », souligne l'onirisme profond de l'ensemble. Le temps et l'espace réels sont expulsés au profit d'une unité qui est celle du rêve, de l'inconscient en marche de symbole en symbole, d'association en association, dans une souveraine liberté.

♦ C'est donc le langage même de l'inconscient qui est mis en œuvre dans l'univers éternellement enfantin de Paul et d'Élisabeth, où les pulsions érotiques et morbides s'exacerbent dans une « température d'orage », entretenues par un mélange d'extrême perversité et d'absolue pureté. La scène ultime dans laquelle Élisabeth hypnotise Paul est à rapprocher de celle dans laquelle le sphinx hypnotise Œdipe (*La Machine infernale**) : appel et fascination des mots que l'on dévide, et vide de leur sens, pour n'en retenir que le vertige. C'est à la logique pure du verbe créateur qu'obéissent les enfants terribles.

♦ Conte d'amour et de mort, plus qu'aux *Parents terribles** dont ils peuvent sembler le pendant tragique, *Les Enfants terribles* s'apparentent aux deux tragédies (*La Machine infernale* et *Orphée**) de Cocteau (1889-1963) et ce par la poésie du surnaturel qui imprègne l'œuvre et par l'obsession de l'innocence et de la mort qui lui donne sa grandeur mythique.

♦ *Les Enfants terribles* ont été portés à l'écran par Jean-Pierre Melville en 1950.

ÉDITION : Cocteau, *Les Enfants terribles*, L.G.F., « Le livre de poche », 1960.
ÉTUDE : Francis Steegmuller, *Cocteau*, Buchet-Chastel, 1973.

ENFANTS TRISTES (Les)
ROGER NIMIER. Roman, 1951.

Chroniqueur de la jeunesse d'après-guerre, gâtée mais sans illusion, Roger Nimier nous conte ici l'histoire d'Olivier Malentraide, un enfant triste qui reproche tout au monde des adultes et à sa famille, notamment leur

libéralisme excessif, aussi désinvolte qu'irresponsable. Enfant, Olivier le restera trop longtemps, incapable, malgré le succès que lui apportera son activité d'écrivain, de s'ancrer dans une vie qui lui paraît vaine et illusoire. Amoureux de Dominique, c'est l'amie de celle-ci qu'il épousera, Catherine, une de ces «petites filles» de l'aristocratie aussi charmantes qu'étranges. Indifférent, voué à la solitude et condamné aux mirages d'une société brillante, Olivier joue perpétuellement la comédie, incapable de trouver cette certitude qui seule serait capable d'authentifier son existence ... Trois jours après son mariage et après la mort accidentelle de Dominique, Olivier, lançant sa voiture à toute allure sur les boulevards périphériques, trouvera enfin «ce qu'il était venu chercher dans un grand chantier où l'on avait creusé des fosses profondes»...

♦ Roger Nimier (1925-1962) était entré en littérature en provoquant un scandale avec la parution des *Épées* (1948) et du *Hussard bleu** (1949). Aventurier dans l'âme, désinvolte et amer, Nimier figure bien l'un de ces Hussards de la littérature, convaincus, un peu à la manière de Stendhal, qu'aucune grande âme ne peut plus trouver à s'exprimer dans le monde moderne. Étranger à toutes les valeurs de l'époque contemporaine, l'individualisme des Hussards demeure tragiquement sans issue.

♦ Nostalgique, l'œuvre de Nimier l'est profondément. Il y a, enfin, dans le cœur de ses héros, le regret d'une innocence perdue et la recherche inassouvie d'une rédemption par l'amour. Écrit dans un style dont la sobriété, dans les instants les plus tragiques et les plus denses, confine à l'ironie la plus provocatrice, ce livre rappelle que la tentation du néant triomphe de tous les espoirs et que seule demeure la fatalité de l'échec.

ÉDITION: Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, Gallimard, «Folio», 1983.
ÉTUDE: Marc Dambre, *Roger Nimier, hussard du demi-siècle*, Flammarion, 1989.

ENFER (L')

CLÉMENT MAROT. Satire, 1542.

Composée à la suite du premier séjour de Marot (1496-1544) à la prison du Châtelet, en 1526, cette satire violente du système judiciaire ne fut publiée qu'en 1542, sans le consentement de l'auteur, à qui elle valut de graves ennuis. Il s'agit d'une construction allégorique qui fait de la prison terrestre l'Enfer où règne en toute iniquité «Rhadamante», c'est-à-dire le lieutenant Maillart, souvent brocardé par Marot dans d'autres textes. La défense personnelle d'un Marot injustement accusé y alterne avec de vives attaques non seulement contre l'individu Maillart, mais surtout contre la justice royale dans son ensemble, et de manière plus discrète contre les fondements politiques et religieux de la société qui a emprisonné un second Virgile (Maro/Marot), doux et «Clément»...

♦ Écrite dans le style familier qui fait la gloire des *Épîtres** marotiques, cette pièce témoigne par moments d'une inspiration plus ample, presque épique dans la description des monstruosités infernales. Tardivement publié, *L'Enfer* fait néanmoins partie de la légende qui se crée autour de Marot, et contribue pour une part considérable à sa renommée de satiriste.

ÉDITION: Marot, *L'Enfer*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Guiffrey, Slatkine, 1968.
ÉTUDES: Charles Kinch, *La Poésie satirique de Clément Marot*, Boivin, 1940. Pierre Jourda, *Marot*, Hatier, 1967. Jean-Luc Dejean, *Marot*, Fayard, 1990.

ENQUÊTE SUR L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE

JULES HURET. Enquête littéraire, 1891.

Du 3 mars au 5 juillet 1891, le journaliste Jules Huret (1864-1915) avait publié dans l'*Écho de Paris* soixante-quatre entretiens avec les écrivains de son temps. Le succès qu'obtint son enquête, offrant «sous l'inquiète lorgnette de l'actualité et dans le champ clos d'un journal, le spectacle [...] d'artistes présentés en liberté», le conduisit à la publier sous forme de livre. Dans son avant-propos, il définit les questions qu'il pose aux représentants des diverses écoles. Aux Psychologues il demande «quelle est la portée et l'avenir de la réaction présente contre le naturalisme», aux Symbolistes-Décadents «leurs rapports avec les Parnassiens», aux Parnassiens «s'il n'y avait pas identification entre eux et les Naturalistes», aux Naturalistes, «s'ils acceptaient leur déchéance criée sur les toits par les arrivants du symbolisme», et aux Indépendants «des théories sur l'individualité ou l'éclectisme artistique».

♦ Il fut assez peu répondu à ces questions, mais l'*Enquête* demeure un précieux document sur le point de vue des principaux écrivains de la fin du XIXe siècle (comme Renan, Zola, Maupassant, Huysmans, Barrès, Verlaine, Moréas, Mallarmé) et sur les tendances littéraires de l'époque. Les lettres ajoutées en appendice ne font que confirmer la conclusion: «Naturalisme pas mort», ce que l'auteur appelle un «reportage expérimental».

ÉDITION: Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Thot, 1984.

ENRACINEMENT (L')

SIMONE WEIL. Essai, 1949.

L'Enracinement est une réflexion sur la situation morale de la nation française au lendemain de la défaite de juin 1940. Comme *La Pesanteur et la Grâce** (1948), *La Connaissance surnaturelle* (1950) ou *La Condition ouvrière* (1951), *L'Enracinement* est un essai posthume. Son édition a été établie d'après des plans laissés par Simone Weil. L'ouvrage a été rédigé à Londres, où elle avait rallié la France libre. D'une part, Simone Weil analyse les raisons de la catastrophe nationale. Il s'agit principalement d'un «déracinement» moral et spirituel éprouvé tant par les ouvriers que par les paysans, et dû au fait que les uns, soumis au machinisme impitoyable de l'usine, les autres, à la dépréciation moderne des valeurs terriennes, ont perdu le sentiment de dignité dans le travail accompli. Ce déracinement est également exacerbé par une tradition politique qui, depuis Charles VI au XVe siècle, selon Simone Weil, a progressivement amené l'État tout-puissant à faire appliquer une notion abstraite du patriotisme, en coupant l'individu du sentiment d'appartenance à sa collectivité locale d'origine. D'autre part, Simone Weil esquisse une méthode d'action politique et sociale qu'elle propose de mettre en pratique dans la France de l'après-guerre. L'objectif sera de constituer «une civilisation fondée sur la spiritualité du travail», notamment en préparant, grâce à un système scolaire d'ordre confessionnel, les jeunes futurs ouvriers et paysans à développer des vertus spécifiquement chrétiennes, et en rendant à l'homme sa dignité dans le travail, telle que peuvent la conférer, par exemple, l'abolition des usines et la création de réseaux d'ateliers à dimension humaine, ou la revalorisation de la petite propriété, soit sous forme individuelle, soit sous forme collective.

♦ Engagée — avant que ce mot ne reçût sa frappe sartrienne — Simone Weil (1909-1943), agrégée de philosophie, choisit de travailler en usine et d'y militer pour l'amélioration de la condition ouvrière. Elle ira également combattre en 1936 aux côtés des républicains espagnols. Juive d'origine, Simone Weil découvre la foi chrétienne; mais profondément mystique, elle demeurera toujours réservée à l'égard du dogme. La complexité de son double itinéraire social et religieux lui a donné une aura quasi mythique.

ÉDITION: Weil, *L'Enracinement*, Gallimard, 1970.
ÉTUDES: François Heidsieck, *Simone Weil*, Seghers, 1967. Philippe Dujardin, *Simone Weil*, Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

ENTRETIEN DE M. DESCARTES AVEC M. PASCAL LE JEUNE (L')

JEAN-CLAUDE BRISVILLE. Pièce de théâtre, 1985.

Le jeune Pascal, futur auteur des *Pensées**, rend visite à Descartes, philosophe déjà célèbre, dans une cellule du couvent des Minimes, près de la place Royale (l'actuelle place des Vosges). Leur entretien seul à seul s'engage sur les raisons qui ont poussé Descartes à s'exiler en Hollande. Puis, très vite, les deux hommes s'opposent sur l'idée qu'ils se font de Dieu et sur la capacité de la raison. Pascal, obsédé par sa mort, rejoint Jésus-Christ dans la souffrance et n'espère rien hors la grâce qui lui assurera le salut; Descartes, de son côté, mûri par son expérience du monde, se révèle amoureux de la vie et croit sereinement en un Dieu qui nous a faits libres de connaître. Le conflit se cristallise quand Pascal tente de lui faire signer une lettre en faveur d'Arnauld, théologien janséniste poursuivi par la Sorbonne pour ses opinions. Descartes estime que celui-ci met en péril l'ordre politique par ses positions et refuse de signer. Pascal s'en va. C'est un échec.

♦ Tour à tour songeurs et passionnés, méditant à voix haute, évoquant des souvenirs ou s'interpellant vivement, les deux personnages rejouent sur scène leur philosophie l'un contre l'autre, pour la plus grande fascination du spectateur. Un lien étrange s'instaure entre eux, que

la controverse religieuse renforce : celui d'un père (Descartes a cinquante et un ans) et d'un fils spirituel (Pascal en a vingt-quatre). Deux grands esprits ont failli se comprendre, mais ils n'appartenaient pas à la même époque. Jean-Claude Brisville (né en 1922) est parti d'un fait authentique. Il fait même souvent prononcer aux deux hommes des phrases entières qu'ils ont écrites, et se limite pour le reste à une langue strictement classique. Deux œuvres, deux styles de vie dialoguent ainsi.

♦ La pièce fut créée le 22 octobre 1985 au Petit-Odéon.

ÉDITION : Jean-Claude Brisville, *L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le jeune*, Papiers, 1986.

ENTRETIEN D'UN PHILOSOPHE AVEC LA MARÉCHALE DE ***

DENIS DIDEROT. Dialogue philosophique, 1776.

À la maréchale de ***, dévote éclairée pour qui orthodoxie religieuse et conduite morale sont inséparables, Diderot répond que la religion n'a pas d'influence réelle sur la moralité et qu'un philosophe incrédule peut être vertueux. Tirant les leçons de son athéisme, il affirme sa foi en l'homme capable de pratiquer le bien sans être inspiré par la crainte de l'enfer, et soutient l'existence d'une morale naturelle, indépendante des sanctions de la religion. Badinage et profondeur se rejoignent dans ce dialogue socratique où l'humour est omniprésent et où le style de Diderot rivalise heureusement avec la sobriété et la perfection de Voltaire.

♦ Les rapports de la morale et de la religion ont constamment intéressé Diderot (1713-1784) : son premier ouvrage consistait en une adaptation très libre (1745) de l'*Essai sur le mérite et la vertu* du Shaftesbury. Il revient à cette question quand il écrit en 1762 son *Addition* à ses *Pensées philosophiques**, puis quand il rédige sous une forme didactique ses *Instructions à Catherine II*. L'*Entretien* se fonde sur une conversation réelle (1771) entre Diderot et la maréchale de Broglie, reprise et approfondie deux ans plus tard avec Catherine II à Saint-Pétersbourg. Dès son retour de Russie, le philosophe met en œuvre une série d'idées-forces dans ce dialogue, la forme artistique qu'il privilégie.

♦ À la différence de Voltaire et de Rousseau, demeurés théistes, Diderot ne croit à aucun Être suprême. Son athéisme, cependant, n'est pas aussi violemment militant que celui de son ami d'Holbach : il ne cherche pas à convaincre à tout prix la maréchale, mais élargit l'échange par un paradoxe, celui de l'athée plus profondément chrétien que les chrétiens.

♦ L'*Entretien* paraît en 1776 dans la *Correspondance secrète* de Métra, puis en 1777 dans un recueil attribué à l'Italien Crudeli (mort en 1745 !) et précédé d'une préface destinée à déjouer la censure.

ÉDITION : Diderot, *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****, dans *Œuvres philosophiques*, éd. Paul Vernière, Garnier, 1977.
ÉTUDE : Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, L.G.F., « Le livre de poche », 1984.

ENTRETIENS AVEC DORVAL

DENIS DIDEROT. Dialogue, 1757.

Présentant Dorval, personnage principal du *Fils naturel**, comme l'auteur de la pièce, Diderot imagine trois *Entretiens* où Dorval lui expose sa conception du drame, dans un dialogue dont la ressemblance avec *Le Neveu de Rameau** est évidente. Aux commentaires des scènes successives du *Fils naturel* succèdent des considérations sur le théâtre en général, son objet, les unités, la vraisemblance, les tableaux, l'unité de discours, la mimique et l'intuition de l'acteur ; Diderot s'attarde ensuite sur les aspects matériels du théâtre et sur les différents genres, leur hiérarchie et leur caractère, la poétique du drame sérieux, le merveilleux et la danse.

♦ Soucieux de prolonger sur la scène la propagande encyclopédique et de se renouveler, Diderot (1713-1784) songe à une carrière d'auteur dès 1753 et se livre alors à un travail ininterrompu de réflexion sur le théâtre. Il présente la première étape visible de cette expérimentation avec l'ensemble constitué par *Le Fils naturel* et les *Entretiens*. Après y avoir réduit le plus possible la distance entre l'acteur et le personnage, il l'accroît un peu en 1758 dans *Le Père de famille** et le *Discours sur la poésie dramatique**, pour aboutir à la forme dissociative du *Paradoxe sur le comédien**, longuement élaboré de 1765 à 1778.

♦ Après un lancement tapageur, *Le Fils naturel* et les *Entretiens* sont réédités aussitôt. Palissot les condamne au nom d'une aversion pour le mouvement encyclopédique qui l'empêche de déceler l'importance historique du manifeste de Diderot. Grimm y découvre une poétique

originale, un discours-programme présentant la méthode d'élaboration du théâtre bourgeois et une sensibilité nouvelle. Par sa sensibilité, ses alternances d'exaltation et de dépression, sa vocation au malheur, son idéalisme passionné et son originalité créatrice, Dorval réunit de nombreux traits qui constitueront le héros romantique.

ÉDITION: Diderot, *Entretiens avec Dorval*, éd. Raymond Lambreaux, Flammarion, «G.F.», 1987.
ÉTUDE: Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, 1973.

ENTRETIENS D'ARISTE ET D'EUGÈNE
PÈRE BOUHOURS. Dialogues, 1671.

Aimables causeries entre deux amis, les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (sur la mer, sur la langue française, sur le bel esprit, sur le «je-ne-sais-quoi» et sur les devises) associent la critique littéraire, les formules précieuses et une réflexion sur le langage. Bouhours y rappelle que l'usage se modifie constamment, mais souligne, à partir d'une histoire comparative du français, à quel point de perfection immuable cette langue est parvenue: à un air de grandeur imposante, le français associe une grâce toute naturelle et une richesse fondée sur la clarté, la précision, la pureté et l'harmonie.

♦ Précepteur du fils de La Rochefoucauld, puis du fils de Colbert, Dominique Bouhours (1628-1702) devient un docte professeur de rhétorique au collège Louis-le-Grand. Familier des cercles mondains, il se lie avec Lamoignon, Mlle de Scudéry, Boileau, Bossuet, Racine, La Fontaine et Mme de Sévigné. La carrière littéraire de ce jésuite se répartit entre des *Pensées chrétiennes* (1669), des biographies, des traductions et des ouvrages de critique. Ses *Entretiens* connaissent un immense succès, tout comme sa *Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687) ou ses *Remarques nouvelles sur la langue française*, qui défendent et complètent les *Remarques* de Vaugelas.

♦ Bouhours exprime le goût nouveau de l'école classique de 1660 quand il oriente sa réflexion vers le style: conscient de l'unité de l'œuvre d'art, il considère la forme comme inséparable des idées, alors que la génération précédente s'intéressait seulement au «dessein» de l'œuvre et que les jansénistes réduisaient le style à un ornement profane incompatible avec l'expression de la vérité. Arbitre du bon goût, ce jésuite est un censeur dont Bossuet redoute les jugements et à qui Racine adresse humblement le texte de ses tragédies.

ÉDITION: Père Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène, tradition revisitée*, Paris, France Expansion 1972 - Archives de la linguistique française.

ENTRETIENS SUR LA PLURALITÉ DES MONDES HABITÉS
FONTENELLE (Bernard Le Bovier de). Dialogues, 1686.

Les *Entretiens sur la pluralité des mondes habités* vulgarisent pour le public cultivé l'astronomie et les données essentielles des systèmes de Copernic et de Descartes. Ils comportent six soirées d'«Entretiens» dans un parc et sous un ciel étoilé, entre Fontenelle et la marquise de la Mésangère. Le rationalisme critique du philosophe y soutient la nécessité de dépasser l'expérience sensible — sinon, l'homme serait dans la situation des roses, qui croient l'univers immuable parce que «de mémoire de rose on n'a jamais vu mourir un jardinier»; il se livre à des hypothèses audacieuses sur la diversité des mondes habités et affirme, non sans scepticisme, que le progrès scientifique fera de l'homme le maître de la nature. Un style vivant, riche en comparaisons galantes, en anecdotes et en paradoxes lui permet de plaire et de convaincre.

♦ Littérateur aussi à l'aise dans la poésie que dans le roman, la tragédie, la comédie, le livret d'opéra ou la critique littéraire, Fontenelle (1657-1757) s'engage aux côtés des Modernes, car il croit au progrès scientifique et à la nécessité d'adapter les arts aux goûts de la génération nouvelle. Son libertinage idéologique se donne libre cours à l'abri de paradoxes rococos, dans ses *Dialogues des morts* (1683). Il accède à la gloire en 1686 avec ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* et poursuit son œuvre de vulgarisation et de démystification avec l'*Histoire des oracles**. Il hésite entre le déisme et le matérialisme et rend la philosophie plaisante dans les salons, où il joue un rôle d'augure. Il sera nommé secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences en 1697.

♦ Fontenelle reprend à Descartes deux idées: l'univers est régi par un jeu de cordes, de poulies et de leviers; la raison a été offerte à l'homme pour dissiper les préjugés et battre en brèche la tradition. La Bruyère, dans l'édition de 1691 des *Caractères**, l'attaque âprement: l'affirmation de la pluralité des mondes ne

ruine-t-elle pas tout le récit de la Création dans la Genèse? Incarnant l'esprit nouveau, les *Entretiens* posent les principes de la philosophie voltairienne et annoncent *Micromégas**.

ÉDITION: Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Fayard, 1991.
ÉTUDE: Alain Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même*, Nizet, 1972.

ÉPIPHANIES (Les)

HENRI PICHETTE. «Mystère prophane», 1948 et 1969 pour une édition corrigée par l'auteur.

Les Épiphanies sont une œuvre de jeunesse; mais pas au sens péjoratif qu'a pris l'expression; au sens de l'œuvre d'un être jeune, avec ce que cela entraîne de dynamisme, de tonus, de provocation. Voici comment le poète, qui est aussi l'auteur, se campe: «Je suis au monde. Je suis à même de brûler des étapes. [...] Je porte un toast à l'inconnu.» Ce long poème dit la vie du poète en cinq tableaux: la Genèse, l'Amour, la Guerre, le Délire, l'Accomplissement, en passant par plusieurs voix incarnées, désignées par des signes qui ressemblent à des hiéroglyphes. Il serait incongru, ici, de parler de personnages: le Poète, l'Amoureux, l'Ami, Monsieur Diable, l'Antidote, le Fébrile, l'Illuminé, l'Index, le Patoche, le Tapageur, etc. Des éléments autobiographiques sont repérables dans les allusions à la famille, l'amour, le mariage, la guerre. On reconnaît Pichette derrière cet aveu: «Je ne suis qu'un enfant marié, jeté aux orties, bouleversé par les images d'Épinal, le cinéma et les cailloux gravés.» Mais il s'agit, surtout, d'une entreprise de libération par le Verbe. Travaillé par la biographie de l'auteur, le texte se propose comme une intervention de sauvetage. Chaque phrase se lit comme une dynamique, une force, une volonté de prise sur le réel. Alors, le poète se laisse emporter par l'intervention verbale, jusqu'au pléonasme. Le duo entre l'Amoureux et le Poète rappelle certains bons moments d'Henri Michaux: «P. je t'innerve te musique / A. te gamme te greffe / P. te mouve / A. te luge / P. te hanche te harpe te herse te larme / A. te mire t'infuse te cytise te valve / P. te balise te losange te pylône te spirale te corymbe.» À côté de ces emportements lyriques, le poète a le sens de la formule et du raccourci; des définitions à l'emporte-pièce alternent avec des envolées. Par exemple: «L'argent c'est la couille majeure des familles», ou «La poésie est une salve contre l'habitude», sans oublier une phrase qui circulait, telle une *private-joke*, dans les années cinquante: «On a oblitéré les chardonnerets.»

♦ Ce «mystère profane» oscille entre les surprises poétiques, les épanchements lyriques et les débordements provocateurs. Le tout constitue une œuvre étrange, unique, aussi bien dans le cadre du théâtre contemporain que dans la carrière de l'auteur.

♦ *Les Épiphanies* représentent une œuvre sans précédent — et sans suite — dans la carrière dramatique de Pichette (né en 1924). Le succès obtenu fut tentant pour l'auteur: c'est ainsi qu'il écrivit ensuite *Nucléa*, jouée en 1952. Il faut dire que *Les Épiphanies* étaient servies par une distribution éblouissante: créées le 3 décembre 1947 au théâtre des Noctambules, à Paris, elles étaient interprétées par Gérard Philipe dans le rôle du Poète, par Maria Casarès dans le rôle de l'Amoureuse, par Roger Blin dans celui de Monsieur Diable. La mise en scène était de Georges Vitaly, les toiles de fond de Matta et les liaisons musicales de Maurice Roche (voir *Compact**).

ÉDITION: Pichette, *Les Épiphanies*, Gallimard, «Poésie», 1969.

ÉPÎTRES

BOILEAU (Nicolas Boileau-Despréaux). 1668-1696.

La tradition de l'épître, lettre en vers, répond au désir qu'éprouve Boileau de traiter des sujets très divers relevant de l'actualité en recourant à un genre plus neutre que la satire, à une forme poétique souple et à des tonalités variées. Trois épîtres historiques font l'éloge de la paix (I), relatent le passage du Rhin (IV) ou célèbrent les victoires de Louis XIV (VIII). Le moraliste s'élève contre la manie de plaider (II) ou la mauvaise honte (III), rappelle la nécessité de bien se connaître (V) ou l'obligation pour le pêcheur d'attacher l'amour de Dieu à son repentir (XII). Le critique littéraire rend hommage à Racine (VII), énonce son grand principe «Rien n'est beau que le vrai» (IX) ou rappelle que ses vers retracent sa carrière (X). Quant aux épîtres VI et XI, elles nous peignent un Boileau intime, aimant la vie simple, la campagne et l'amitié.

♦ En 1668, Boileau (1636-1711) renonce à écrire des *Satires**, le polémiste devient un moraliste et contribue à l'élaboration d'une culture louis-quatorzième. La parution de ses neuf premières épîtres s'échelonne de 1669 à 1677, entrecoupée par la publication de *L'Art poétique** et d'une épopée héroï-comique, *Le Lutrin*. Le poète revient à l'épître en 1695 et découvre des images musicales qui le rapprochent de Valéry («Sans cesse poursuivant de fugitives fées/On voit sous les lauriers haleter les Orphées»), ou mène un combat d'inspiration janséniste qui annonce la dernière de ses *Satires*.

♦ Les *Épîtres*, dès leur parution, plaisent par leur ton de bonne compagnie et leur accent de sincérité. Le prestige de Boileau, renforcé par l'autorité que lui valent *L'Art poétique* et la charge d'historiographe royal, en impose même à ses ennemis.

ÉDITION ET ÉTUDE: voir *L'Art poétique*.

ÉPÎTRES

GUILLAUME CRÉTIN. Poésies, environ 1510.

Guillaume Crétin (vers 1460-1525) fait partie de ceux que l'on appelle, souvent de manière péjorative, les «Grands Rhétoriqueurs», c'est-à-dire des poètes pour lesquels la virtuosité formelle l'emporte sur l'inspiration, étant admis que leur art est de toute manière un art de circonstance, au service des grands seigneurs du temps. Le lyrisme amoureux est totalement absent de cette œuvre, dont la tonalité dominante est politique et satirique: le projet esthétique du «rhétoricien», maître ès rhétoriques oratoire et poétique, est de servir la gloire du prince dont il dépend financièrement, tout en élaborant une réflexion moralisante qui s'exprime au travers des vieux cadres allégoriques.

♦ Crétin, qui connaît une brillante carrière ecclésiastique, est considéré de son vivant comme un grand maître (encensé entre autres par Jean Lemaire de Belges et, plus curieusement, par Clément Marot), spécialiste en particulier des rimes équivoquées, qui font de ses épîtres satiriques ou encomiastiques (à la louange de tel ou tel personnage) de purs exercices de virtuosité. Comme tous les Rhétoriqueurs, il subit une désaffection rapide après sa mort, le goût s'orientant davantage vers les raffinements amoureux de la poésie italienne ou le ton familier d'une nouvelle poésie «à la française»; il n'est sorti que très récemment du purgatoire.

ÉDITIONS: Crétin, *Épîtres*, dans *Œuvres poétiques*, Slatkine, 1977 et dans *Anthologie des Grands Rhétoriqueurs*, U.G.E., 10/18, 1977.
ÉTUDE: Paul Zumthor, *Le Masque et la Lumière, la poétique des Grands Rhétoriqueurs*, Le Seuil, 1979.

ÉPÎTRES

CLÉMENT MAROT. Lettres en vers, 1526-1538.

Ces textes, composés tout au long de la carrière de Marot (1496-1544), et en prise directe sur l'actualité biographique du poète, constituent la part la plus originale et sans doute la plus appréciée de son œuvre. L'art de l'épître se détache de la rigidité et du formalisme de la grande poésie, pour s'adapter à une gamme beaucoup plus large de motifs, incluant la *persona* de l'auteur. Rédigée en «style bas», et de ce fait condamnée par la Pléiade, l'épître reproduit le ton d'une conversation familière avec un ou plusieurs interlocuteurs choisis; ses caractéristiques essentielles sont la liberté et la franchise avec laquelle elle aborde tous les sujets. Marot l'exploite avec une particulière habileté pour requérir l'aide ou les faveurs de ses protecteurs, sans pour autant paraître importun. A travers différentes pièces «de circonstance», dans la mesure où elles sont composées de fait sous la pression de circonstances plus ou moins dramatiques, on peut suivre le fil directeur d'une sorte de «roman par lettres» autobiographique, qui dessine la silhouette originale d'un poète à la fois très humain (beaucoup plus que ses successeurs de la Pléiade) et très conscient de son art.

ÉDITIONS: Marot, *Épîtres*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Guiffrey, Slatkine, 1968. Éd. Yves Giraud, Flammarion, «G.F.», 1973.
ÉTUDE: Pierre Jourda, *Marot, l'homme et l'œuvre*, Hatier, 1950.

ÉPÎTRES ET ÉVANGILES

JACQUES LEFÈVRE D'ÉTAPLES. Traductions avec commentaire, 1525.

L'œuvre de Lefèvre d'Étaples (1450-1537) et de son groupe de savants «évangélistes» s'inscrit aussi bien, d'une certaine façon, dans la tradition latine des sermonnaires et des recueils d'*exempla*, que dans le vaste programme de traductions modernes prôné par les humanistes. Il s'agit de

traduire la Bible en une langue à la fois élégante et accessible, qui mette le texte sacré à la portée de tous et le débarrasse des scories accumulées pendant des siècles de gloses, tendancieuses sur le plan théologique et incorrectes sur le plan philologique. Le recueil des *Épîtres et Évangiles* entend placer à la disposition des simples curés un choix de textes pour les cinquante-deux dimanches de l'année, et accompagne ses traductions de commentaires sobres et précis, mais aussi empreints de ferveur.

♦ Les *Épîtres et Évangiles* ont une importance considérable, à la fois comme témoins du développement de l'humanisme (édition de textes, traduction, etc.) et comme éléments largement diffusés de la nouvelle culture évangélique. A ce point de vue, elles sont à ranger, aux côtés des *Psaumes** de Clément Marot, dans la catégorie des textes littéraires qui unissent un projet esthétique et des enjeux spirituels.

ÉDITION: Jacques Lefèvre d'Étaples, *Épîtres et Évangiles*, éd. Pierre de Vingle, Brill, 1976.
ÉTUDE: Guy Bedouelle, *Lefèvre d'Étaples et l'Intelligence des Écritures*, Droz, 1976.

ÉPREUVE (L')

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1740.

Variation gracieuse et cruelle en un acte sur un schéma cher à Marivaux (un jeune homme veut savoir s'il est aimé et pour cela met la jeune fille à l'épreuve) et sur un thème qui lui est familier (on ne sent violemment l'amour que dans la souffrance), *L'Épreuve* frôle la catastrophe, évitée uniquement grâce à la totale sincérité de l'héroïne. Pour «éprouver» Angélique, jeune fille d'origine humble qu'il désire épouser, mais dont il veut s'assurer que l'amour est désintéressé, Lucidor, le fils d'un très riche négociant, lui propose un avantageux parti venu de Paris (son valet Frontin déguisé en «habit de maître»). Entièrement préméditée, l'épreuve est cruelle: même si Lucidor est tout disposé à réparer ensuite le mal qu'il a fait à Angélique, son attitude n'est pas exempte d'un certain sadisme.

♦ L'actrice Silvia, seule survivante de la troupe italienne qui avait joué *Arlequin poli par l'amour** vingt ans auparavant, interprète le rôle d'Angélique dans une comédie qui marque l'adieu de Marivaux (1688-1763) aux Comédiens Italiens. Reçu à l'Académie française, l'écrivain donne désormais ses pièces, plus rares, et toutes en un acte, au seul Théâtre-Français. *L'Épreuve* révèle l'intérêt croissant de Marivaux pour une intrigue centrée autour de la disparité des conditions de fortune. Alors que *Les Fausses Confidences** montrent l'ascension sociale d'un jeune homme séduisant, mais dépourvu de fortune, *L'Épreuve* met en scène une fille de concierge, celle du château de Lucidor, qui épouse par amour un homme très riche.

♦ *L'Épreuve* connaît dès sa création un grand succès et demeure une des pièces les plus jouées de Marivaux. Elle est inscrite au répertoire de la Comédie-Française depuis 1793, la même année que *Les Fausses Confidences*.

ÉDITIONS: Marivaux, *L'Épreuve*, dans *Théâtre complet*, éd. Marcel Arland, Gallimard, «La Pléiade», 1950. Éd. Pierre-Bernard Marquet, Larousse, 1953.
ÉTUDE: Voir *Arlequin poli par l'amour*.

ÉRACLE

GAUTIER D'ARRAS. Roman, environ 1175.

Éracle a pour héros, dans deux de ses trois parties, l'empereur Héraclius, fils tard venu d'un sénateur romain que Dieu a doté de trois dons plus proches de la magie profane que du miracle chrétien. Après avoir rempli le rôle de conseiller de l'empereur, pour lequel il choisit une épouse (dont les amours adultères constituent le volet central du roman), Éracle devient lui-même empereur et entre triomphalement à Jérusalem avec la relique de la Vraie Croix, qu'il a reconquise sur les Sarrasins: thématique proche de celle de la chanson de geste, qui rassemble dans un heureux syncrétisme plusieurs tendances de la littérature narrative du temps.

♦ Bien qu'il soit beaucoup moins connu que les romans de Chrétien de Troyes, le roman *Éracle* est intéressant à plus d'un titre: il constitue un témoignage presque unique d'une forme littéraire hybride, qui réunit des caractéristiques de l'hagiographie, du roman oriental ou byzantin, du roman courtois, et presque du fabliau.

♦ C'est l'œuvre la plus célèbre de Gautier d'Arras, spécialiste du «roman réaliste» dans la mesure où ce terme s'oppose au merveilleux de la matière de Bretagne, et qui a par ailleurs développé dans *Ille et Galeron* le thème de l'homme entre deux femmes traité par Marie de France dans *Éliduc*.

ÉDITION: Gautier d'Arras, *Éracle*, éd. Guy Raynaud de Lage, Champion, 1976.

ÈRE DU SOUPÇON: ESSAI SUR LE ROMAN (L')

NATHALIE SARRAUTE. Essai, 1956.

Nathalie Sarraute reprend explicitement une idée, un mot de Stendhal, «le génie du soupçon est venu au monde», et l'applique au roman. Désormais, d'après elle, auteur et lecteur ne peuvent que «soupçonner», c'est-à-dire mettre en cause le roman traditionnel, dont l'archétype est le roman balzacien. Nathalie Sarraute montre en quoi les éléments constitutifs que sont l'intrigue, les personnages et leur caractérisation psychologique, les dialogues, etc., sont insuffisants à rendre une réalité qui n'est perceptible qu'à travers la mise au jour des «tropismes», c'est-à-dire «ces mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience». Contrairement à l'idée commune, Nathalie Sarraute considère que le roman traditionnel est un pur formalisme, alors que le roman tel qu'elle le conçoit serait lui, en fait, strictement réaliste.

♦ Théorique, *L'Ère du soupçon* rassemble des idées que Nathalie Sarraute, (née en 1900) n'a cessé d'appliquer dans tous ses livres, dont *Tropismes** (1939), *Portrait d'un inconnu* (1948), *Martereau* (1953), *Le Planétarium** (1959), *Les Fruits d'or* (1963), *Entre la vie et la mort* (1968), *«Disent les imbéciles»* (1976), *L'Usage de la parole** (1980), *Pour un oui ou pour un non* (1982), *Enfance* (1983).

ÉDITIONS: Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1964. Gallimard, «Folio-Essais», 1987.
ÉTUDES: Micheline Tison-Braun, *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*, Gallimard, 1971. André Allemand, *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, La Baconnière, 1980. Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, José Corti, 1990.

ÉREC ET ÉNIDE

CHRÉTIEN DE TROYES. Roman, environ 1165.

C'est le premier roman de Chrétien de Troyes (vers 1130 — apr. 1182), qui en revendique la «mise en écrit» dans la liste de ses œuvres au début de *Cligès**. Composé comme tous les romans du XII^e siècle d'octosyllabes à rimes plates, il se partage en deux «vers», c'est-à-dire deux parties complémentaires. Dans la première, Érec, jeune chevalier de la cour d'Arthur, parti en quête d'aventures le jour de la Chasse au Blanc Cerf, rencontre et épouse la plus belle demoiselle du monde, la pauvre mais vertueuse Énide. Dans la seconde, accusé de «récréantise», il part à nouveau en quête d'aventures, emmenant avec lui sa femme dans une tentative inédite pour concilier *fin'amor* et vie conjugale et sociale. Le succès de la dernière aventure, la «Joie de la Cour», dans laquelle Érec l'emporte sur Maboagrain et lui impose de quitter l'isolement néfaste exigé par son amie pour s'intégrer à la société courtoise, entérine le triomphe du héros, qui peut dès lors être couronné roi — et Énide reine — grâce à la mort opportune de son père.

♦ Bien que, comme les autres œuvres de Chrétien, ce roman reste très présent dans les champs littéraires du Moyen Âge, son succès ultérieur a été plus réduit, supplanté qu'il était par d'autres textes plus proches de l'imaginaire moderne.

ÉDITION: Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. Mario Roques, Champion, 1978.
ÉTUDES: Reto Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Champion, 1947. Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, Hatier, 1957.

ESPÈCE HUMAINE (L')

ROBERT ANTELME. Récit, 1947.

Dans *L'Espèce humaine*, Robert Antelme (1917-1990), arrêté par la Gestapo et déporté en 1944, relate son expérience concentrationnaire. Le livre comprend trois parties. La première s'intitule «Gandersheim», du nom du kommando dans lequel Antelme a été incorporé à son arrivée à Buchenwald. Il y décrit la vie des détenus et fait ressortir les rouages permettant aux SS d'organiser l'horreur. Les deuxième et troisième parties, «La route» et «La fin», racontent plus spécifiquement les dernières semaines du kommando. Les Alliés approchant, les nazis firent sortir du camp le kommando — ou plutôt ce qui en restait à mesure que les déportés mouraient d'épuisement ou qu'ils étaient assassinés — et, d'abord à pied, puis en chemin de fer, le dirigèrent sur Dachau. C'est dans cet autre camp que les déportés furent libérés par les Américains. Au-delà du terrible, de l'hallucinant récit de l'insoutenable — rapporté tout au long sans emphase ni détour —, l'objectif d'Antelme est de comprendre et montrer comment le «ressort» de la lutte des déportés pour la survie aura été «la revendication

forcenée, et presque toujours elle-même solitaire, de rester jusqu'au bout des hommes». Ce que chacun d'eux a pu exprimer en étant réduit au plus extrême dénuement de l'être, c'est, «comme seule et dernière revendication, un sentiment ultime d'appartenance à l'espèce humaine».

♦ Témoignage des plus rigoureux, *L'Espèce humaine*, seul livre d'Antelme, est, par la qualité du récit et surtout par le souci d'analyse de l'expérience qui le détermine, une réflexion philosophique sur l'expérience des limites qu'a pu provoquer l'enfer nazi.

ÉDITION: *L'Espèce humaine*, Gallimard, «Tel», 1978.
ÉTUDES: Maurice Blanchot, «L'expérience-limite» dans *L'entretien infini*, Gallimard, 1969. Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire — Sur une lettre de Robert Antelme*, Maurice Nadeau, 1987.

ESPOIR (L')

ANDRÉ MALRAUX. Roman, 1937.

1936. L'Espagne est déchirée par la guerre civile. Dans leur lutte contre les franquistes, les combattants républicains font l'expérience «sans limite» de l'espoir et de la fraternité. Confrontée aux échecs et aux épreuves (siège de l'Alcazar, bataille de Teruel), l'armée populaire, soulevée tout d'abord par le seul élan spontané mais indiscipliné de son idéal, s'organise peu à peu autour de quelques chefs exemplaires (Magnin, Manuel) et apprend la nécessité de définir un engagement sûr de ses choix, intransigeant avec lui-même. *L'Espoir* ne se conclut pas sur l'échec ou sur la victoire de l'un ou l'autre camp: épopée moderne en ce qu'il saisit l'homme en lutte avec des forces plus grandes que lui (l'Histoire, la Guerre, la Mort), il rappelle la valeur éthique de l'Espoir comme volonté de triompher du destin et de ses atrocités.

♦ Aussi *L'Espoir* marque-t-il, avec *La Condition humaine**, une étape importante dans l'œuvre de Malraux (1901-1976) en ce qu'il esquisse, après les romans de l'échec et de la solitude que sont *Les Conquérants** et *La Voie royale**, la possibilité pour l'homme d'accéder à une dimension collective et d'affirmer ainsi sa grandeur et sa liberté.

♦ Cette foi confère au roman un lyrisme original et contraste avec le scepticisme marqué de Bernanos ou le désespoir fascinant de Drieu La Rochelle qui, dans la même période, ont écrit respectivement *Les Grands Cimetières sous la lune** et *Gilles**.

♦ Lorsque *L'Espoir* paraît, le public, qui vient de vivre l'événement, voit dans le roman une sorte de reportage dont il saisit les moindres allusions, les moindres indices (Malraux s'était lui-même engagé dans le combat en 1936). Les réactions furent alors passionnées, plus politiques que littéraires, suivant les clivages idéologiques.

♦ Malraux réalisa plus tard le film *Espoir, Sierra de Teruel* (1939-1945).

ÉDITIONS: Malraux, *L'Espoir*, Gallimard, 1987 et «Folio», 1972.
ÉTUDES: Gaétan Picon, *Malraux*, Le Seuil, «Écrivains de toujours», 1953. Jean Carduner, *La Création romanesque chez Malraux*, Nizet, 1963. Jean Lacouture, *Malraux, un homme dans le siècle*, Le Seuil, 1973.

ESPRIT (De l')

HELVÉTIUS (Claude-Adrien). Traité psychologique, 1758.

Cette large enquête érudite et éloquente, truffée de notes incisives et entrecoupée d'anecdotes, étudie la nature et la puissance de l'esprit humain. Le *Premier Discours* découvre l'origine de toutes les idées dans l'alliance de la sensibilité physique et de la mémoire, puis réduit le jugement à la perception des ressemblances et des différences. Il accorde la liberté physique, mais refuse le libre arbitre à l'homme, déterminé par son appétit de bonheur. Le *Discours second* souligne la relativité de la morale et fait reposer la vertu sur le désir du «bien public». Les inégalités s'expliquent, dans le *Discours troisième*, par la diversité des passions (fondées également sur la sensibilité physique), le hasard des circonstances et la variété des éducations. Enfin, le *Discours quatrième* propose comme finalité à l'existence l'art d'être heureux, qui justifie une authentique éducation publique et exclut tout despotisme.

♦ Installé sur ses terres à Voré — comme Voltaire à Ferney —, Helvétius (1715-1771) consacre huit années à rédiger *De l'Esprit*. Lecteur de Locke, de Montesquieu et de Condillac, il centre sa réflexion sur le bonheur et l'enrichit, durant ses séjours à Paris, de ses conversations avec ses amis Fontenelle, Raynal, Diderot, Boulanger, Dumarsais, Marmontel, Quesnay et Turgot. Ce fermier général fortuné se croit plus à l'abri de la répression que les autres philosophes. Il sera pourtant contraint de se rétracter — «honneur et gloire au persécuté dans ces sortes de tyrannies!», commente

Voltaire — et travaillera désormais dans le silence à un commentaire détaillé de *De l'Esprit*, publié après sa mort sous le titre *De l'Homme**.

♦ *De l'Esprit* est un des grands livres du XVIII[e] siècle. Salué par Diderot comme «un fameux coup de massue contre les préjugés en tout genre», mais critiqué par Palissot dans sa comédie *Les Philosophes**, l'ouvrage déchaîne l'hostilité des pouvoirs. Il est condamné au feu par le roi, le Parlement — en même temps que l'*Encyclopédie** dont il semble être un abrégé —, la Sorbonne et le pape: outre sa philosophie du bonheur et son désir d'une science de l'homme, on ne pardonne pas à Helvétius de s'attaquer à l'absolutisme et de fonder une morale sociale sans Dieu.

ÉDITIONS: Helvétius, *De l'Esprit*, éd. Jacques Moutaux, Fayard, 1988. *Extraits*, éd. Guy Besse, Éditions sociales, 1968.
ÉTUDE: Roland Desné, *Les Matérialistes français de 1750 à 1800*, Buchet-Chastel, 1965.

ESPRIT DES LOIS (De l')

MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, baron de). Traité de sociologie politique, 1748.

Montesquieu mène une réflexion rationaliste et métapolitique sur la stratégie permettant de contrecarrer la tentation permanente de glisser du pouvoir à l'abus et à l'usurpation. Cette réflexion conduit l'écrivain à idéaliser la Constitution d'Angleterre: elle lui inspire sa fameuse théorie de la séparation des pouvoirs, seul garant de la liberté contre le despotisme. Son but n'est pas de faire changer le monde, mais de le faire comprendre: il cherche l'essence, la signification et la justification des lois, dont l'«esprit» est constitué par les rapports qu'elles entretiennent avec des facteurs politiques, physiques et moraux. Il est le premier à créer une science positive des faits sociaux fondée sur «la nature des choses» et à concevoir que tous les éléments du corps politique (climat, mœurs, économie, démographie, religion, lois) agissent les uns sur les autres suivant une logique rigoureuse.

♦ Dans sa *Préface* de 1748, Montesquieu (1689-1755) écrit qu'il a préparé son grand ouvrage durant plus de vingt ans. Nul écrivain peut-être n'a été plus que lui l'homme d'un livre unique, point de convergence de tous les thèmes antérieurement abordés: l'enquête sociologique des *Lettres persanes** et les motifs des *Considérations** sont repris dans *De l'Esprit des lois* suivant une tout autre perspective.

♦ Diffuse et en accord profond avec nos façons de penser qui opposent le libéralisme au totalitarisme, l'influence de *De l'Esprit des lois* s'exerce au milieu du XVIII[e] siècle dans le même sens que celle des philosophes: elle tend à la réforme de la justice, à l'abolition de la torture et de l'esclavage colonial, au développement de la liberté civique et de la tolérance. Voltaire célèbre l'ouvrage comme «le code de la raison et de la liberté», même si son souci d'efficacité immédiate le conduit — et Helvétius avec lui — à ironiser sur le caractère trop progressif des réformes suggérées. Catherine II s'inspirera de Montesquieu dans sa tentative pour européaniser la Russie. Les réformes essentielles de la Révolution et la séparation des pouvoirs procéderont de *De l'Esprit des lois*, tout comme la Constitution des États-Unis de 1787.

♦ Jésuites et jansénistes rivalisent d'ardeur pour stigmatiser un livre — l'un des grands succès de librairie au XVIII[e] siècle — qui laïcise le droit et considère la religion comme un simple facteur social. Montesquieu se justifie en 1750 dans son *Défense de l'Esprit des lois*. Mis à l'Index par le pape, l'ouvrage reçoit le soutien de Mme de Pompadour, qui le protège en même temps que l'*Encyclopédie** contre la censure de la Sorbonne.

ÉDITIONS: Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Roger Caillois, Gallimard, «La Pléiade». Éd. Victor Goldschmidt, Garnier-Flammarion, 1979.
ÉTUDES: Jean Starobinski, *Montesquieu par lui-même*, Le Seuil, 1961. Paul Vernière, *Montesquieu et l'Esprit des lois*, S.E.D.E.S., 1977.

ESPRITS (Les)

PIERRE DE LARIVEY. Comédie, 1579.

Il s'agit d'une fantaisiste histoire de famille; à la suite d'une série de quiproquos et de ruses bon enfant (en particulier, on fait croire au barbon qui veut rentrer chez lui que sa maison est hantée par des esprits dont seul un exorcisme bouffon pourra la délivrer, d'où le titre de l'œuvre), elle s'achève heureusement sur trois mariages.

♦ Prétendûment inspirée de Plaute et de Térence, cette comédie «moderne» est en fait traduite d'un modèle italien par un écrivain d'origine italienne, Larivey (1540-1619), qui veut sérieusement créer une comédie française, conformément aux recommandations de la *Défense et Illustration...**; il effectue donc un travail non seulement d'imitation mais surtout de transposition systématique et minutieuse, aussi bien sur le plan linguistique

que sur le plan de l'invention dramatique. L'intrigue retrouve en fait la tradition latine, puisque le texte source, l'*Aridosio*, emprunte lui-même certains épisodes à des pièces de Plaute et de Térence, en particulier l'*Aulularia* (qui inspirera plus tard *L'Avare** de Molière) et *Les Adelphes*.

♦ Les caractéristiques dominantes de la comédie d'intrigue telle qu'elle va fleurir pendant trois quarts de siècle, jusqu'à l'avènement de Molière, sont déjà présentes dans cette pièce issue du milieu érudit des humanistes, mais qui était destinée à un assez large public.

ÉDITION: *Ancien Théâtre français*..., Paris, P. Jannet, 1857.
ÉTUDE: Raymond Lebègue, *Le Théâtre comique en France, de Pathelin à Mélite*, Hatier, 1972.

ESQUISSE D'UN TABLEAU HISTORIQUE DES PROGRÈS DE L'ESPRIT HUMAIN

CONDORCET (Marie-Jean de Caritat, marquis de). Essai 1793. Posthume, 1795.

Deux certitudes traversent l'*Esquisse*: l'homme par nature est un être perfectible indéfiniment, et l'histoire prouve qu'il s'est effectivement perfectionné au cours des âges, ce qui induit à penser qu'il continuera à le faire dans l'avenir. L'histoire n'est ni une histoire politique ni une histoire des mœurs, mais un récit dont le seul protagoniste est l'« esprit humain ». Neuf « époques », partant du début des sociétés humaines pour aboutir à la Révolution, présentent en une vision diachronique les progrès de l'esprit humain et en analysent les causes et les effets. Dans la dixième et dernière époque, véritable manifeste de la pensée progressiste du siècle, Condorcet affirme que « les progrès de la vertu ont toujours accompagné ceux des Lumières » et prophétise l'avènement du bonheur grâce aux progrès de la raison, de l'éducation et de la science.

♦ Très lié à d'Alembert, à Voltaire, aux Encyclopédistes et à Turgot, Condorcet (1743-1794) prend part à toutes les campagnes menées pour la tolérance, la liberté économique, l'abolition de l'esclavage, l'égalité des femmes. Figure emblématique du « parti philosophique » à l'Assemblée législative, puis à la Convention, son culte de la Raison — qu'illustrent ses cinq *Mémoires sur l'instruction publique* —, son opposition aux thèses de Rousseau dans les *Discours**, son refus de voter la mort du roi le rendent suspect à Robespierre. Mis hors la loi, il se cache durant quelques mois: dans ces circonstances tragiques, il compose sans aucun document son *Esquisse*, dont il espère faire l'introduction à une vaste histoire des rapports entre la science et la société.

♦ Arrêté en 1794, Condorcet se suicide. Son épouse publie en 1795 l'*Esquisse*, qui devient aussitôt un monument national: Thermidor passé, la Convention, qui avait condamné à mort Condorcet, décide l'acquisition de trois mille exemplaires aux frais de l'État. L'*Esquisse* et sa volonté d'identifier la science à une mathématique sociale constituent la référence des Idéologues (Cabanis, Destutt de Tracy, Volney), pour qui 1789 reste une date essentielle pour l'affranchissement de l'esprit humain. Précurseur du XIX^e^ siècle, ce livre formule la philosophie du progrès qui inspirera Saint-Simon, Auguste Comte, Proudhon et Marx.

ÉDITION: Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, éd. Alain Pons, Flammarion, « G.F. », 1988.
ÉTUDE: *Esquisse* ..., Ouvrage collectif, Ellipses, 1989.

ESSAI DE QUELQUES POÈMES CHRÉTIENS

JEAN DE SPONDE. Poésie religieuse, 1588.

L'esthétique baroque ne se manifeste pas seulement dans la poésie amoureuse; au contraire, elle se trouve dans un rapport d'étroite affinité avec la poésie religieuse qui dénote une sensibilité exacerbée, se développant avec l'essor de la Réforme et de la Contre-Réforme. Protestant, Jean de Sponde (1557-1595) met au service d'une vision sombre et tragique de la condition humaine toutes les ressources d'une rhétorique riche en tension intérieure. À la vanité de l'existence terrestre, il oppose la certitude de la mort, l'horreur du néant dont peut — dont doit — jaillir l'aspiration vers Dieu.

♦ Plus encore que ses autres œuvres (l'*Essai de quelques poèmes chrétiens* est publié en même temps qu'une *Méditation sur les Psaumes* empreinte de mysticisme), les « Stances de la mort » exploitent cette veine passionnée, dans un style riche en images et en figures et dans une forme plus ample que le traditionnel sonnet, apte pourtant à traduire avec une particulière acuité le contraste entre la vie et la mort, le néant et la gloire divine.

♦ Longtemps méconnu, Sponde a été redécouvert par la critique moderne, attentive à cette esthétique de l'instabilité et du retournement.

ÉDITIONS: Sponde, *Essai de quelques poèmes chrétiens*, Droz, 1963. *Stances et Sonnets de la mort*, José Corti, 1982.
ÉTUDE: Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, José Corti, 1985.

ESSAI HISTORIQUE, POLITIQUE ET MORAL SUR LES RÉVOLUTIONS ANCIENNES ET MODERNES CONSIDÉRÉES DANS LEURS RAPPORTS AVEC LA RÉVOLUTION FRANÇAISE DE NOS JOURS

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND. Essai, 1797.

L'*Essai historique... sur les révolutions* est le premier ouvrage publié par René de Chateaubriand (1768-1848), alors en exil en Angleterre. C'est la « mine brute où j'ai puisé une partie des idées que j'ai répandues dans mes autres écrits », reconnaît-il en 1826. Cet essai est avant tout une méditation, souvent lyrique, sur le phénomène révolutionnaire à travers le temps. En deux parties comprenant respectivement soixante-dix et soixante-sept chapitres, l'auteur examine six grandes questions: conditions dans lesquelles les révolutions anciennes ont eu lieu, comparaison des révolutions anciennes et de la Révolution française, causes primitives de la Révolution française, durée du régime maintenant en place, conséquences pour les autres gouvernements, effets d'un renversement de la situation politique.

♦ On a souvent l'impression que Chateaubriand parle surtout de son expérience personnelle d'aristocrate malmené par des événements historiques spécifiques. Il écrit d'ailleurs dans la notice de son *Essai*: « Si le moi y revient souvent c'est que cet ouvrage a d'abord été entrepris pour moi et pour moi seul. » Les conclusions y sont pessimistes: l'homme est un « incompréhensible bipède », « tout gouvernement est un mal » et le christianisme « s'est évanoui avec la monarchie dans le gouffre de la Révolution ».

♦ Œuvre d'un jeune philosophe au bord du désespoir, ce premier ouvrage est un éclatant contraste avec l'apologie du christianisme qui suivra (*Génie du christianisme**, 1802), mais donne le ton à de nombreux essais historiques du XIX^e^ siècle en France.

ÉDITIONS: Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, éd. Maurice Regard, Gallimard, « La Pléiade », 1978. Voir aussi *Correspondance générale* 1789-1807, avant-propos de Pierre Clarac, éd. Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette, Gallimard, 1977.

ESSAI SUR LES DONNÉES IMMÉDIATES DE LA CONSCIENCE

HENRI BERGSON. Essai philosophique, 1889.

Thèse de doctorat d'Henri Bergson (1859-1941), l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* contient en germes les grands thèmes de ce qui deviendra le bergsonisme. Composé à un moment où se posait de manière aiguë la difficulté de concilier liberté humaine et déterminisme, l'ouvrage veut faire disparaître les objections contre la liberté et même « les définitions qu'on en donne et, en un certain sens, le problème de la liberté lui-même ». Dès le premier chapitre, qui a pour sujet « l'intensité des états psychologiques », Bergson condamne la prétention à quantifier les états de conscience et dénonce les artifices des méthodes qui ne reconnaissent point leurs limites. Dans le deuxième, il fait une critique du temps mathématique: la science a tort de représenter le temps sous la forme d'une ligne continue, indéfiniment divisible et dont les parties sont extérieures les unes aux autres. Cette figuration symbolique ne tient pas compte de l'expérience de la durée, qui est comme une mélodie dont les notes se fondent les unes dans les autres. Il faut distinguer deux aspects de la vie consciente: un moi superficiel composé d'états distincts, précis, mesurables, et un moi profond, mouvant, coïncidant avec une série d'états dynamiques qui s'interpénètrent. Le troisième chapitre aboutit à une définition de la liberté qui implique des degrés, au même titre que l'invention intellectuelle: on peut mesurer son authenticité selon la zone de profondeur et d'intégration des mobiles que découvre l'analyse des actes libres. En conclusion, Bergson affirme que « l'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène ».

♦ Il explorera cette voie dans son ouvrage suivant: *Matière et Mémoire* (1896). Il y examine la nature de la mémoire, qui, seule, peut nous restituer « la mélodie

ininterrompue de notre vie intérieure» et nous renvoyer, par l'intuition, au «moi fondamental» défini dans l'*Essai*. Cet ouvrage, opposé à l'associationnisme régnant, renouvela et la méthode de la psychologie et la conception que cette science se faisait de son objet, en affirmant l'indivisibilité du changement et en jetant les premières bases de l'intuition de la durée comme constante de notre vie intérieure.

ÉDITION: Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F., 1988.
ÉTUDE: Vladimir Jankélévitch, *Bergson*, Alcan, 1931.

ESSAI SUR LES MŒURS ET L'ESPRIT DES NATIONS
VOLTAIRE. Histoire, 1756.

Dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Voltaire réalise son projet d'une histoire véritablement universelle, où l'on découvre notamment la première tentative globale d'analyse des sociétés asiatiques. Les cent quatre-vingt-dix-sept chapitres offrent une succession de tableaux et de synthèses commençant à Charlemagne, et s'étendant à tous les pays du monde. Voltaire applique une méthode critique et démythifiante à une documentation très fournie. Il débarrasse l'histoire de toute intervention de la Providence, refusant les *a priori* théologiques de Bossuet et le déterminisme de Montesquieu; cette perspective le conduit à admettre la présence du hasard, seul compatible avec la liberté humaine. L'écrivain oscille entre le découragement («toute cette histoire est un ramas de crimes, de folies et de malheurs») et un optimisme pragmatique fondé sur le constat des progrès matériels et de l'épanouissement des sciences, des arts et des lettres, mais surtout sur sa foi profonde en l'homme et en la raison.

♦ Voltaire (1694-1778) commence à Cirey pour Mme du Chatelet un traité philosophique sur l'histoire universelle. Il envisage d'abord d'en faire la préface du *Siècle de Louis XIV**. Mais la «préface» s'amplifie très vite et forme bientôt un ouvrage autonome. L'*Essai* et *Le Siècle* sont publiés ensemble à Genève en 1756; dans la réédition de 1759, considérablement remaniée, l'*Essai* prend son titre définitif. Voltaire aura travaillé plus de quarante ans à ce livre et l'enrichit encore l'année de sa mort. C'est dire l'importance qu'il attache à cette somme ambitieuse qui en impose à ses contemporains et qui constitue une pièce maîtresse de la philosophie des Lumières.

ÉDITION: Voltaire, *Essai sur les mœurs*, éd. René Pomeau, Garnier, 1964.
ÉTUDE: Georges Benrékassa, *La Politique et sa Mémoire: «L'Enclume et le Marteau: figures du pouvoir et ordre social dans l'Essai sur les mœurs»*, Payot, 1983.

ESSAI SUR L'ESPRIT D'ORTHODOXIE
JEAN GRENIER. Essai, 1938.

Prenant position dans le cadre des débats intellectuels des années 30 (notamment par rapport à André Malraux, alors proche du communisme), Jean Grenier (1898-1971) proteste contre «l'esprit d'orthodoxie», c'est-à-dire contre toute attitude philosophique ou politique fondée sur l'exclusion. Il vise en particulier les effets du marxisme sur les intellectuels, qui se trouvent souvent dans l'obligation de justifier l'idéologie révolutionnaire, même dans ses erreurs. Définissant ensuite le rôle de l'intellectuel, Grenier fait observer que par rapport au marxisme, qui étatise les consciences, l'intellectuel doit garder sa liberté de penser. Contre le marxisme dialectique totalitaire, Grenier, sans jamais céder à la naïveté, appelle à la défense de la culture humaniste et à un retour à «l'homme intérieur».

♦ Jean Grenier est l'auteur de divers autres essais dont *L'Esprit du Tao* (1956) et *L'Existence malheureuse* (1957).

♦ Sur la question de la critique des idéologies totalitaires, on peut facilement esquisser la filiation qui mène de cet essai à *L'Homme révolté** de Camus (dont Grenier fut le professeur de philosophie), et, de là, aux divers essais de la «nouvelle philosophie» des années soixante-dix, telle *La Barbarie à visage humain* de Bernard-Henry Lévy (lequel a lui-même souvent rappelé tout ce qu'il devait à la lecture de *L'Homme révolté*).

ÉDITION: Grenier, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Gallimard, 1967.
ÉTUDE: J.S.T. Garfitt, *The Work and Thought of Jean Grenier*, Modern Humanities Research Association, 1983.

ESSAI SUR LES RÈGNES DE CLAUDE ET DE NÉRON
DENIS DIDEROT. Essai, 1778-1782.

Méditation morale, l'*Essai sur les règnes* réhabilite en Sénèque un stoïcien tolérant et exempt de dogmatisme, injustement décrié par l'Histoire et qui accepte, pour le bien de l'État, la compromission auprès du tyran.

Diderot ne renonce en rien à son enthousiasme pour la liberté, à son espoir d'une république vertueuse, à sa haine pour la dictature : en témoigne la digression que constitue son apostrophe *Aux Insurgents d'Amérique*. Mais l'*Essai*, qui hésite entre Socrate et Sénèque (« Faut-il être l'homme de tous les temps, ou l'homme de son siècle ? »), tend à privilégier un mélange de matérialisme et de stoïcisme impliquant un consentement lucide au déterminisme universel et à un avenir pour lequel Diderot travaille et auquel il croit.

♦ Diderot (1713-1784) avait blâmé Sénèque d'être resté au service de Néron. À son retour de Russie, déçu par Catherine II, il s'interroge et se demande s'il ne se trouve pas dans une situation semblable. Quand en 1774 d'Holbach lui demande une étude sur Sénèque pour illustrer une traduction du philosophe romain, il saisit l'occasion d'un dernier examen de conscience. Diderot tempère le programme révolutionnaire virulent confié à *L'Histoire des deux Indes** ou les défis du *Discours d'un philosophe à un roi*. Il finit par s'identifier au stoïcisme de Sénèque et, sans rien renier de son matérialisme, entreprend en 1784 une révision de ses œuvres que la mort laissera inachevée.

♦ Publié en 1778, l'*Essai* connaît un succès considérable, mais suscite des critiques à cause d'une note où Diderot attaquait l'intransigeance du « citoyen » Jean-Jacques Rousseau. L'édition de 1782, intitulée *Essai sur la vie de Sénèque, sur ses écrits et sur les règnes de Claude et de Néron*, comporte une vie de Sénèque, illustrée par un tableau des cours de Claude et de Néron : le philosophe impute ainsi au milieu les contradictions relevées par les moralistes chez le stoïcien romain.

ÉDITIONS : Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, dans *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Club français du livre, 1973. Éd. Assézat et Tourneux, Garnier, 1977.
ÉTUDE : Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, « Le livre de poche », 1984.

ESSAI SUR LES RÉVOLUTIONS → ESSAI HISTORIQUE, POLITIQUE ET MORAL...

ESSAI SUR L'INÉGALITÉ DES RACES HUMAINES

JOSEPH ARTHUR DE GOBINEAU. Essai, 1853-1855.

Le souci principal de Gobineau (1816-1882), dans son premier ouvrage, est de réfuter les thèses des philosophes du XVIII[e] siècle en ce qui concerne la question de l'égalité des hommes. Dans sa préface, l'auteur affirme que « la question ethnique domine tous les autres problèmes de l'histoire », et que « l'inégalité des races dont le concours forme une nation suffit à expliquer l'enchaînement des destinées d'un peuple ». Gobineau pose comme hypothèse que « toute civilisation découle de la race blanche ». Dans l'histoire de l'humanité, il distingue dix civilisations qui ont toutes eu pour fondateurs des hommes de race blanche qui venaient de l'Asie centrale et qui se nommaient « arians », c'est-à-dire « honorables ». Le mélange de la race blanche avec les deux autres, noire et jaune, qu'il désigne comme « inférieures », expliquerait selon lui la dégénérescence des civilisations. Il prétend que l'humanité entre à son époque dans une période de décadence qui devrait durer sept mille ans, et termine sur une note pessimiste : « La prévision attristante, ce n'est pas la mort, c'est la certitude de n'y arriver que dégradés. »

♦ Poète, dramaturge et romancier, Gobineau publie en 1874 *Les Pléiades**, ouvrage dans lequel il veut montrer, en accord avec la théorie de la hiérarchie des races qu'« il avait développée dans son *Essai*, qu'il n'y a plus de classes, qu'il n'y a plus de peuples, mais seulement, dans toute l'Europe, quelques individualités surnageant comme des débris sur un déluge ».

ÉDITION : Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, dans *Œuvres*, éd. Jean Gaulmier, Gallimard, « La Pléiade », 1983.
ÉTUDES : Jean Boissel, *Les Races et la République*, Jean-Jacques Pauvert, 1966. *Études gobiniennes*, Klincksieck, 1966.

ESSAI SUR L'ORIGINE DES CONNAISSANCES HUMAINES

CONDILLAC (Étienne Bonnot de). Traité philosophique, 1746.

La « mauvaise » métaphysique, constate Condillac dans son *Essai*, prétend traiter de tout en général avant d'avoir rien observé en particulier ; elle repose sur un « mauvais » usage de la langue accompagné d'une « mauvaise » philosophie du langage. On ne peut donc la corriger qu'en élaborant une nouvelle théorie des signes et des mots, et en usant d'un autre langage : rejetant l'innéité, Condillac attribue un rôle décisif à l'emploi des signes dans la formation des idées.

♦ Habitué des salons de Mme de Tencin — il s'y lie avec Rousseau qui lui fait connaître Diderot — et de Mme Geoffrin, l'abbé de Condillac (1714-1780) mène simultanément une vie mondaine et une réflexion philosophique inspirée par Fontenelle, Locke et Newton. Il acquiert la célébrité avec l'*Essai sur l'origine des sciences humaines* (1746), puis le *Traité des systèmes* (1749), où il oppose la recherche d'un principe unique qui soit la source du fonctionnement de l'entendement humain aux doctrines métaphysiques échafaudées par Descartes, Malebranche, Leibniz et Spinoza. Le *Traité des sensations* (1754) fera de lui le théoricien du sensualisme.

♦ Inspirateur des Idéologues, puis évincé par la pensée éclectique au XIX^e siècle, Condillac est réhabilité par Marx, qui voit en lui le fondateur d'un « système antimétaphysique positif ». Jacques Derrida découvre dans l'*Essai* la première tentative pour abolir la subordination du signifiant au signifié.

ÉDITION : Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, dans *Œuvres complètes*, Slatkine, 1970.
ÉDITION ET ÉTUDE : Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, précédé d'une étude par Jacques Derrida, « L'archéologie du frivole », Galilée, 1973.

ESSAI SUR L'ORIGINE DES LANGUES

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. 1781.

L'étude des langues sert à Rousseau de révélateur des sociétés. L'examen des langues primitives montre que la première parole est poétique, métaphysique et musicale, le chant ouvrant l'espace de la transparence et de la sincérité. Avec l'écriture alphabétique, la nature et la fonction de la communication se modifient : le tissu de la communauté sociale se distend, les échanges internationaux prévoient une dégradation des mœurs et des cultures à mesure que s'impose, non plus l'expression, mais la simple information d'êtres anonymes. Parmi ces langues utilitaires, Rousseau distingue celles du Sud, chantantes, persuasives et offrant un rempart à la liberté, et celles du Nord, véhicules abstraits et froids incapables de rassembler le peuple sur la place publique et qui de ce fait constituent un instrument au service des pouvoirs despotiques.

♦ L'*Essai* est initialement conçu comme un appendice au *Discours sur l'origine de l'inégalité**. Rousseau (1712-1778) y ajoute ensuite des remarques sur la musique, à l'occasion de la polémique qui l'oppose à Rameau. Publié seulement en 1781 dans un ouvrage réunissant les *Traités sur la musique*, il constitue l'ébauche d'une théorie générale du signe que le philosophe a finalement renoncé à écrire.

♦ L'*Essai* aborde un des problèmes les plus débattus par les philosophes du XVIII^e siècle, celui de l'origine des langues humaines, en rapport avec les facteurs climatologiques et sociologiques. Refusant aussi bien l'idéalisme de Berkeley que le matérialisme des Encyclopédistes, Rousseau insiste sur la primauté de la sensibilité dans le langage — conception qui permet de comprendre la « poésie » du style dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse** ou *Les Confessions**. Longtemps relégué au rang des œuvres mineures, l'*Essai* a été redécouvert grâce au renouveau de la linguistique.

ÉDITIONS : Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, éd. Angèle Kresmer-Marietti, Aubier-Montaigne, 1981. Éd. Jean Starobinski, Gallimard, « Folio », 1990.
ÉTUDE : Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967.

ESSAIS (Les)

MICHEL DE MONTAIGNE. Essais, 1580-1592.

Les trois livres des *Essais* de Montaigne (1533-1592) constituent une expérience sans précédent dans l'espace littéraire ; il n'est pas possible de classer l'œuvre dans une catégorie préétablie, et elle reste jusqu'à nos jours un phénomène unique. Conçu à l'origine comme une sorte de « tombeau » à la mémoire de l'ami disparu, Étienne de La Boétie, l'ouvrage est devenu le miroir d'une vie, et d'une personnalité, aussi changeant et instable que peuvent l'être les expériences de l'être humain qui en est le sujet. Le « projet de se peindre », qui est celui de Montaigne, englobe non seulement les données concrètes de son existence, mais ses idées, le champ très étendu de sa culture et sa réflexion personnelle. Héritier de l'humanisme, mais vivant à l'époque troublée des guerres de religion, Montaigne en retire le sens de la relativité des choses, un scepticisme qui se met lui-même en question et une forme de tolérance exceptionnelle pour son temps. La structure du livre, en chapitres de longueur variable, qui ne suivent apparemment aucun ordre, si ce n'est le gré de l'auteur et la loi des libres associations de pensée, est fondée sur un principe d'ouverture, qui

permet le développement en strates des différents chapitres: l'ouvrage n'a pas été composé selon un plan linéaire, mais repris par Montaigne au fil des éditions et enrichi de nouvelles réflexions, ou de citations, latines pour la plupart, qui sont elles-mêmes à l'origine de nouveaux développements.

♦ Le projet «révolutionnaire» de Montaigne consiste à rédiger un livre mimétique de sa personne. Il ne s'agit pas de faire une œuvre littéraire figée dans son éventuelle perfection formelle, mais de suivre, et de reproduire dans la mesure du possible, les méandres d'une personnalité déterminée et modifiée par son expérience. Le travail de l'écrivain rejoint celui de l'homme sur lui-même, et Montaigne affirme ne se soucier que de dire sa vérité, sans se préoccuper des modes, qu'elles soient morales ou esthétiques. La liberté d'esprit dont témoigne ce projet fait de Montaigne un écrivain unique, en particulier à une époque déchirée par les luttes idéologiques et religieuses. Il est impossible de résumer les *Essais*, puisque précisément l'écriture de Montaigne se développe au hasard, en dehors de toute cohérence artificielle, au gré d'une pensée qui se plaît à aborder les sujets les plus divers.

♦ Ce mode d'écriture original fait véritablement des *Essais* une œuvre inimitable, qui n'a cessé de provoquer de vives réactions de sympathie ou d'antipathie (voir Pascal, par exemple), et exerce en particulier sur la critique moderne une véritable fascination.

ÉDITIONS: Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, P.U.F., 1965-1978. Éd. Alexandre Micha, Flammarion, «G.F.», 1979.
ÉTUDES: Hugo Friedrich, *Montaigne*, Gallimard, 1967. Michel Butor, *Essai sur les Essais*, Gallimard, 1968.

ESSAIS DE PSYCHOLOGIE CONTEMPORAINE

PAUL BOURGET. Essais, 1883, 1885.

En 1881, Paul Bourget (1852-1935) commence à publier dans la *Nouvelle Revue* des études qu'il regroupe ensuite sous le titre d'*Essais de psychologie contemporaine*: «Inventaire trop partiel pour ne pas être partial [...] Mais dans un travail du genre de celui-ci, tout voisin de l'autobiographie, la partialité même n'est-elle pas un document?» En étudiant ses dix auteurs de chevet, Paul Bourget veut avant tout examiner les causes du pessimisme ambiant. Dans son avant-propos de 1885, il distingue trois sources: l'esprit d'analyse qui engendre le scepticisme, le libertinage qui aboutit à la glorification des sensations, l'esprit démocratique qui perturbe les traditions. Ainsi, Renan et Taine sont présentés comme des victimes du dilettantisme; chez eux, l'esprit d'analyse a détruit la foi. Parce qu'il dissèque minutieusement l'âme humaine, Stendhal fait taire en lui le jaillissement de toute émotion et débouche sur un scepticisme amer. Et Leconte de Lisle éprouve «une tristesse épouvantée de la fuite inutile d'un monde illusoire». Ivan Tourgueniev ne traite qu'un sujet: «l'histoire de l'avortement d'une espérance». Quant à Flaubert, son grand malheur est «de joindre ce pouvoir d'analyse au pouvoir de poésie», ce qui le conduit directement au désespoir. Les méfaits du libertinage sont clairs dans les œuvres de Baudelaire qui ne recherche plus que ce qui est morbide et artificiel, des Goncourt et de Dumas fils, qui tombent dans la décadence. Enfin l'esprit démocratique, tel qu'il se manifeste chez Taine, Flaubert ou Stendhal, est responsable du «drame qui se joue dans les intelligences et dans les cœurs» de toute une génération.

♦ L'analyse s'articule autour du personnage de Hamlet, figure emblématique d'une génération inquiète et impuissante pour laquelle le rêve est préférable à la vie, et autour du pessimisme qui conduit aux abus ou aux mésusages de l'esprit analytique, à l'inhibition, au dédoublement douloureux et au désenchantement stérile.

♦ Les thèses que défend ici Paul Bourget se veulent diagnostic de «la maladie mentale de la France» de son époque et reflètent l'opinion des critiques qui dénoncent la faillite de la science.

ÉDITION: Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon, 1937.

ESTHER

JEAN RACINE. Tragédie, 1689.

Cette tragédie en trois actes associe les chœurs chantés à la déclamation pour soutenir l'émotion religieuse et confine à l'opéra sacré. L'histoire d'Esther est celle d'une jeune Juive que le roi des Perses, Assuérus, séduit par sa beauté, a épousée sans connaître ses origines. Esther apprend un jour qu'un édit royal a ordonné l'extermination des Juifs dans tout le royaume. Si l'action dramatique paraît reposer sur l'héroïne — pourra-t-elle, en révélant

sa race au roi qui l'aime, sauver de la mort tout le peuple d'Israël? —, « il n'y a pas plus d'imprévu dans *Esther*, observe Raymond Picard, que dans une quelconque Mystère de la passion »: la main de Dieu est trop visible et enlève toute épaisseur psychologique aux personnages. On entend pourtant un écho du pathétique racinien dans cette « cantate des persécutés », quand l'innocence est menacée de génocide.

♦ Le long silence de Racine (1639-1699) qui, après *Phèdre**, se consacre à ses fonctions d'historiographe du roi, est interrompu par *Esther*. Ce drame sacré, composé pour le « divertissement » et l'instruction des demoiselles de la Maison d'éducation de Saint-Cyr à la demande de Mme de Maintenon, ne comporte pas d'intrigue amoureuse et célèbre la toute-puissance de Dieu. Le dramaturge empruntera également à la Bible sa dernière tragédie, *Athalie**.

♦ La première représentation, en présence du roi, de Mme de Maintenon et de Bossuet, est un triomphe. Toute la Cour veut voir les jeunes actrices dont Racine en personne a dirigé les répétitions et elles jouent encore cinq fois la pièce devant le roi : « Ce qui devait être regardé comme une comédie de couvent devint l'affaire la plus sérieuse du royaume », note Mme de La Fayette. Vilipendée au XVIII^e siècle par Voltaire, la tragédie est reprise au XIX^e siècle avec Rachel puis Sarah Bernhardt.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Alexandre le Grand*.

ÉTATS ET EMPIRES DE LA LUNE ET DU SOLEIL (Les)

CYRANO DE BERGERAC. Roman utopique, 1657.

Les États et Empires de la Lune ne furent publiés qu'après la mort de l'auteur, Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655), dans une édition expurgée. *Les États et Empires du Soleil*, qui leur font suite, restèrent longtemps inédits. Le caractère subversif de l'œuvre, dont l'audace surpasse celle des précédents voyages dans la Lune (de Lucien, au II^e siècle apr. J.-C. à Godwin, avec *The Man in the Moon*, en 1638), explique cette prudence. L'onirisme et la cocasserie de la fiction ont en effet partie liée avec la mise en cause de tous les pouvoirs, de tous les préjugés. Dans ce « monde renversé », les fils commandent aux pères et leur administrent des corrections ; un tribunal de l'Inquisition condamne les hérétiques qui soutiennent que la Terre est habitée. Le roman de science-fiction, tout en échafaudant les hypothèses les plus délirantes (le narrateur, Dyrcona, s'élève dans les airs grâce à l'évaporation de fioles remplies de rosée), s'emploie à exposer et à vulgariser l'héliocentrisme de Copernic et de Kepler, les théories de Gassendi sur les atomes, le vide ou l'âme des animaux. Dyrcona (anagramme approximatif de Cyrano), ou son mentor, le Démon de Socrate, ne manquent d'ailleurs pas de rendre hommage aux personnages qui sentent le plus le soufre (Copernic, Campanella, Gassendi ou La Mothe Le Vayer). Le roman tient aussi de l'utopie, mais l'Autre Monde n'est pas régi, comme l'*Utopia* de Thomas More, ou *La Cité du Soleil* de Campanella, par une rationalité qui réglemente les désirs et rationne la jouissance : l'emblème de la noblesse, au lieu d'une épée, est un phallus. On se nourrit de fumée (ce qui supprime les excréments), on dort sur des matelas de fleurs et on paie son repas avec des poèmes, si bien que « les personnes d'esprit font toujours grande chère » ; les vieillards se donnent la mort au cours d'un festin, et leurs amis dévorent leur corps tout en faisant l'amour afin de les faire revivre. Mais la rhétorique de l'excès de ce maniériste anachronique, virtuose du paradoxe et de la pointe, devait rencontrer peu de succès auprès d'un public depuis longtemps acquis aux préceptes de Vaugelas.

♦ L'affirmation incessante de la relativité des opinions et des coutumes (le procès de Dyrcona, et à travers lui de l'homme, monstre « abominable », par les oiseaux des États du soleil, en est une illustration), la conception d'un monde infini constitué de l'imbrication de mondes infiniment grands et infiniment petits rappellent la leçon de Montaigne et annoncent celle de Pascal.

ÉDITIONS : Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde*, éd. Madeleine Alcover, Nizet, 1977.
Voyage dans la Lune (L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune), éd. Maurice Laugaa, Garnier-Flammarion, 1970.
ÉTUDES : Jeanne Goldin, *Cyrano de Bergerac et l'Art de la pointe*, Presses de l'Université de Montréal, 1973. Jacques Prévost, *Cyrano de Bergerac romancier*, Belin, 1977.

ÉTÉ (L')

ROMAIN WEINGARTEN. Pièce en six jours et six nuits, 1966.

L'été, dans un jardin, Lorette, une adolescente, et son frère Simon, un simple d'esprit, ont des conversations saugrenues avec Moitié-Cerise et Sa Grandeur d'Ail, les deux chats, fiers et indépendants malgré leur apparence d'hommes. Seul Simon les comprend vraiment, peut-être parce qu'il est idiot. Sa Grandeur d'Ail, chat arrogant et méprisant, aime une mouche, Manon, qui fait de l'œil à Moitié-Cerise. Or un couple de pensionnaires (humains) arrivent: qu'est-ce que l'amour? se demandent le frère et la sœur. Les deux chats subtilisent une bague d'émeraude que la pensionnaire égare. C'est tout ce qui leur reste lorsque le couple invisible repart le cinquième jour, laissant le jardin — ce paradis perdu de l'enfance — à son calme, et les enfants à leur nostalgie.

♦ Fait de coq-à-l'âne poétiques, où les associations imprévues comptent plus qu'une intrigue déroutante, l'univers de Romain Weingarten (né en 1926) se place sous le signe de Lewis Carroll. À la différence d'*Akara*, première pièce de l'auteur créée en 1948, qui contait l'histoire tragique d'un homme-chat, il s'agit ici de chats-hommes, de chats qui font semblant d'être des hommes, tout en conservant la sauvagerie primitive qui définit l'essence du Paradis. Dans le demi-jour du rêve, dans l'espace irréel du jardin, enfants et animaux vont et viennent, se parlent ou se battent froid. Seule Lorette, la jeune fille, trahit par sa curiosité féminine les jeux innocents et poétiques qui sont l'ordinaire du jardin, en provoquant chez son frère une passion trouble et quasi incestueuse.

♦ La pièce fut créée le 31 octobre 1966 par Jean-François Adam au théâtre de Poche-Montparnasse, avec, dans le rôle des chats, Nicolas Bataille et l'auteur.

ÉDITIONS: Weingarten, *L'Été, Akara, Les Nourrices*, Christian Bourgois, 1967. *L'Été*, Les Quatre Vents, 1990.

ÉTÉ GREC (L')

JACQUES LACARRIÈRE. Récit, 1976.

Ce livre évoque, en un style impressionniste, les découvertes et les réflexions d'un homme qui, au fil de ses pérégrinations, explore et célèbre un pays, la Grèce, avec lequel il a noué depuis plus de vingt ans un amour heureux et passionné. À travers un monde quotidien et populaire, l'auteur, qui est tout à la fois un savant érudit et un promeneur au regard toujours neuf, retrouve une Grèce immémoriale où communient, dans la plus parfaite harmonie, l'antique et le moderne, le passé et le présent, Sophocle, Eschyle, Pindare, Séféris et Ritsos. Monde secret et éternel qui se révèle vite comme un monde intérieur, aux frontières de l'infini et de la mort, et vers lequel tend la quête, tout ascétique, du narrateur.

♦ Jacques Lacarrière (né en 1925) s'est dans un premier temps exclusivement consacré aux voyages et à l'écriture. Passionné par la Grèce et le Proche-Orient, il publie une série d'essais sur Sophocle et Pausanias (*Promenades dans la Grèce antique*, 1967) et sur Hérodote (*En cheminant avec Hérodote*, 1981). Également traducteur, il contribuera à faire connaître en France la plupart des poètes grecs contemporains: Séféris, Ritsos, Elytis, Taktsis, Frangias et Prévélakis.

♦ L'écriture et le regard de Jacques Lacarrière sont à proprement parler ceux d'un nomade et d'un libertaire. Déjà, dans *Chemin faisant*, il avait évoqué, à travers un voyage à pied de quatre mois, une France singulière et oubliée. Cet auteur, qui fait du syncrétisme la pierre angulaire de son œuvre et dont le livre ne s'inscrit ni dans le genre du roman ni dans celui de l'essai, demeure tout à fait inclassable.

ÉDITION: Lacarrière, *L'Été grec*, Presses-Pocket, 1988.
ÉTUDE: «Les Chemins de Jacques Lacarrière», *Magazine littéraire*, n° 200-201, nov. 1983.

ÉTOURDI (L')

MOLIÈRE. Comédie, 1655.

C'est la première comédie en vers de Molière, inspirée principalement du *Malavisé* de Beltrame (1629) et du *Parasite* de Tristan l'Hermite (1654). À Messine, le jeune Lélie s'est épris d'une esclave de Trufaldin, la belle Célie. Il lui faut donc trouver l'argent du rachat et, tout en se méfiant de son rival Léandre, convaincre son père, qui veut le marier à Hippolyte. Pour cela, il s'en remet à Mascarille, son valet, expert en ruses et fourberies savantes. Mais l'étourderie de Lélie lui-même est le principal obstacle aux machinations de Mascarille, qui menace de tout

abandonner. Ainsi s'explique le titre: *L'Étourdi ou les Contretemps*. On découvre finalement que Célie est en fait la fille de Trufaldin; elle peut alors épouser Lélie, tandis que Léandre épouse Hippolyte qui l'aime.

♦ Cette joyeuse comédie, où se trouvent annoncés certains thèmes ou situations des futurs chefs-d'œuvre de Molière (1622-1673), vaut surtout par la verve étincelante des dialogues, la gaieté sans équivoque de l'ensemble et l'art dramaturgique qui se révèle déjà dans la mise en scène des inventions de Mascarille.

♦ La pièce fut créée à Lyon avec grand succès en 1655 et reprise aussi heureusement à Paris en 1658. Elle a été jouée environ six cents fois à la Comédie-Française.

ÉDITIONS: Voir *Amphitryon*.
ÉTUDE: Robert Garapon, *La Fantaisie verbale et le Comique dans le théâtre français*, Armand Colin, 1957.

ÉTRANGE DESTIN DE WANGRIN (L')
AMADOU HAMPATÉ BÂ. Roman, 1973.

«Grandeur et décadence de Wangrin», tel pourrait être le titre de ce roman qui narre la vie tumultueuse et picaresque d'un interprète africain. Placé à l'intersection de la société occidentale blanche et de la société africaine traditionnelle, Wangrin use de tous les moyens que lui offrent sa double formation intellectuelle et son poste d'interprète auprès des autorités coloniales pour s'enrichir frauduleusement et se sortir de toutes les situations où ses malversations le mettent. Charitable jusqu'à la munificence envers les faibles, impitoyable et retors envers les puissants, il est l'incarnation sympathique des valets de comédie qui roulent leur maître (ici, les Blancs) en mettant les rieurs de leur côté. Mais les choses se gâtent pour Wangrin le jour où il s'éprend d'une Blanche venue de France: il commet alors, par omission, une série de transgressions à l'égard des pratiques rituelles d'Afrique, inversant ainsi le mouvement ascendant de sa vie et se précipitant dans l'alcoolisme, la misère et la mort.

♦ Toute l'action du roman se présente comme l'accomplissement d'une prophétie initiale faite sur Wangrin au moment de sa circoncision et relayée par une série de prophéties secondaires et de rêves prémonitoires qui scandent la progression dramatique. Géomanciens et marabouts peuplent cette œuvre, côtoyant étrangement les rouages occidentalisés de la société coloniale.

♦ Le personnage de Wangrin, quant à lui, est authentique. L'auteur, qui l'a réellement connu, nous en fait un portrait très contrasté, y mêlant des traits de corruption totale et de générosité princière, de rouerie stupéfiante et de constance dans la parole donnée. Authentique aussi, la peinture de cette société coloniale dans laquelle l'auteur a occupé les mêmes postes que Wangrin et dont il dresse un bilan tout en nuances, dénonçant les abus et la corruption, mais reconnaissant aussi le sens du devoir et les qualités humaines de certains administrateurs. Une phrase célèbre d'Hampaté Bâ éclaire la genèse de ce roman: «Dans l'Afrique d'aujourd'hui, chaque vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.» Soulignant le point faible d'une littérature uniquement orale et, par là même, menacée de disparition, le grand auteur malien a pris le relais des griots en retranscrivant cette histoire, sauvant ainsi de l'oubli une existence suffisamment truculente et riche d'enseignements pour mériter un destin littéraire. Surnommé le «sage de Bamako» pour sa profonde connaissance des civilisations africaines traditionnelles et de l'islam, Hampaté Bâ a irrigué tout son récit de la sève des cultures bambara et peule, dont les adages et les idiotismes, cités dans la langue d'origine ou traduits littéralement, marquent le texte de leur étrangeté et de leur saveur.

♦ *L'Étrange Destin de Wangrin*, qui obtint en 1974 le grand prix littéraire de l'Afrique Noire, est l'unique roman d'Amadou Hampaté Bâ (1901-1992) qui, s'est signalé par ses transcriptions érudites de récits africains traditionnels. L'auteur malien a toujours refusé les adaptations cinématographiques de son roman, reprochant aux scénarios proposés de trahir le personnage de Wangrin.

ÉDITION: Hampaté Bâ, *L'Étrange Destin de Wangrin*, U.G.E., «10/18», 1973.
ÉTUDE: Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Armand Colin, 1984.

ÉTRANGER (L')
ALBERT CAMUS. Roman, 1942.

Meursault, un jeune Algérois, a tué un Arabe sur une plage, sans mobile vraiment apparent. Or, qu'il s'agisse de ce meurtre, de son amour pour Marie, de la mort de sa mère, ou de son procès auquel il assiste passivement, Meursault se révèle indifférent, étranger. Étranger au monde, à ses lois, à ses

mensonges; et ce qui le condamnera aux yeux des hommes à travers son refus de s'apitoyer, de se repentir ou de s'épancher, c'est son refus de se conformer à l'excès de paroles, toujours faux, qui est comme le code d'entrée et de participation à la communauté des autres hommes. Face à ceux qui requièrent, pour son salut, cette participation au monde, Meursault finit, de façon enfin positive et volontaire, par revendiquer son caractère d'étranger, et le roman qui se termine sur les cris de haine contre le condamné achève de façon définitive ce mouvement de forclusion. En ce sens, le personnage de Meursault, qui se considère dans ce meurtre comme le bras involontaire du destin, revêt, au-delà du type psychologique qu'il incarne, une dimension philosophique évidente.

♦ *L'Étranger* fut la première œuvre connue du grand public, alors que Camus (1913-1960) avait déjà publié *L'Envers et l'Endroit*. Il y démontre le sentiment de l'absurde mais tente de le dépasser. En ce sens, il annonce déjà *La Peste** et *L'Homme révolté**.

♦ La technique narrative rappelle ici celle de Faulkner ou de Dos Passos: le personnage romanesque, réduit à une conscience opaque et indéchiffrable, est caractéristique du roman psychologique moderne issu de la littérature américaine. Toute l'indifférence, voire l'incompréhension du héros, est ici traduite par des phrases brèves, au style volontairement simple et dépouillé. Le sentiment de l'absurde qui s'en dégage est d'autant plus fortement ressenti qu'il s'agit justement d'un récit à la première personne qui dérobe toute tentative d'interprétation du monde ainsi entrevu.

♦ *L'Étranger* a été adapté au cinéma en 1967 par Visconti.

ÉDITIONS: voir *La Chute*.
ÉTUDES: Jean-Paul Sartre, *Situation I*, Gallimard, 1947. Pierre-Georges Castex, *Albert Camus et L'Étranger*, José Corti, 1965. Catalogue de l'exposition «Histoire d'un livre: *L'Étranger* d'Albert Camus», M.E.C., 1990.

ÊTRE ET LE NÉANT (L')
JEAN-PAUL SARTRE. Traité philosophique, 1943.

Riche en longs mouvements dialectiques d'une technicité redoutable qui contribue à en verrouiller le sens, *L'Être et le Néant* peut se réduire à quelques intuitions essentielles. Tout d'abord l'affirmation que l'être de l'homme consiste non dans son essence, mais dans son existence: en agissant, il détermine sa propre réalité qu'il peut, par de nouveaux choix, faire ou défaire. Le «pour-soi» est l'être des perpétuelles remises en question. Sartre associe donc liberté, responsabilité et lucidité. Nous sommes libres, mais «en situation», c'est-à-dire placés dans des circonstances particulières qui peuvent borner notre liberté. Mais justement être «en situation» dans le monde, c'est être à tout moment en état de modifier cette situation, en état d'«en sortir». Le piège susceptible de nous enfermer, c'est les autres: la conscience d'autrui fait de l'homme un objet en le situant et en le définissant; s'il cesse de lutter, il finit par s'identifier à ce que le regard d'autrui dit de lui. C'est ce que montre l'exemple célèbre du garçon de café «qui joue à être garçon de café». La notion de rôle est à la base d'une philosophie de la conscience aliénée, qui nous enseigne ce qu'il faut faire pour exister vraiment: rompre l'encerclement qui vient du regard d'autrui si prompt à nous «choséifier», et s'engager dans ses propres «projets».

♦ Sartre (1905-1980) avait critiqué dans *L'Imagination* (1936) le «chosisme» inhérent à toutes les doctrines de l'imagination, puis décrit dans *L'Imaginaire* (1940) «la fonction irréalisante de la conscience ou imagination et son corrélatif noématique, l'imaginaire». Il publie en 1943, au terme d'une évolution qui le rapproche successivement de la phénoménologie de Husserl et de *L'Être et le Temps* (1927) de Heidegger, une somme philosophique radicale de sept cent vingt-deux pages entamées dans l'ennui de la guerre en 1939-1940 et achevées dans l'urgence impatiente que suscitent l'ordre répressif nazi et les rafles contre les juifs.

♦ Sartre y met en concepts ce qu'il présentera sous une forme très accessible dans un essai, *L'Existentialisme est un humanisme** et ce qu'il racontera plus tard dans *Les Mots**. S'il étaie sa phénoménologie de la conscience sur l'analyse des comportements par lesquels les individus manifestent leur aliénation fondamentale, il n'explique pas les causes historiques et sociales de cette aliénation. Sartre s'efforcera, ultérieurement, de le faire avec plus de précision, notamment dans la *Critique de la raison dialectique* (1960) qui donne un fondement historique à son anthropologie ou dans ses essais

critiques (*Situations**, *L'Idiot de la famille**) qui font intervenir les structures socio-économiques et le concept de classe.

Édition : Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1983. Études : Francis Jeanson, *Le Problème moral et la pensée de Sartre*, Le Seuil, 1965. Colette Audry, *Sartre*, Seghers, 1966. Annie Cohen-Solal, *Sartre*, Gallimard, 1985.

ÉTUDES DE LA NATURE

Bernardin de Saint-Pierre (Jacques-Henri). Essais, 1784.

La volonté de démontrer la perfection de la nature inspire douze *Études* qui s'efforcent de réfuter les objections des philosophes contre la Providence au prix de conjectures finalistes délirantes (les puces seraient « noires pour mieux se distinguer sur la peau blanche » et les marées seraient provoquées par la fonte des neiges). La religion y est présentée comme un bien universel — car elle a « seule connu que nos passions infinies étaient d'institution divine » — et la nature, conçue pour le bonheur de l'homme, obéit à des lois d'équilibre voulues par le Créateur : lois de convenance, d'harmonie et de concordance. Un éloge enthousiaste de l'ignorance condamnant le rationalisme des Lumières et un développement sur la mélancolie, où l'on découvre tous les éléments de la sensibilité romantique, font de la douzième et dernière étude une illustration du passage entre le sensualisme du XVIII^e siècle et le spiritualisme du XIX^e. Les *Études* révèlent surtout un peintre admirable, maître de son style et substituant au langage conventionnel de la littérature le langage de la réalité sensorielle — couleurs, sons et saveurs. En 1788, Bernardin de Saint-Pierre publie un quatrième tome d'*Études de la nature*, comportant un court roman, *Paul et Virginie** et *L'Arcadie*, sorte de « poème épique ».

♦ D'un séjour dans l'océan Indien, Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) tire la substance de son *Voyage à l'île de France* (1773), apprécié de Jean-Jacques Rousseau, dont il partage jusqu'en 1778 les promenades champêtres et les réflexions sur la Providence. La gloire lui échoit en 1784 avec les *Études de la nature*, qui lui valent sa nomination par Louis XVI au poste d'intendant du Jardin royal. À l'*Histoire naturelle** de Buffon, Bernardin de Saint-Pierre oppose une approche fondée sur les lois divines, ce qui le fait applaudir dans les milieux antiphilosophiques. Ses effusions larmoyantes et ses utopies rousseauistes connaissent un grand succès à la fin du siècle. Il élargira ses *Études* en construisant une vaste cosmologie dans les *Harmonies de la nature*, publiées après sa mort, en 1815.

Édition : Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, dans *Œuvres complètes*, éd. Aimé Martin, Paris, 1820.
Étude : Jean-Jacques Simon, *Bernardin de Saint-Pierre ou le Triomphe de Flore*, Nizet, 1968.

EUGÉNIE GRANDET

Honoré de Balzac. Roman, 1833.

Le père Grandet mène une vie recluse d'avare, écrasant de son autorité absolue son épouse, sa servante Nanon et sa fille Eugénie. Arrive son neveu Charles, jeune dandy parisien ruiné par la faillite de son père : Eugénie découvre l'amour. Elle offre à son cousin son or pour qu'il puisse rétablir sa fortune en Inde : les deux jeunes gens se jurent fidélité. Grandet reproche violemment à sa fille d'avoir donné son argent : il la séquestre. La mère, brisée, tombe malade et Grandet, par peur du partage de sa fortune, se réconcilie avec sa fille. Cinq ans plus tard, l'avare meurt en contemplant fiévreusement ses écus. Arrive une lettre du cousin Charles : les dettes paternelles empêchent son mariage avec une jeune fille noble. Eugénie, résignée, lui vient encore en aide. Puis elle épouse un notable saumurois et, bientôt veuve, consacre sa vie et sa fortune à des œuvres charitables.

♦ *Eugénie Grandet*, l'un des romans les plus connus de Balzac (1799-1850), appartient aux *Scènes de la vie de province* : le romancier mêle le récit des mœurs provinciales à l'aventure des caractères et écrit « une tragédie bourgeoise sans poison ni poignard ni sang répandu ».

♦ Ayant conquis d'emblée une place de choix, le livre apparaît comme le type même du roman balzacien, qui se définit par une analyse détaillée d'un milieu, la description minutieuse des décors, la stylisation des portraits, l'empire d'une passion dévorante et la tension contenue de l'action qui éclate parfois avec violence. L'intrigue progresse avec des oppositions et des correspondances savamment organisées, avec des retours en arrière, des ruptures de rythme orchestrées et la multiplication des points de vue, jusqu'à la précipitation du drame, qui apparaît comme une

accélération des forces acquises pendant la longue préparation.

♦ Le père Grandet, figure de bourgeois qui représente la nouvelle classe au pouvoir, n'est pas tant un maniaque comme l'Harpagon de Molière, que l'expression d'un système d'existence méthodiquement cultivé : pour lui, comme pour Gobseck, il ne s'agit pas de thésauriser, mais de spéculer, c'est-à-dire d'exercer une activité dominatrice sur la société (voir *Gobseck**). Mais l'avarice apparaît, face à la mort, comme une faillite ridicule : Balzac oppose ici une philosophie du présent et une croyance en une vie à venir. Eugénie, personnage central du roman, représente la générosité, l'amour, l'exigence d'infini, face à l'avarice de son père. Elle participe de l'idéal féminin balzacien, qui obéit à une vocation céleste.

ÉDITIONS : Balzac, *Eugénie Grandet*, dans *La Comédie humaine*, t. III, éd. Nicole Mozet, Gallimard, « La Pléiade », 1976-81. Éd. Pierre Citron, Flammarion, « G.F. », 1964.
ÉTUDES : Maurice Bardèche, *Balzac romancier*, Plon, 1940. Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Le Seuil, 1965.

EUPALINOS OU L'ARCHITECTE
PAUL VALÉRY. Dialogue, 1921.

Phèdre, l'interlocuteur du dialogue éponyme de Platon, arrive dans le séjour des morts et recherche Socrate pour continuer la conversation jadis commencée sur Terre. Le livre rend compte de cet échange qui porte essentiellement sur Eupalinos, un grand architecte que Phèdre a bien connu et qui lui disait que, s'il existe des constructions muettes, certaines « parlent » et d'autres « chantent ». L'architecture a, comme la musique, ceci de particulier qu'elle n'est pas tenue à un rappel précis de la réalité sensible. Ainsi, alors que la peinture, la sculpture et les autres arts plastiques tournent presque toujours autour d'un thème naturel, objet pris à l'extérieur, l'architecture élève une « forme pure », projection de la vie intérieure de l'artiste. Elle enveloppe celui qui la reçoit. Elle « enferme l'âme dans ses actes et dans les productions de ses actes ». Sa structure et sa durée ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois qui ne sont que des « actes de l'esprit ». En revanche, l'architecture est soumise à des lois physiques impératives, à des calculs mathématiques rigoureux, à un objectif social déterminé et ces conditions l'enracinent dans l'ordre de la connaissance de l'univers. L'architecte doit donc se retrouver soi-même pour rester fidèle à ces exigences et promouvoir sa liberté créatrice qui, seule, permet d'atteindre à l'œuvre d'art. Analyse rigoureuse et extase artistique, deux termes théoriquement impossibles à joindre absolument. Mais en mariant l'intelligible et le sensible, le constructeur « met (...) l'homme au-dessus de sa nature ». L'artiste, en de très rares moments, s'en approche comme d'un cas limite, merveilleuse harmonie de la raison et de l'art.

♦ Le livre aux tournures tantôt philosophiques, tantôt poétiques est une suite naturelle de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci** dans laquelle Valéry (1871-1945), déjà, tentait d'unir les méthodes scientifiques et l'art.

ÉDITION : *Eupalinos ou l'Architecte*, Gallimard, « Poésie », 1989.
ÉTUDE : A. Lazaridès, *Valéry, pour une poétique du dialogue*, Presses universitaires de Montréal, 1978.

EUX, LES ANGES
GÉO NORGE. Poèmes, 1978.

La structure de ce recueil est plus forte que dans les autres ouvrages de Norge. L'auteur la présente rapidement en quatrième page de couverture et dans le prologue. Trois longs poèmes en versets se dressent, semblables à des colonnes dans un espace ouvert. Entre eux les intervalles sont occupés, chacun, par trois sections, qui sont comme la frise et les chapiteaux de l'édifice. Cette netteté dans la construction ne doit pas induire en erreur : aucun esprit de système ne règne dans le détail des poèmes, dont le ton est très varié. L'ensemble constitue un parcours qui commence avec la genèse du monde (première colonne), passe par l'évocation eschatologique du monde tel qu'il s'est formé (deuxième colonne) et s'achève par le pur espace des anges. Les deux sections intermédiaires évoquent la vie, la mort, l'éternité — l'inquiétude de l'homme devant sa propre existence. Ce recueil manifeste à la fois un refus de la transcendance divine et la tentation, cependant, de s'élancer au-delà de la condition humaine — avec de brusques rappels à l'ordre, c'est-à-dire à la terre.

♦ La cosmogonie initiale est dérisoire: Dieu « qui n'existe pas » crée « un grain de sable ». Le pessimisme de la pensée est sans cesse contredit par l'optimisme qui se dégage de l'abondante fécondité d'une langue inépuisable faisant songer aux bonheurs de *La Langue verte* (1954). Tout un versant du recueil est burlesque et « décapant » (*cf.* le titre du recueil de 1949, *Les Râpes*). Par contraste, les versets de la dernière section respirent la ferveur. Le fil directeur, annoncé dès le titre et périodiquement repris, y trouve son aboutissement: ces anges qui traduisent la volonté de refuser le désespoir. Mais ils font naître le risque de l'angélisme et les derniers mots restaurent leurs qualités charnelles et terrestres.

♦ Cette double orientation (langue verte et langue fervente, idéalisme et réalisme) est propre à Norge (1898-1991). Il est ainsi proche de Tardieu (qui serait plus anxieux), de Frénaud (plus métaphysicien), de Prévert (qui s'intéresserait moins à la langue française et plus à la langue parlée).

ÉDITION: Norge, *Eux, les anges*, Flammarion, 1978.
ÉTUDE: Jean Mambrino, *Le Chant profond*, José Corti, 1985.

ÈVE FUTURE (L')

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. Roman, 1886.

Le physicien américain Edison reçoit le jeune lord Ewald, qui lui a naguère sauvé la vie. Le jeune homme révèle qu'il est décidé à mettre fin à ses jours, étant désespérément attaché à une femme, la cantatrice Alicia Clary, idéalement belle mais totalement dépourvue d'esprit. Edison lui présente Hadaly, un automate électrifié qui a toutes les apparences de l'humanité, et il s'engage à donner au robot l'exacte figure d'Alicia. Mais lorsqu'il ne reste plus qu'à lui insuffler l'âme, le prodige mécanique est doublé par un prodige magnétique: Edison réveille Sowana, l'âme d'une femme (Mrs. Anderson) génialement intelligente, malheureusement tombée en léthargie. Lord Ewald s'éprend de l'automate, mais un incendie, sur le bateau qui les ramène en Angleterre, consume le robot.

♦ Issu d'une famille noble, illustre mais ruinée, Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) semble avoir exercé une attraction puissante sur ceux qui l'ont approché: Mallarmé, Cros, Verlaine, Bloy, Huysmans. Ceci ne l'empêcha pas de vivre misérablement. Ce sont les *Contes cruels** (1883), écrits assez tardivement, qui le font connaître. Ensuite viennent *L'Ève future* et *Tribulat Bonhomet* (1887), histoire d'un bourgeois positiviste fasciné par la science au point qu'elle devient une monomanie. Toute sa vie, Villiers pensa à une œuvre symboliste. Déjà, dans « Véra », l'un des *Contes cruels*, Villiers avait interprété le thème de l'amour plus fort que la mort, leitmotiv du conte du XIX^e^ siècle: Véra, au jour anniversaire de sa mort, se ranime devant le comte d'Athal, son époux, qui n'a jamais voulu admettre sa disparition. Villiers veut montrer que « les idées sont des êtres vivants », qu'il suffit que l'idée prenne une force suffisante pour qu'elle se substitue au monde sensible; un amour supérieur rend Véra « nécessaire », au-delà de toute contingence. L'« androïde » de *L'Ève future* est la matérialisation de cette théorie.

♦ L'esprit de l'ouvrage est donc fort éloigné du roman scientifique à la manière de Jules Verne. Si Villiers joue avec le vocabulaire de la science ou avec la fascination des découvertes récentes, s'il imagine, près de dix ans à l'avance, une sorte de cinématographe, il se rattache en profondeur au *Faust* de Goethe, aux *Contes* de Hoffmann ou au *Frankenstein* de Mary Shelley (1818): Edison est à la fois un savant, un philosophe et un mage qui opère dans un laboratoire fantastique. Ce maître persuade lord Ewald que la réalité vit seulement dans notre pensée et donc que la pensée peut animer la matière. Hadaly se présente moins comme une œuvre de la science qu'issue du rêve et de l'imagination.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Contes cruels*.

ÉVOLUTION CRÉATRICE (L')

HENRI BERGSON. Essai, 1907.

Dans *L'Évolution créatrice*, Bergson propose une théorie évolutionniste de la vie qui se distingue des théories « mécanistes » et « finalistes » développées au cours du XIX^e^ siècle notamment. Selon les premières, le processus de la vie se réduit à une combinaison de phénomènes physico-chimiques ayant eu leur place assignée une fois pour toutes dans le système du monde. D'après les secondes, la vie est développement d'un organisme se dirigeant vers sa propre fin, en fonction d'un programme déjà tracé dans sa forme initiale. Contrairement aux unes et aux autres, selon Bergson, l'évolution est « créatrice ». « La vie depuis ses origines est la continuation d'un seul et même élan » — dit « élan originel », ou encore « élan vital » — qui se crée indéfiniment par le fait même de son

inscription dans «la durée», laquelle, pour Bergson, est toujours porteuse d'«imprévisible». Dégageant les grandes directions d'évolution de la vie, Bergson montre qu'elles ne procèdent pas par «associations et additions d'éléments» — thèses mécanistes et finalistes —, mais, depuis «l'élément commun originel», par «dissociations et dédoublements», par «divergences» — divergences produites par les choix nécessaires accomplis par tout organisme, à ses différents stades, dans sa confrontation toujours renouvelée face à «l'imprévisible». Bergson étudie alors les conséquences de cette théorie de la vie sur ce que serait une théorie de la connaissance fondée sur «l'idée de désordre». Il esquisse ensuite de ce point de vue une critique de divers systèmes philosophiques sur la question, depuis Platon et Aristote jusqu'à Kant et Herbert Spencer.

♦ *L'Évolution créatrice* s'inscrit dans le prolongement de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience** (1889) et de *Matière et Mémoire* (1896). Il précède divers autres ouvrages: *Durée et Simultanéité* (1922), *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932) et *La Pensée et le Mouvant* (1934).

♦ L'influence de Bergson (1859-1941) a été capitale dans le développement de la philosophie en France (on parlait de «bergsonisme»), au cours de la première moitié du XX^e siècle. Le bergsonisme fut pour cette époque ce que seront l'existentialisme ou le structuralisme après la Seconde Guerre mondiale.

ÉDITION: Bergson, *L'Évolution créatrice*, P.U.F., 1986.
ÉTUDES: Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, P.U.F., 1966. Madeleine Barthélémy-Madaule, *Bergson*, Le Seuil, 1967. Henri Gouhier, *Bergson dans l'histoire de la pensée occidentale*, Vrin, 1989.

EXERCICES DE STYLE
RAYMOND QUENEAU. 1947.

Une idée, une idée originale: raconter une brève histoire quatre-vingt-dix-neuf fois de quatre-vingt-dix-neuf manières différentes. L'histoire est simple. Sous forme de *notations* (la première version), elle se présente ainsi: «Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus. Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: "Tu devrais mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus." Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.» Cela commence en *partie double*: «Vers le milieu de la journée et à midi, je me trouvai et montai...», en *litotes*: «Nous étions quelques-uns à nous déplacer de conserve...», *métaphoriquement*: «Autre centre du jour, jeté dans le tas des sardines voyageuses...» et ainsi de suite. Rétrograde, surprises, rêves, pronostication, hésitation, anagramme, onomatopées, alexandrins, etc. Tels sont les styles utilisés pour raconter la même anecdote. Chacun est un itinéraire original qui lui donne un nouveau visage.

♦ On dit que c'est l'audition d'une symphonie qui a inspiré à Queneau (1903-1976) la création de telles variantes sur un même thème. Mais mieux qu'une manipulation de mots, une performance d'écriture ou un exercice de style, l'ouvrage est la lecture de quatre-vingt-dix-neuf caractères, modes de vie, sentiments ou réflexions. L'anecdote apparaît de plus en plus dérisoire, seule la forme prend de l'importance. Un illustrateur, Carelman, et un graphiste, Massin, se sont par la suite essayé à des gammes parallèles, des comédiens l'ont mis en scène. *Les Exercices de style* ont connu une fortune extraordinaire.

ÉDITIONS: Queneau, *Exercices de style*, Gallimard, 1982. Gallimard, «Folio», 1991.

EXIL
SAINT-JOHN PERSE. Poèmes, 1944.

Le thème de l'exil apparaît dès les premiers recueils de Saint-John Perse (1887-1975). Sa signification n'est pas seulement autobiographique (exil de la Guadeloupe, exil de France en 1940): l'exil est la condition humaine. Quatre ensembles constituent ce recueil: *Exil, Pluies, Neiges, Poème à l'étrangère.* Chacun présente un effort pour saisir l'absolu, auquel jamais le langage ne permet de parvenir. La grandeur humaine se manifeste quand la connaissance de cet échec ne paralyse

pas la volonté. *Exil* célèbre la naissance d'un « grand poème délébile », d'un « grand poème né de rien, un grand poème fait de rien ». L'objet en est l'Être en général, qui se confond avec le « rien ». Il faudrait, pour le dire, retrouver une langue parfaitement pure. L'impossibilité d'y parvenir condamne l'œuvre à n'être qu'un prélude pour un poème qui ne peut avoir lieu : le poète demeure en exil de l'Être et du poème. Les trois autres parties du recueil célèbrent la même volonté. Dans *Pluies*, les eaux fécondantes et purificatrices semblent vouloir dégager les mots de leur argile, les révéler, mais elles s'éloignent sans que le poème ait été écrit. Dans *Neiges*, le poudroiement efface les objets, recrée l'étendue d'un espace pur : il est le « plus pur vocable », lequel semble annoncer un langage parfait permettant, en dépit de la distance, de communiquer avec la mère, à qui cette partie du recueil est dédiée, mais vainement. Il ne reste, à la fin, que « cette page où plus rien ne s'inscrit ». Le *Poème à l'étrangère*, enfin, rapproche la condition de l'exilée — qui ne peut, dans une langue qui lui est étrangère, retrouver son monde — et l'exil du poète dans sa langue.

♦ En dépit de l'échec renouvelé, cette œuvre n'est pas pessimiste. L'absolu qui ne peut être saisi dans le monde subsiste dans la volonté de l'atteindre, et le poète puise sa force dans l'attention qu'il porte au réel, dans sa capacité à voir en chaque être particulier une présence du divin (bien que la confiance soit moindre qu'à l'époque d'*Éloges*, 1911). La langue, toujours précise, vit de son rythme : un équilibre, perpétuellement rompu, qui oscille de part et d'autre de l'octosyllabe et de l'alexandrin, fait d'élans et de repos. *Exil* n'est pas plus une œuvre de circonstances qu'*Anabase* (1924) ou *Amers** (1957). La création de Saint-John Perse est engagée dans l'aventure de l'Homme et dégage de toute situation particulière une valeur universelle.

ÉDITIONS : Saint-John Perse, *Exil*, Gallimard, « Poésie », 1966 et dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1987.
ÉTUDES : voir *Amers*. Et Mireille Sacotte, *Parcours de Saint-John Perse*, Champion, 1987.

EXISTENTIALISME EST UN HUMANISME (L')

JEAN-PAUL SARTRE. Essai, 1946.

Dans cet essai, Jean-Paul Sartre définit sa conception de la philosophie existentialiste. Après avoir distingué deux courants existentialistes, l'un chrétien, l'autre athée, dont lui-même se réclame, Sartre part d'une définition de base : « L'existence précède l'essence. » Il n'y a pas, comme pour Kant par exemple, d'essence universelle de l'homme qui permettrait de donner de celui-ci une définition a priori ; et il n'y a pas non plus d'essence a priori de chaque homme en particulier. Pour Sartre, chaque homme se reconnaît d'abord existant dans une « situation » — c'est-à-dire dans un contexte affectif, social, politique donné — qui lui est propre. Et c'est en fonction des actes qu'il accomplit dans cette situation que l'homme trouve une définition de lui-même : « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait. » C'est pourquoi l'existentialisme est une philosophie de l'action, et se conçoit comme une morale de la liberté. Dans l'univers sans Dieu qui, pour Sartre, est désormais le nôtre, l'homme est fondamentalement libre, et par là même entièrement responsable de ses choix. L'homme n'a plus ni providence, ni fatalité, ni déterminisme derrière lesquels s'abriter. C'est lui, et lui seul, qui donne une signification à sa vie. Toujours pris, « engagé » dans une situation donnée, il peut certes demeurer passif, mais alors il doit savoir que c'est sa façon — tout à fait négative dans la perspective sartrienne — de vivre sa liberté. Il peut également adopter une attitude toute contraire. « S'engager », c'est alors s'efforcer de transformer la situation initiale ; c'est, dit Sartre, assumer sa liberté. Mais pour Sartre, l'homme n'est libre, ne s'assume libre que dans la mesure où autrui l'est autant que lui. « L'existentialisme est un humanisme » puisqu'il est prise de conscience par l'homme de sa liberté et de celle d'autrui, et appel à les assumer l'une et l'autre.

♦ Écrivain engagé, figure des plus dominantes de la vie intellectuelle française et mondiale depuis la fin des années quarante jusque dans les années soixante-dix, Jean-Paul Sartre (1905-1980) s'est exprimé dans les registres les plus divers. Il a été philosophe (*L'Imaginaire*, 1940 ; *L'Être et le Néant**, 1943 ; *Critique de la raison dialectique*, 1960), romancier (*La Nausée**, 1938 ; la série des *Chemins*

*de la liberté: L'Âge de raison** et *Le Sursis*, 1945, *La Mort dans l'âme*, 1951), autoportraitiste (*Les Mots**, 1964), essayiste (*Baudelaire*, 1947; *Réflexions sur la question juive*, 1947; *L'Idiot de la famille**, 1971-1972; l'ensemble des textes recueillis dans les volumes de *Situations**, dont *Qu'est-ce-que la littérature?**, 1948), dramaturge (*Kean**, 1936; *Les Mouches**, 1942; *Huis clos**, 1944; *Les Mains sales**, 1948; *Le Diable et le Bon Dieu**, 1951; *Les Séquestrés d'Altona*, 1959).

ÉDITION: Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, 1970.
ÉTUDES: Colette Audry, *Sartre et la Réalité humaine*, Seghers, 1966. Francis Jeanson, *Sartre*, Le Seuil, 1974. Annie Cohen-Solal, *Sartre*, Gallimard, 1985.

EXISTER

JEAN FOLLAIN. Poèmes, 1947.

Les poèmes de Follain sont d'une extrême sobriété. Ils fixent, à l'aide d'articles définis et de verbes souvent au présent, quelques personnages dans un cadre banal, fréquemment un jardin. Ce sont des scènes évoquant la vie et la mort, se côtoyant. Leur véritable sujet est l'existence elle-même, le fait d'exister. Bien que jamais le langage ne soit métaphysique (mais le mot est utilisé), sans cesse résonne, en arrière-plan, l'étonnement, léger, de la question: pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien? Tourné vers l'être, le poème saisit un instant qui s'immortalise et devient une présence éternelle. Celle-ci se donne, rassemblée sous un regard (c'est un thème récurrent). La fonction unifiante du regard détermine la structure du texte, qui, comme sur une toile, juxtapose des éléments hétérogènes et les *compose* en les fixant. La construction du poème accentue cet effet: il saisit, au début, un détail ou un instant et s'achève sur l'univers ou l'éternel, créant, comme par un effet d'optique, une vision d'ensemble. L'«exister» de toute chose apparaît alors comme suspendu à l'instant du poème, et donc menacé de néant, mais doté d'une présence aiguë, que souligne, incidemment, l'évocation d'un poignard ou d'un autre objet pointu.

♦ L'œuvre de Follain (1903-1971), qu'il s'agisse de poèmes comme *Usage du temps* (1943), *Territoires* (1953), de souvenirs (*Canisy*, 1942), de descriptions (*Paris*, 1935), présente toujours cette caractéristique: faire de son apparente insignifiance sa signification. Par son attachement au réel il a exercé une influence profonde sur plusieurs poètes contemporains, en particulier Guillevic.

ÉDITION: Follain, *Exister*, Gallimard, «Poésie», 1969.
ÉTUDES: *N.R.F.*, n° 222, juin 1971. *Lire Follain*, sous la direction de Serge Gaubert, Presses universitaires de Lyon, 1981.

EXTRAITS DU CORPS

BERNARD NOËL. Poésie, 1958.

Le livre est composé de fragments, la plupart en prose, quoique certains tentent une versification ou jouent de la disposition sur la page, en intégrant des blancs, des traits, des points dans les poèmes. Trois parties mettent en œuvre les rapports qui unissent, dans l'écriture, le corps et le mot: «... Les mots crèvent au ras de ma peau [...] D'un côté, il fait mal; de l'autre, il fait nuit; entre les deux, une hélice tourne dans le ventre, et l'air reflue vers ma bouche...»

♦ «Je voulais donner un corps à mes mots et des mots à mon corps. Je voulais, par cette réciproque fusion, me rendre un corps original, saisi dans cette écriture située au même niveau.» Ainsi Bernard Noël (né en 1930) explique-t-il la démarche de ce livre qui lui permet de se heurter à lui-même, pour se libérer dans l'écrit: «Le canal du sexe est le renforcement, en moi, d'un autre espace — un espace extérieur où bande une transparence coagulée.»

♦ En fait, *Extraits du corps* est le point de départ d'une écriture qui rejette toute prétention humaniste accompagnant le sujet poétique traditionnel (*À vif enfin la nuit*, 1967; *La Chute des temps* 1983-1993). Reste donc la présence du corps, au cœur même de l'écriture, qui aboutit, d'une part, à un va-et-vient insaisissable entre les perceptions internes ou externes du monde et, d'autre part, à une exploration minutieuse du regard (*Journal du regard*, 1988; *Onze romans d'œil*, 1988). Langage fragmentaire, l'écriture poétique semble ne trouver de justification qu'au regard de la mort: «Devancer la mort: à quoi servirait-il d'écrire, si l'on n'y trouvait pas cette longueur d'avance?» («Encore» dans *Poèmes 1*, 1982).

ÉDITION: Noël, *Poèmes 1*, Flammarion, «Textes», 1982.

F

FABLES

JEAN DE LA FONTAINE. 1668-1693.

Poète extrêmement varié, La Fontaine fait de ses *Fables* «Une ample comédie à cent actes divers/Et dont la scène est l'univers». Il y introduit la nature avec les bêtes des bois et des champs qu'il campe à la manière d'un peintre animalier et qu'il travestit en êtres humains. À leurs côtés s'agitent l'humanité, puissants et humbles, épouses dupant leur mari, courtisans imitant leur maître, tous croqués dans leur cadre de vie, ainsi que des êtres mythiques, dieux de l'Antiquité ou allégories, et des objets animés: le féerique rejoint la réalité dans cette «épopée miniaturisée» qui peint les âmes et les sociétés. Formulant chaque fois la «morale» de l'histoire, le fabuliste élabore une vision du monde pessimiste, mais souriante. L'esthétique fait corps avec l'éthique: soucieux de plaire pour mieux instruire, La Fontaine associe la concision, l'élégance, la gaieté et l'humour, tout en faisant entrer dans le cadre étroit de la fable les rythmes de la poésie classique, qu'il n'hésite pas à déconstruire.

♦ Après avoir acquis la gloire en 1665 avec ses *Contes*, La Fontaine (1621-1695) connaît une réussite analogue dès son premier recueil de *Fables* (1668), puis se consacre à un roman en prose mêlé de vers, *Psyché**, à des poésies chrétiennes d'inspiration janséniste et à un opéra. Il revient ensuite à la fable, avec un second recueil (1678-1679) élargi à des sujets orientaux, où il laisse parler ses «voix intérieures». «Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire», dernière fable du livre XII, paru en 1693, propose le «testament spirituel» du poète.

♦ Les *Fables* sont coulées dans le moule des apologues ésopiques et dans celui de l'«emblème», genre très répandu au XVII^e^ siècle. Mais La Fontaine abandonne le genre traditionnel de la fable fondée sur la rhétorique pour créer un genre nouveau, la fable poétique, qu'il élargit à la pastorale («Tircis et Amarante»), à l'élégie («Philomèle et Progné»), à l'épître («L'Astrologue»), au tableau d'histoire («Le Paysan du Danube») ou au conte de fées («Les Souhaits») annonçant les *Contes* de Perrault. Sa sensibilité généreuse, proche déjà de l'esprit des Lumières, donne une unité à la diversité des formes et des tons.

♦ Les *Fables* paraissent en in-quarto, illustrées chacune par une gravure due au vignettiste à la mode, François Chauveau. C'est un triomphe, attesté par de multiples rééditions et contrefaçons; cette œuvre brillante et raffinée reste un des grands succès de librairie durant le XVII^e^ siècle. L'ouvrage séduit toujours les illustrateurs, d'Oudry à Chagall en passant par Vernet, Gustave Doré et Benjamin Rabier.

ÉDITIONS: La Fontaine, *Fables*, dans *Œuvres complètes*, éd. René Groos, Gallimard, «La Pléiade», 1954. Lattès, 1987. Éd. Couton, Garnier, 1990.
ÉTUDES: Jean-Pierre Collinet, *Le Monde littéraire de La Fontaine*, P.U.F., 1970. Pierre Bornecque, *La Fontaine fabuliste*, S.E.D.E.S. — C.D.U., 1983. Odette de Mourgues, *O Muse, fuyante proie... Essais sur la poésie de La Fontaine*, José Corti, 1987.

FAISONS UN RÊVE

SACHA GUITRY. Comédie en trois actes, 1916.

Venus rendre visite à un jeune ami célibataire, une femme et son mari

attendent chez lui son arrivée. Après un certain temps, le mari s'éclipse, prétextant un rendez-vous d'affaires. Le maître de maison, qui s'était caché dans sa salle de bains, fait alors son entrée. Il adresse une déclaration enflammée à la jeune femme, et l'invite à revenir le soir même. À neuf heures, elle n'est toujours pas là. Le séducteur s'impatiente et téléphone chez elle. Comme il s'emploie à la convaincre sans recevoir de réponse, elle entre sans bruit dans la pièce... Les deux amants ne se réveillent qu'au matin. Devant l'affolement de sa nouvelle maîtresse, il lui propose de l'épouser. Le valet annonce alors le mari, venu demander à son ami de couvrir sa propre nuit d'adultère ; ce dernier l'envoie habilement passer deux jours à Orléans. À une exclamation de son amant qui se croit seul, l'épouse, qui s'était cachée durant cette entrevue, comprend que leur liaison sera en réalité tout aussi brève.

♦ Le vaudeville est réduit à sa plus simple expression pour mieux mettre en valeur le personnage de l'amant, qu'interprétait Sacha Guitry (1885-1957) lui-même. Le mari, Méridional un peu benêt, l'épouse, jolie mais sans grande présence, ne font guère le poids face au déluge de mots d'esprit et de plaisanteries grivoises d'un don Juan très en verve, certes dépourvu de méchanceté, mais décidé à ne rien prendre au sérieux. Son ironie joyeuse, y compris envers lui-même, est la suprême élégance d'un narcissisme qui se donne libre cours au second acte : interprétant alors un véritable sketch, l'amant, seul en scène, est plongé dans des situations cocasses par la faute d'un instrument encore récent, le téléphone, appelé à un grand avenir dans le théâtre de boulevard.

♦ La pièce fut créée le 3 octobre 1916 au théâtre des Bouffes-Parisiens.

ÉDITIONS : Guitry, *Faisons un rêve*, dans *Théâtre complet*, I, Club de l'honnête homme, 1973. *L'Avant-Scène Théâtre* n° 787, 1986.
ÉTUDE : Dominique Desanti, *Sacha Guitry, cinquante ans de spectacle*, Grasset, 1982.

FANATISME OU MAHOMET LE PROPHÈTE (Le)

VOLTAIRE. Tragédie, 1741.

Soucieux d'attendrir ses contemporains afin de les convaincre, Voltaire use dans *Mahomet* de toutes les ressources du pathétique — inceste, parricide, reconnaissances — et d'une grandiose mise en scène promenant le spectateur dans un pays nouveau, l'Arabie : Zopire, sheik de La Mecque, attend l'arrivée du prophète Mahomet qui a massacré sa famille et qu'il considère comme un imposteur cherchant à instaurer sa tyrannie. Séide et Palmyre, enfants de Zopire sans le savoir, sont prisonniers. Poursuivant de sa haine le sheik, Mahomet — lui-même amoureux de Palmyre — attise la passion qui pousse les deux jeunes gens l'un vers l'autre et convainc Séide — dont il est jaloux — d'assassiner Zopire en lui représentant que ce meurtre répond à la volonté sacrée d'Allah. Zopire, en mourant, reconnaît Séide et Palmyre comme ses enfants. Le premier expire bientôt, empoisonné par le prophète et la seconde se tue avec le poignard de son frère. Mahomet, resté seul, fait disparaître la trace de ses crimes pour se ménager une destinée glorieuse.

♦ Voltaire (1694-1778) offre dès 1739 la primeur de sa pièce à Frédéric de Prusse. Créée à Lille avec un grand succès en 1741, la tragédie triomphe à Paris, mais est interdite dès sa troisième représentation : les jansénistes voient dans le procès du fanatisme musulman une attaque contre la religion de Jésus-Christ. Deux ans plus tard Voltaire fait taire la cabale : il obtient que le pape Benoît XIV accepte la dédicace de *Mahomet*.

♦ Cette pièce marque une étape dans la carrière dramatique de Voltaire : après le succès de ses tragédies d'inspiration Shakespearienne ou nationale (*Brutus*, *Zaïre**, *Adélaïde du Guesclin*), il nourrit encore davantage ses pièces d'une idéologie qui fait de son théâtre l'illustration de sa philosophie religieuse et morale. Ainsi, *Alzire* (1736) prêche la tolérance ; en stigmatisant dans *Mahomet* les fondateurs de religion, Voltaire oppose le fanatisme aux Lumières et crée avec l'infortuné Séide le prototype du zélateur aveugle. Le genre tragique lui vaudra son dernier triomphe, sur la scène de la Comédie-Française, avec *Irène* (1778).

ÉDITION : Voltaire, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. I, éd. Jacques Truchet, Gallimard, « La Pléiade », 1972.
ÉTUDE : René Vaillot, *Voltaire en son temps. Avec Madame du Châtelet*, Voltaire Foundation, 1988.

FANTASIO

ALFRED DE MUSSET. Comédie, 1840. Création en 1834.

Bien différent de ses amis, jeunes et insouciants bourgeois de Munich,

Fantasio souffre de mélancolie et d'un ennui qui le fait rêver de «sortir de sa peau». Par jeu, il prend le déguisement du bouffon de la cour de Bavière que l'on vient d'enterrer et s'introduit à la cour au moment où la jeune princesse Elsbeth se sacrifie à la raison d'État, en se fiançant au vieux prince de Mantoue. Ce grotesque prétendant a pris le costume de son aide de camp pour observer incognito sa fiancée. Plein de sympathie pour Elsbeth, Fantasio ridiculise le faux prince en pêchant sa perruque à l'hameçon: l'affaire crée un scandale, et le prince de Mantoue quitte la cour en déclarant la guerre. Elsbeth, émue par le charme de Fantasio, le libère de la prison où sa farce l'a conduit et lui fait cadeau des vingt mille écus qu'il prétend devoir à ses créanciers.

♦ Cette comédie en deux actes est contemporaine des *Caprices de Marianne**. On y retrouve les éléments de la dramaturgie de Musset (1810-1857): le cadre d'un fantaisiste royaume de Bavière, sorti tout droit des rêveries romantiques de Richter, la liberté prise avec le temps, et la fragmentation de l'action en courtes scènes. Inspirée, dit-on, par le mariage de la jeune princesse Louise, fille de Louis-Philippe, avec le roi des Belges, l'intrigue est pourtant plus poétique que réaliste. Fantasio est sans doute l'une des plus originales créations de Musset. À la fois mélancolique et cocasse, il réconcilie les frères ennemis des *Caprices de Marianne*, proposant un nouveau portrait de son auteur.

♦ *Fantasio* fut publié dans *La Revue des Deux Mondes* en 1834. Musset semble avoir eu l'idée de remanier sa pièce pour une représentation. Après sa mort, son frère, Paul de Musset, en proposera une version très affadie, donnée à l'Odéon en 1866, sans grand succès.
Entrée au répertoire de la Comédie-Française, la pièce est aujourd'hui représentée dans sa version d'origine.

ÉDITIONS ET ÉTUDE: voir *À quoi rêvent les jeunes filles*.

FANTÔMAS

MARCEL ALLAIN et PIERRE SOUVESTRE. Roman, 1911-1914.

Qui est Fantômas, l'ennemi numéro un de la police? Personnage mystérieux, véritable génie du crime, il surgit là où on ne l'attend plus, excelle à se grimer et possède tant de visages qu'il est impossible de lui assigner une véritable identité. Tout commence, pour ce héros d'une longue série, avec le meurtre de lord Beltham. L'enquête, menée par l'inspecteur Juve, piétine et s'égare dans des hypothèses douteuses; les morts s'accumulent et le mystère s'épaissit. Les soupçons se portent d'abord sur le jeune Étienne Rambert, puis sur Gurn, l'amant de lady Beltham. Pour Juve, cela ne fait aucun doute: Fantômas est Rambert, et Rambert et Gurn ne font qu'un! L'odieux Fantômas est jugé et condamné à mort, mais c'est un autre homme, grimé et drogué qui est envoyé à la décapitation... Une belle carrière attend ce héros maléfique et fascinant, mort aux yeux de tous...

♦ Il s'agit là du premier roman que Marcel Allain (1885-1969) écrit en collaboration avec Pierre Souvestre (1874-1914). Quarante-quatre autres volumes suivront entre 1911 et 1914.

♦ Fantômas est un héros bien de son temps. C'est contre les oisifs de la classe privilégiée d'avant-guerre qu'il dirige ses sarcasmes et ses exactions. Sportif, ingénieux, habile à conduire les automobiles et à piloter les avions, maître d'une certaine technologie, il est en quelque sorte l'ancêtre du Superman des *comics* américains. En ce sens, les *Fantômas*, à l'écriture un peu lourde et aux ficelles un peu trop visibles, annoncent davantage la bande dessinée que le roman policier moderne.

♦ Ces livres connurent un grand succès populaire. Le héros, élégant et mondain, allait acquérir une dimension quasi légendaire, que Robert Desnos ne manquera pas de chanter (*La Complainte de Fantômas*). André Hunebelle a adapté certains de ces livres au cinéma: *Fantômas* en 1964, *Fantômas se déchaîne* en 1965, *Fantômas contre Scotland Yard* en 1967.

ÉDITION: Allain et Souvestre, *Fantômas*, Laffont, «Bouquins», 1987.
ÉTUDE: Jean-Jacques Tourteau, *D'Arsène Lupin à San Antonio, le roman policier français de 1900 à 1970*, Mame, 1970.

FARCE DE MAÎTRE PATHELIN (La)

ANONYME. Farce, environ 1465.

Chef-d'œuvre du genre: des intrigues apparemment hétérogènes, centrées sur le personnage de l'avocat sans cause Pathelin (d'abord l'obtention gratuite d'une pièce de drap, puis la déroute du drapier venu se faire payer, enfin le procès gagné pour le berger, et la ruse finale de celui-ci),

s'organisent en une synthèse harmonieuse. Celle-ci est plus proche de la comédie de mœurs que de la farce classique, beaucoup plus brève (quatre cents ou cinq cents vers contre mille quatre cent soixante-dix pour *Pathelin*), beaucoup plus schématique et grossière aussi.

♦ Basée sur le thème bien connu du «trompeur trompé», la pièce a connu un succès considérable, comme en témoigne l'apparition, contemporaine de sa sortie, de tout un vocabulaire formé sur le nom du protagoniste. Elle reste un phénomène unique, qui s'inscrit dans la tradition du théâtre comique aboutissant aux grandes comédies de Molière.

ÉDITION: *La Farce de Maître Pathelin*, éd. et. trad. Jean Dufournet, Flammarion, «G.F.», 1986.
ÉTUDES: Michel Rousse et Jean Dufournet, *Études sur La Farce de Maître Pathelin*, Champion, «Unichamp», 1987. Raymond Lebègue, *Le Théâtre comique en France, de Pathelin à Mélite*, Hatier, 1972. Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la Machine à rire. Théorie d'un genre dramatique*, 1450-1550, Droz, 1984.

FAUSSE SUIVANTE (La)
MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1729. Création en 1724.

Pièce en trois actes à la fois brillante et grinçante, *La Fausse Suivante* offre une peinture réaliste de l'amour superficiel. Lélio, un homme à bonnes fortunes engagé auprès d'une comtesse à qui il doit de l'argent, hésite entre elle et une jeune fille qu'il croit plus riche. Mais la jeune fille s'est déguisée en chevalier. «Fausse suivante», elle accompagne Lélio chez la comtesse pour mieux le connaître. Quand Lélio propose à celle qu'il prend toujours pour un chevalier d'épouser la comtesse à sa place, elle punit le fourbe en révélant la vérité à la comtesse. Dans ce jeu de masques et de leurre le travestissement prend une valeur offensive — c'est l'héroïne qui part à l'assaut — et la critique sociale se développe autour de deux thèmes, l'argent corrupteur et l'identification de la société à une mascarade universelle.

♦ Les premières comédies de Marivaux (1688-1763) sont des pièces de rencontres, rencontre vécue au présent dans *Arlequin poli par l'amour**, rencontre imprévue dans *La Double Inconstance**, rencontre menacée dans *Le Prince travesti**. *La Fausse Suivante* marque, en 1724, une rupture dans cette production brillante. Marivaux choisit pour son théâtre, au moment où il décide de vivre de sa plume, une nouvelle forme d'engagement plus profonde que le rêve: le jeu, qu'illustreront notamment *Le Jeu de l'amour et du hasard** et *Le Triomphe de l'amour**.

♦ *La Fausse Suivante* représente une évolution dans la vision de la société: les espoirs mis dans la Régence s'éloignent. Le personnage le plus original de la pièce est sans doute Trivelin, le valet du faux chevalier: doté d'une virtuosité de parole nouvelle dans ce rôle, il revendique des droits pour sa classe sociale et annonce le Figaro de Beaumarchais.

♦ «Très bien reçue» par le public et jouée avec succès à la cour, la pièce est oubliée durant deux siècles. Redécouverte en 1963 par Jean Vilar qui en fait un jeu de masques, elle devient, en 1971, une sorte d'opéra décadent dans la mise en scène de Patrice Chéreau, qui en souligne la violence.

ÉDITIONS: Marivaux, *La Fausse Suivante*, dans *Théâtre*, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Garnier, 1989. Nanterre-Amandiers, 1985.
ÉTUDE: voir *Arlequin poli par l'amour*.

FAUSSES CONFIDENCES (Les)
MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1737.

Le mécanisme dramatique des *Fausses Confidences* illustre le «double registre» décelé par Jean Rousset chez Marivaux: d'un côté la cécité d'Araminte, une jeune et riche veuve éprise sans le savoir et sans le vouloir — car son amour-propre l'empêche d'avouer son penchant — de Dorante, un bourgeois ruiné qu'elle a engagé comme intendant; de l'autre, la clairvoyance démasquante d'un «personnage spectateur» omniscient, le valet Dubois. Son ingéniosité et ses fausses confidences, qui sont des révélations calculées pour atteindre un résultat inverse de celui que Dubois paraît vouloir tout d'abord obtenir, conduisent Araminte à surmonter les préjugés sociaux et à avouer courageusement son amour pour Dorante. L'intrigue fonctionne donc à la façon d'un piège qui mène les deux héros à leur bonheur.

♦ Après avoir donné libre cours à sa fantaisie et à sa gravité dans *Le Jeu de l'amour et du hasard** et *Le Triomphe de l'amour*, Marivaux, entre 1732 et 1737, s'oriente vers la comédie morale avec *L'École des mères**, *La Mère confidente* ou

Le Legs, tout en publiant cinq des onze volumes de *La Vie de Marianne** et *Le Paysan parvenu**. Ce travail de moraliste et de romancier explique l'importance accordée au réalisme dans *Les Fausses Confidences*: Marivaux (1688-1763) enracine dans la vie quotidienne et sociale une pièce où la grâce est liée à l'esprit de jeu. Après 1737 sa production se limite à des pièces en un acte comme *L'Épreuve**.

♦ Précurseur de Pirandello, Marivaux conçoit un théâtre qui permet de s'interroger sur les rapports entre fiction et vérité. Si la spontanéité l'emporte sur l'obstacle des conditions, la gaieté pourrait se révéler précaire. On découvre par ailleurs dans *Les Fausses Confidences* la forme la plus hardie et la pièce la plus nouvelle du siècle: avant *Le Mariage de Figaro*, mais autant que Beaumarchais, Marivaux allie l'émoi du cœur au trouble charnel.

♦ *Les Fausses Confidences* connaissent un demi-échec lors de leur création, puis dès leur reprise l'année suivante un franc succès, qui ne se dément pas jusqu'à la mort de Marivaux. Très appréciée à l'époque romantique, la comédie triomphe à nouveau en 1946 avec la mise en scène de Jean-Louis Barrault, qui fait de Dubois le personnage principal et suscite, par son interprétation, un renouveau des études critiques sur Marivaux.

ÉDITION: Marivaux, *Les Fausses Confidences*, éd. Michel Poupelin, Bordas, 1985.
ÉTUDE: Collectif, *Les Fausses Confidences*, Ellipses, 1987.

FAUTE DE L'ABBÉ MOURET (La)
ÉMILE ZOLA. Roman, 1875.

Serge Mouret est prêtre dans un hameau de Provence. Déchiré par le conflit entre ses désirs refoulés et ses aspirations religieuses, il tombe grièvement malade. Son oncle, le docteur Pascal, le soigne avec l'aide d'une jeune fille, Albine, dans son domaine du Paradou. Serge revient à la vie, découvre l'amour dans ce jardin édénique. Mais le frère Archangias apparaît: il montre à Serge son péché et lui rappelle ses devoirs de prêtre. Albine meurt, délaissée, avec l'enfant qu'elle attend.

♦ *La Faute de l'abbé Mouret* est l'un des romans les plus personnels d'Émile Zola (1840-1902): il traduit l'affrontement de l'écrivain avec ses fantasmes, ses tâtonnements vers la guérison, ses obsessions morbides. Au premier abord, le roman semble en marge du cycle des *Rougon-Macquart*. Mais comme pour Silvère et Miette de *La Fortune des Rougon** ou Pascal et Clotilde dans *Le Docteur Pascal**, l'idylle de Serge et Albine dans la campagne provençale exprime l'admiration et l'effroi de Zola devant la vie secrète de la nature, le bouillonnement de la sève et l'éveil de la sensualité. Le corps est donc vécu comme problématique: le rachat de la volupté charnelle, de l'instinct sexuel ne peut se faire que par la transmission de la vie, par la création. La faute de l'abbé Mouret est donc de laisser mourir Albine avec l'enfant qu'elle attend; et le vrai paradis terrestre est le ventre de la mère.

♦ Depuis *La Fortune des Rougon*, Zola ne cesse de dénoncer les sources illégales du pouvoir impérial; mais la satire est dirigée contre l'ordre moral qui règne entre 1873 et 1874, contre l'Église et son ambition. Le séminaire a fait de Serge un cadavre vivant, une «créature châtrée». Or l'amour en vue de la procréation est une loi de la nature. Alors le naturalisme n'est plus seulement ce «scientisme» attentif à l'importance du physiologique et même du pathologique dans la conduite des êtres, à l'influence de l'hérédité et du milieu sur l'humain; il n'est plus seulement ce réalisme de la laideur qui cherche sa modernité dans les bas-fonds de la société, mais une doctrine qui représente la nature comme le principe premier et l'ultime valeur.

ÉDITIONS: Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. I, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1960. Éd. Pierre Cogny, Le Seuil, 1969.
ÉTUDES: Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles lettres, 1952. Jean Borie, *Zola et les Mythes*, Le Seuil, 1971.

FAUX-MONNAYEURS (Les)
ANDRÉ GIDE. Roman, 1925.

Ce roman de l'adolescence conjugue plusieurs intrigues. L'intrigue sentimentale tout d'abord, qui polarise les deux thèmes du bonheur et de la fatalité: le jeune Olivier et son ami Bernard découvrent l'amour, le premier auprès d'Édouard, le second auprès de Laura, puis de la sœur de celle-ci, Sarah. Laura, quant à elle, est délaissée par Vincent. Ce dernier, en proie à la folie et au désespoir, finit par tuer sa maîtresse, Lilian. Il y a aussi un roman d'éducation dans *Les Faux-Monnayeurs*. Celui-ci narre l'entrée dans le monde d'Olivier et de Bernard, leur apprentissage auprès de deux hommes mûrs, les écrivains Édouard et Passavant. Le roman noir, enfin, fait entrer en scène les faux-monnayeurs, Georges et Strouvilhou, qui persécutent jusqu'à la mort une victime

innocente, Boris. Quant au journal d'Édouard, intitulé ... « Les Faux-Monnayeurs », il inscrit le roman dans le roman en théorisant les vues esthétiques de Gide et en prenant, par endroits, le relais de la narration. Le titre subsume cette diversité et éclaire le sens du roman: les faux-monnayeurs, ce sont, bien sûr, Strouvilhou et Georges, mais également les écrivains Édouard et Passavant, qui dupliquent le réel.

♦ L'unique roman de Gide (1869-1951), publié tardivement, est selon l'aveu même de l'auteur la synthèse de sa vie et de son œuvre: les thèmes autobiographiques sont présents — l'homosexualité d'Édouard, par exemple —, ainsi que les réflexions philosophiques qui ont jusqu'alors parcouru l'œuvre: célébration de l'adolescence comme force de vie, vision de la vie en devenir, continue, éternelle (les adolescents passent, non l'adolescence).

♦ Mais ce roman résume aussi les préoccupations esthétiques de l'auteur et de toute une génération: sorte de laboratoire expérimental où sont mises en œuvre différentes techniques narratives (récit, journal, soties, mise en abyme, etc.), il annonce les thèmes de réflexion du « nouveau roman ».

ÉDITION: voir *Les Caves du Vatican*, et Gallimard, « Folio », 1977.
ÉTUDE: Michel Raimond, *La Crise du roman*, José Corti, 1966.

FÉE AUX MIETTES (La)

CHARLES NODIER. Conte, 1832.

Une vieille naine mendiante mais charmante semble l'ange gardien de Michel. Celui-ci, ayant appris le métier de charpentier, va gagner sa vie loin de Granville; pendant un périple fantastique, son bateau fait naufrage. Michel est sauvé, ainsi que la vieille naine qui est peut-être fée. À Greenock, en Écosse, il mène une existence modeste, et renonce à épouser la fille de son patron par amour pour cette fée qui le hante. Celle-ci va même le sauver au dernier moment, alors qu'il était condamné après s'être battu, une nuit, avec le bailli de l'île. Ils se marient et mènent une vie heureuse pendant longtemps. Mais, un jour, la fée se métamorphose en Belkiss, veuve de Salomon, puis disparaît. Michel, après avoir raconté son histoire au narrateur, disparaît mystérieusement de l'asile de fous où il vivait. Ensuite, à Venise, il achète un livre qui conte les aventures de la fée aux Miettes et de Michel le charpentier.

♦ Nommé bibliothécaire de l'Arsenal en 1824, Charles Nodier (1780-1844) réunit dans son salon les jeunes écrivains romantiques: il partage avec eux le sentiment d'être étrangers aux bouleversements idéologiques et politiques du siècle; il est, comme eux, déchiré entre les limites de la vie rationnelle et les aspirations à l'infini. Mais en 1830 ces jeunes écrivains se détournent de lui pour se regrouper chez Victor Hugo; découragé, Nodier se réfugie alors dans un univers fantastique qui lui est propre. Il s'est intéressé dans *Smarra* (1821) et dans *Trilby** (1822) aux cauchemars qui troublent les rapports du réel et du rêve. Dans *La Fée aux Miettes*, l'accession de Michel au monde du « lunatisme » ou de la folie est un moyen de transcender les bornes du rationnel pour vivre « d'invention, de fantaisie et d'amour dans les plus pures régions de l'intelligence. »

♦ La folie du héros peut se lire comme un recours à un univers compensatoire et libérateur qui trouve son sens dans son opposition à la société positive du XIX^e^ siècle. *La Fée aux Miettes* est une allégorie sur ces « vases communicants » que sont création imaginaire et illusions du sommeil.

ÉDITIONS: Nodier, *La Fée aux Miettes*, dans *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Garnier, « Classiques Garnier », 1961. Éd. Jean-Luc Steinmetz, Flammarion, « G.F. », 1980.
ÉTUDES: Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951. Brian Rogers, *Charles Nodier et la Tentation de la folie*, Slatkine, 1985.

FÉERIES INTÉRIEURES (Les)

SAINT-POL ROUX. Poèmes, 1907.

Troisième et dernier volume des *Reposoirs de la procession* (première partie, 1893), *Les Féeries intérieures* sont aussi le dernier ouvrage de Saint-Pol Roux (1861-1940). Celui-ci continuera à écrire, mais ne publiera que quelques articles. *Les Féeries intérieures* peuvent expliquer cette interruption. Le poète, dans le premier texte, brise avec son encrier le vitrail de sa fenêtre et regarde, émerveillé, au-dehors. Dans le dernier texte, il reçoit la visite de son double, un paysan, qui lui reproche de garder pour lui seul les trésors de la beauté. « Adieux à la chaumière » présente des idées comparables. Saint-Pol Roux se méfie du livre, clos sur lui-même alors que le poème doit magnifier et recréer

«Madame la Vie». Selon sa philosophie, l'«idéoréalisme», les choses sont des idées dégradées, l'homme paraît «n'habiter qu'une féerie d'indices». Le poète est apparenté à «Dieu — ce pseudonyme de la Beauté» (voir l'allégorie de «La Roue de la Vie»), car il restaure la vérité des idées, fait renaître la lumière. L'image, qui rompt avec l'usage banal des mots, révèle le nouveau visage du réel, refait du chaos *un* monde. L'écrivain a le devoir de communier avec la vie («Le Cimetière des tombes délaissées») dont tous les aspects méritent d'être évoqués. Reflétant cette variété, les poèmes en prose des *Féeries intérieures* revêtent des formes multiples: le récit, la confidence autobiographique, la prose poétique cadencée, la ballade. Quant à l'image, cultivée jusqu'au baroque, elle prend parfois un caractère humoristique faisant songer à Max Jacob, et Breton leur a reconnu un caractère surréaliste.

♦ Cette œuvre n'a été, à l'époque, appréciée que de quelques-uns: Denis de Rougemont, Jean Royère, Maurice Barrès. En contribuant à la faire connaître, André Breton a créé l'illusion qu'il ne fallait y voir qu'une annonce du surréalisme. Elle doit sa véritable richesse à son ouverture sur le réel et à la communauté des hommes.

ÉDITION: Saint-Pol Roux, *Les Féeries intérieures*, postface de Michel Décaudin, Rougerie, 1981.
ÉTUDES: Théophile Briant, *Saint-Pol Roux*, édition revue et augmentée par Jacques Goorma et Alistair Whyte, Seghers, 1989. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1978. *Europe: Saint-Pol Roux. André Suarès*, n° 709, 1988.

FEMME PAUVRE (La)

LÉON BLOY. Roman, 1897.

Comme *Le Désespéré*, roman de 1886, *La Femme pauvre* est en partie autobiographique: le personnage de Marchenoir transpose l'écrivain dans une tonalité plus sombre, plus désespérée, tandis que celui de Clotilde est inspiré par Berthe Dumont, maîtresse de Bloy qui mourut du tétanos en 1885. Après une interruption, Léon Bloy (1846-1917) reprend son roman: il substitue à Marchenoir un protagoniste différent, alors que la transformation de Clotilde est inspirée par Jeanne Molbech, devenue la femme de Bloy.

♦ Ses romans sont des œuvres à clefs où, sous des déguisements transparents, il rend ridicules ou odieux ses contemporains comme Péladan, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam. Mais la narration est interrompue par des méditations lyriques, mystiques ou prophétiques: en fait, la composition du roman est commandée non par l'intrigue, mais par des images obsédantes, celle du feu essentiellement, dont la signification symbolique se dégage peu à peu. La femme y est, tour à tour, déchue — et c'est la figure de la prostituée reprise de Baudelaire et de Balzac —, ou idéalisée, en référence aux valeurs chrétiennes. Au centre du roman, la pauvreté et la souffrance: elles sont le chemin qui mène vers Dieu.

♦ Dans *La Femme pauvre*, les péripéties sont dignes d'un roman-feuilleton misérabiliste, mais Bloy se moque des règles ordinaires de la fiction, du naturalisme, de l'analyse psychologique à la Bourget. La composition éclatée rappelle *À rebours** de Huysmans, plus généralement l'esthétique décadente. En fait, c'est la vision mystique de l'auteur qui détruit la linéarité du récit romanesque et l'autonomie des personnages. Il s'agit pour Bloy de «lire l'histoire de Dieu dans l'histoire humaine».

ÉDITIONS: Bloy, *La Femme pauvre*, dans *Œuvres complètes*, éd. Joseph Bollery et Jacques Petit, Mercure de France, 1964-71. Éd. Hubert Juin, U.G.E., «10/18», 1986.
ÉTUDES: Albert Béguin, *Léon Bloy l'impatient*, P.U.F., 1944. Jacques Petit, *Léon Bloy*, Desclée De Brouwer, 1966.

FEMMES

PHILIPPE SOLLERS. Roman, 1983.

On pourrait dire que *Femmes* est un roman à clefs: si l'on est parisien et si l'on appartient au milieu littéraire, on peut s'amuser à reconnaître Julia Kristeva en Deborah, Louis Althusser en Laurent Lutz, Lacan en Fals, Barthes en Werth, Jean-Edern Hallier en Boris Faguer... et Sollers en S. Comme lui, le narrateur est écrivain. Pour reprendre la phrase de William Faulkner placée en exergue, chacun «possède sa propre machine à écrire et sait s'en servir.» Tout au long d'un récit qui aurait pu ne pas s'arrêter là, ou finir autrement, le narrateur propose dans un style facile, avec des tournures à la mode et sur un rythme accéléré, des moments de vie: dans l'avion, à l'hôtel et même à la terrasse d'un café où l'une de ses amies se fait tuer lors d'une manifestation. Tout — de l'époque — y passe. Dans un certain milieu, s'entend: là où les déplacements sont

fréquents (entre Paris, New York, Rome) et les maîtresses nombreuses: Cyrel, Flora, Kate, Helga, Ysia. Le récit, constamment interrompu par des points de suspension, s'attarde sur les grands sujets (la fiction, le romanesque, les auteurs, les philosophes, les peintres) et les faits d'époque, et prétend faire le point sur les femmes. D'entrée de jeu, nous sommes prévenus: «Le monde appartient aux femmes. C'est-à-dire à la mort. Là-dessus, tout le monde ment. Lecteur, accroche-toi, ce livre est abrupt. Tu ne devrais pas t'ennuyer en chemin, remarque. Il y aura des détails, des couleurs, des scènes rapprochées, du méli-mélo, de l'hypnose, de la psychologie, des orgies. J'écris les Mémoires d'un navigateur sans précédent, le révélateur des époques (...). Le temple des erreurs, des illusions, des tensions, le meurtre enfoui, le fin fond des choses...»

♦ *Femmes* occupe une place à part dans l'œuvre de Sollers (né en 1936). Il semble que cette facilité retrouvée corresponde à un changement d'attitude de l'auteur, qui devient, au début des années quatre-vingt, un personnage médiatique. Il donne son avis, il affirme, il impose. Sollers se montre, dans ce roman, tel qu'en lui-même: à la fois irritant avec ses *private jokes* et remarquable d'intelligence.

ÉDITION: Sollers, *Femmes*, Gallimard, 1983.
ÉTUDES: Roland Barthes, *Sollers écrivain*, Le Seuil, 1979. Jean-Paul Fargier, *Philippe Sollers, Sollers Vidéo Fargier, Une voix sept fois*, Ad'hoc - Xavier d'Arthuys, 1988.

FEMMES SAVANTES (Les)

MOLIÈRE. Comédie, 1672.

Cette comédie nous présente le tableau d'une famille troublée par le goût pour les spéculations intellectuelles que manifestent Philaminte la mère, Armande la fille aînée, Bélise enfin, vieille fille ridicule et chimérique. Au clan des femmes savantes s'oppose celui des gens de bon sens: Clitandre, l'honnête homme, épris d'Henriette, sœur d'Armande; Chrysale, mari soumis à sa femme Philaminte, mais qui se révolte parfois en de plaisantes tirades et essaie de soutenir les projets de mariage des jeunes gens. Or Philaminte souhaite pour gendre le ridicule et pédant Trissotin et ne veut pas de Clitandre. Elle cédera cependant, lorsqu'un subterfuge aura dévoilé le caractère bassement intéressé de ce Trissotin auquel, dit-on, l'abbé Cotin aurait servi de modèle.

♦ Molière (1622-1673) aborde ici les ridicules et les outrances d'un mouvement essentiellement féminin: la préciosité. *Les Femmes savantes* sont une satire des salons mondains, de tout le mouvement social et intellectuel dont bouillonnait alors Paris. Mais la pièce pose plus largement le problème du statut de la femme dans la société et dans le couple, en marquant un net retrait par rapport aux positions les plus avancées de l'époque. Molière va surtout dénoncer la perversion dangereuse du sentiment amoureux à travers le mouvement précieux. Armande exprime bien l'ambiguïté de la précieuse qui refuse l'accomplissement physique de l'amour, opposant le langage du corps et une thématique de la saleté et de la grossièreté à celui de l'esprit sous le signe de la beauté et de la pureté (acte I, scène 1; acte IV, scène 2). Pascal ici n'est pas loin («qui veut faire l'ange, fait la bête»), et c'est par cet excès qu'Armande, surtout, est ridicule. Dans *Les Femmes savantes*, Molière a particulièrement caractérisé les personnages par leur langage, puisque chacun se définit dans son rapport au discours et aux choses de l'esprit. De là, l'originalité stylistique de la pièce: c'est de l'usage même de la langue que naissent tous les procédés comiques et c'est à travers lui que sont ridiculisés les excès de la préciosité, au profit d'un langage sobre et pertinent.

♦ Molière revient avec *Les Femmes savantes* vers l'un de ses premiers grands succès. La pièce évoque inévitablement *Les Précieuses ridicules** (1659). Reprenant le sujet, il s'assure la sympathie du parterre, qui partage les vues un peu simplistes du bonhomme Chrysale, et celles de la Cour, souvent moquée par les habitués des salons. Mais nous avons affaire avec *Les Femmes savantes* à une grande comédie classique, travaillée pendant plus de quatre ans, qui traduit la maîtrise d'un art théâtral très élaboré et dépasse largement le cadre des *Précieuses ridicules*, farce aux caractères à peine esquissés. Les gracieux fantoches, Cathos et Magdelon, s'effacent devant la finesse tendre d'une Henriette, les détours compliqués de l'âme d'Armande.

♦ Le succès, considérable à la parution, ne s'est plus démenti. C'est l'une des œuvres les plus jouées de Molière et elle

compte mille représentations à la Comédie-Française.

ÉDITIONS : voir *Amphitryon*, et L.G.F., « Le livre de poche », 1986.
ÉTUDES : Roger Ikor, *Molière double*, P.U.F., 1977. Dans *Avant-scène*, nos 409-410.

FERMINA MARQUEZ
VALERY LARBAUD. Roman, 1911.

L'arrivée de Fermina Marquez bouleverse les jeunes pensionnaires du collège Saint-Augustin. Sa présence, sa beauté, son parfum, suffisent, telle une grâce, à métamorphoser toutes choses à leurs yeux. Pour le sage et studieux Joanny qui nourrit en secret le rêve insensé de reconstituer l'Empire romain, Fermina sera celle qui abolira le monde de l'enfance et ses préjugés ; elle sera celle aussi qui devra prolonger et concrétiser sa quête de l'idéal. Mais Fermina s'éprend de Santos, un bellâtre sans âme, et, découvrant l'amour, se découvre elle-même, à travers le tourment et la souffrance, ardente et passionnée. Joanny, délaissé, mourra trop jeune pour réaliser ses rêves et Santos oubliera Fermina. Ainsi, le monde de l'enfance se rompt et se défait, et si le premier amour est révélation du sens de l'existence, il est aussi révélation et apprentissage de la réalité et de la désillusion.

♦ On retrouvera dans les romans (*Enfantines*, 1918) et les nouvelles (*Amants, heureux amants*, 1920-1924) qui suivent, cette évocation, fondamentale chez Larbaud (1881-1957), du monde de l'enfance et de la précarité de ses sentiments tôt dégradés par le temps.

♦ L'œuvre de l'essayiste et du traducteur occupe une place non moins importante ; c'est précisément la rencontre avec les écrivains étrangers et leurs techniques narratives nouvelles (Walt Whitman, Italo Svevo, et surtout James Joyce en 1919) qui marquera le tournant décisif de l'œuvre. Désormais, l'écriture sera plus novatrice et dans *Amants, heureux amants*, Valery Larbaud s'attachera davantage à susciter une ambiance qu'à narrer une intrigue ou à dresser un portrait psychologique.

♦ Valery Larbaud n'a jamais été un écrivain populaire. Pourtant, grâce à ses traductions et à ses essais, il joua un rôle éminent dans la vie littéraire de son temps et contribua au renouvellement des techniques littéraires.

ÉDITION : Larbaud, *Fermina Marquez*, Gallimard, « Folio », 1972.
ÉTUDE : Bernard Delvaille, *Essai sur Valery Larbaud*, Seghers, 1963.

FÊTES GALANTES (Les)
PAUL VERLAINE. Poèmes, 1869.

Le recueil se veut la recréation d'un univers imaginaire, la transposition littéraire du monde de Watteau et des autres peintres du XVIIIe siècle, Chardin, Fragonard, Boucher... On y retrouve les personnages gracieux de la Comédie italienne : Pierrot et Colombine (« Pantomime »), Scaramouche et Pulcinella (« Fantoches »), évoluant dans des paysages embués d'un halo vaporeux (« Clair de lune », « Colloque sentimental »). La tonalité du recueil est délicieusement triste et s'élabore sur fond de paroles murmurées, de confidences imperceptibles, de coups d'œil fugitifs (« En sourdine », « Les Ingénus », « Les Indolents »). Par des touches légères, où la mélancolie se tempère d'une ironie subtile (« Dans l'herbe », « À la promenade ») et d'un érotisme raffiné, par une versification qui privilégie des pièces très brèves et des vers ultracourts, le poète compose une série de miniatures animées, qui ne sont pas un simple jeu plastique : à travers ce décor et cette parure d'emprunt, c'est toute l'inquiétude verlainienne qui s'exprime, la soif inextinguible d'un bonheur qui s'enfuit à chaque instant.

♦ Publié quelques années après les *Poèmes saturniens**, *Les Fêtes galantes* est sans doute le plus homogène des recueils de Verlaine (1844-1896) ; cela est dû essentiellement à l'unité de ton que lui confère le choix d'un cadre et d'une époque bien définis : le XVIIIe siècle. Choix plastique, avant tout, bien conforme à la technique parnasienne, qui s'attache à restituer par les mots un équivalent aussi proche que possible de l'œuvre picturale, comme chez Gautier (*Émaux et Camées**) ou la vérité d'une époque révolue, comme chez Leconte de Lisle (*Poèmes barbares**). Verlaine n'était pas le premier à céder à cette attirance nostalgique pour le XVIIIe siècle : il avait été précédé en cela par Gautier, Hugo (« La Fête chez Thérèse », dans *Les Contemplations**), et surtout les Goncourt, qui venaient de consacrer une étude à Watteau (*L'Art au XVIIIe siècle*), dont les œuvres venaient d'être redécouvertes et exposées au Louvre.

♦ Mais au-delà de la forme parnassienne, c'est la sensibilité verlainienne qui fait le charme tout particulier de ce recueil, ce mélange de gaieté et de mélancolie, cette douceur indéfinissable, cette musicalité profonde et mystérieuse

qui sont l'apport véritable de Verlaine à la poésie de la fin du XIX^e siècle.

ÉDITIONS : Verlaine, *Fêtes galantes*, éd. Jacques-Henri Bornecque, Nizet, 1959. Flammarion, «G.F.», 1976.
ÉTUDES : Jean-Pierre Richard, «Fadeur de Verlaine» dans *Poésie et Profondeur*, Le Seuil, 1955. Éléonore M. Zimmermann, *Magie de Verlaine*, José Corti, 1967.

FEU FOLLET (Le)

PIERRE DRIEU LA ROCHELLE. Roman, 1931.

Alain est un être fragile et sans volonté. Instable et irrésolu, sans désir ni sensualité, il n'est jamais parvenu à s'attacher à aucune des femmes qu'il a croisée sur sa route. Par une sorte de distance fatale, il se tient éloigné de la vie et toujours se déprend aussitôt de ce qui à l'instant l'habitait. Joueur qui n'aime pas jouer, aventurier timide et sans courage, il vit de l'argent de ses maîtresses, tout à la fois impudique, inquiet et indifférent. Il tente de trouver l'oubli dans la drogue et entreprend, pour y renoncer aussitôt, de se sauver par l'écriture. En vain. Abandonné de tous, convaincu du sentiment de sa propre inanité, incapable de trouver un sens à sa vie, dans un ultime et dérisoire sursaut, retrouvant enfin, dit le texte, par une sorte d'ironie amère, la «place de son cœur» et le dur contact de la réalité, il se suicide ; façon de «se heurter enfin à l'objet».

♦ *Le Feu follet* est un des tout premiers romans de Drieu La Rochelle (1893-1945). Le personnage d'Alain est inspiré par le poète Jacques Rigaud, qui s'est donné la mort. Lui-même solitaire et instable, Pierre Drieu La Rochelle, qui fut l'ami intime d'Aragon et compagnon des surréalistes, optera dès 1934 pour l'extrême droite et s'engagera sous l'Occupation dans la voie du collaborationnisme fasciste. Il mettra fin à ses jours en 1945. Un roman posthume paraîtra en 1966, *Mémoires de Dirk Raspe*.

♦ Comme c'est le cas dans *Gilles**, *Le Feu follet* s'organise autour d'un personnage central, ici proche de l'auteur, Alain. Celui-ci incarne sans doute le désarroi de l'homme moderne, abandonné à lui-même dans un monde qui, sur le plan métaphysique et social, n'a plus ni signification, ni valeurs : issu d'une classe bourgeoise décadente, selon Drieu, Alain ne peut rattacher son destin à aucun projet ni à aucune cause : «Il ne se sentait pas mêlé à quelque chose de plus vaste que lui, le monde. Il ignorait les plantes et les étoiles. Il ne connaissait que quelques visages et il se trouvait loin de ces visages.» Tandis que ses contemporains, tels Malraux ou Aragon, trouvaient dans l'action militante une issue à la crise des valeurs, Drieu, solitaire et tragique, prenant parti pour le fascisme, s'engageait dans une situation fondamentalement désespérée et sans projet.

♦ *Le Feu follet* a été adapté au cinéma par Louis Malle en 1963. Le rôle principal était tenu par le comédien Maurice Ronet, qui mit fin à ses jours en 1983.

ÉDITION : Drieu La Rochelle, *Le Feu follet*, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDES : Micheline Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme, le Conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, Nizet, 1967. Alastair Hamilton, *L'Illusion fasciste, les intellectuels et le fascisme*, Gallimard, 1973. Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*, P.U.F., 1984.

FEU, JOURNAL D'UNE ESCOUADE (Le)

HENRI BARBUSSE. Roman, 1916.

Henri Barbusse met en scène une escouade, celle commandée par le caporal Bertrand. Le récit est écrit à la première personne par un simple fantassin et couvre les deux premières années de la guerre de 1914-1918 : les nuits de peur, les tranchées, la mort, les attaques... Il restitue l'ambiance de la guerre dans sa violence sans décrire d'épisodes ni d'événements vraiment remarquables. On y voit une humanité souffrante, dénuée de tout sentiment fort. Le roman, que grandit parfois un souffle épique, se clôt sur une sorte de péroraison qui dénonce les fauteurs de guerre, coupables d'entraver le progrès et la grandeur de l'humanité.

♦ Barbusse (1873-1935) avait débuté à l'âge de seize ans dans le journalisme. Dès 1908 avec *L'Enfer*, il s'imposait comme un héritier du naturalisme de Zola, dont il accentue la tonalité tragique. *Le Feu* allait accroître sa renommée. *Clarté* paraîtra en 1919 et *Lueur de l'aube* en 1935.

♦ Ce roman fit date : pour la première fois, il exposait la barbarie d'une guerre atroce sans entretenir d'illusion lyrique. Ce refus ainsi postulé du mensonge de l'art et de la littérature s'inscrit dans l'engagement communiste de l'écrivain. Surtout, le style dépouillé et sans fard de Barbusse inaugure un genre nouveau, dont Remarque avec *À l'Ouest rien de nouveau* sera un représentant.

♦ Le roman reçut le prix Goncourt en 1916. Il constitue l'un des meilleurs témoignages sur la Grande Guerre avec *Les Croix de bois** de Dorgelès (1919) et la *Vie des martyrs* (1917) de Georges Duhamel.

ÉDITIONS: Barbusse, *Le Feu. Journal d'une escouade*, Flammarion, 1985. L.G.F., «Le livre de poche», 1988.
ÉTUDE: Jean-Pierre Arthur Bernard, *Le Parti communiste français et la Question littéraire: 1921-1939*, P.U.G., 1972.

FEUILLES D'AUTOMNE (Les)

VICTOR HUGO. Poèmes, 1831.

Ce recueil, d'une quarantaine de poèmes, a pour matière essentielle le cœur et l'âme du poète: l'amour, l'enfance, la nature, la famille sont les supports d'une méditation philosophique qui se coule librement dans la forme lyrique. La tonalité dominante, comme le titre l'indique, est la mélancolie; parvenu à un âge où la jeunesse commence à s'éloigner, le poète se penche avec tendresse sur son passé, et notamment sur sa première enfance («Ce siècle avait deux ans»), qu'il ne peut s'empêcher de mettre en relation avec l'histoire du siècle. C'est que le poète, créature d'exception, marqué par une vocation divine, n'est pas pour autant retranché du reste des humains. «Écho sonore», il donne voix et sens aux événements et aux hommes de son temps. Ainsi peut-il se faire le chantre des grands bouleversements qui agitent les peuples et «ajouter à (sa) lyre une corde d'airain». Au-delà de sa propre émotion, il exprime ainsi sa communion avec l'humanité tout entière («Prière pour tous»).

♦ Ce volume a de nombreux traits communs avec les trois autres grands «recueils de la monarchie de Juillet» qui suivront (*Les Chants du crépuscule**, *Les Voix intérieures**, et *Les Rayons et les Ombres**): une inspiration de plus en plus intériorisée, une forme équilibrée, compromis très personnel entre la tradition classique, encore présente dans les *Odes**, et le «débridé» d'un romantisme échevelé caractérisent les *Ballades* ou les *Orientales**. Les pièces qui le composent ont, pour la plupart, été écrites par Victor Hugo (1802-1885) entre 1828 et 1830, à la même époque que *Les Orientales*: preuve de l'importance que Victor Hugo commence à attacher, dans le regroupement de ses œuvres, à l'homogénéité et à l'architecture de ses recueils.

♦ On peut trouver dans la biographie personnelle de Hugo bien des sources de cette atmosphère mélancolique qui baigne tout le recueil et lui donne son unité de ton: l'époque triomphale du romantisme conquérant, dont Hugo est le chef de file reconnu depuis la *Préface** de *Cromwell** (1827) et la bataille d'*Hernani** (1830), est achevée, les deuils et les épreuves personnelles s'accumulent (mort de ses parents, folie de son frère Eugène, éloignement de son épouse). Surtout, les luttes politiques passent désormais au premier plan, rendant un peu vains les jeux formels et les tableaux pittoresques dans lesquels le romantisme avait tendance à se complaire. Mais sans doute y a-t-il aussi, dans cet infléchissement de la poésie de Hugo vers une expression plus douloureuse, une volonté de prouver sa maîtrise des genres et des sujets les plus divers, voire les plus opposés, y compris le lyrisme personnel qui pouvait sembler le «domaine réservé» de Lamartine, et dans lequel Sainte-Beuve, qu'une rivalité intime oppose alors à Victor Hugo, venait de s'illustrer, avec la *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme**. De ce point de vue, *Les Feuilles d'automne*, ces «vers sereins et paisibles, des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée, des vers de l'intérieur de l'âme, sur ce qu'il y a de triste dans le bonheur, sur cette infinité de choses douloureuses dont se composent nos années», forment avec l'exubérance des *Odes* un contraste saisissant. Cette poésie sentimentale pleine d'aisance et de naturel («Lorsque l'enfant paraît»), n'est pas pour autant confinée dans le cadre étroit d'une poésie intimiste et familière: elle sait aussi vibrer à l'unisson des grandes émotions universelles qui touchent le cœur du poète; elle répond autant à son besoin de grandeur épique, qui s'épanouira dans *Les Châtiments** ou *La Légende des siècles** (notamment dans les évocations de l'épopée napoléonienne, sur lesquelles le poète commence à porter un regard beaucoup moins réservé et plus admiratif que dans les *Odes et Ballades*), qu'à sa propension à une réflexion philosophique encore embryonnaire, mais dont les recueils ultérieurs montreront la richesse et l'originalité.

ÉDITIONS: Hugo, *Les Feuilles d'automne*, dans *Œuvres complètes, poésie*, t. II, Laffont, «Bouquins», 1985. Éd. René Fallet, Flammarion, «G.F.», 1985.
ÉTUDES: Henri Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, Le Seuil, 1951. Jean-Bertrand Barrère, *Victor Hugo, l'homme et l'œuvre*, Hatier, 1966.

FEUILLETS D'HYPNOS

RENÉ CHAR. Aphorismes, récits, 1946.

Les *Feuillets d'Hypnos* sont écrits à partir des carnets que tenait René Char (1907-1988) dans le maquis, pendant la Résistance. Il les a retravaillés, sans faire disparaître, cependant, la trace des circonstances qui les ont vus

naître. En choisissant ce pseudonyme pour des écrits qui prouvent, au contraire, la vigilance de la conscience dans les heures les plus sombres, le poète se place sous le signe de la contradiction: veille et sommeil, vie et mort sont des termes contraires mais inséparables, comme chez Héraclite. L'ensemble est composé de 237 aphorismes, ou textes brefs, et d'un poème en prose, dédicace à la beauté et à l'espérance. Chaque fragment, même inachevé, forme un tout, mais quelques thèmes dominent. Les circonstances mettent Char au contact des autres hommes et de la nature. Les premiers, venus de tous les horizons, ne sont pas pour lui de simples soldats, mais des êtres avec qui il faut communiquer: partager leur langue parce qu'elle est spontanément imagée et vraie. S'ils retrouvent parfois les vertus de l'homme primitif, il faut aussi les former, les «confectionner». La profonde ambition morale de Char (refus d'un nationalisme étroit) ne se distingue pas de la recherche esthétique: bien et beau sont inséparables. Empruntant à la nature qui l'entoure les éléments de ses comparaisons ou métaphores, il passe insensiblement de la réflexion au poème en prose. Cependant, même à l'état naissant, la poésie ne peut s'isoler de la poétique, qui est réflexion sur la création, ni de la réflexion sur l'action. Les *Feuillets d'Hypnos* sont placés sous le signe du philosophe présocratique Héraclite, auquel Char emprunte l'usage de la contradiction et la concision, et de La Tour, qu'il interprète en moraliste: le peintre, par la sobriété du dessin et des contrastes lumineux, délivre le même message que le philosophe: l'obscurité du présent doit être illuminée par l'avenir qu'il édifie; l'homme doit demeurer dans le mouvement du devenir. Char avait déjà pratiqué l'aphorisme (*Moulin premier*, 1936) et le fera de plus en plus. Mais jamais n'apparaîtra aussi fortement le lien entre expérience vécue et exigences éthique, esthétique. Cette œuvre a été accueillie très favorablement.

ÉDITION: Char, *Feuillets d'Hypnos*, dans *Fureur et mystère*, Gallimard, «Poésie», 1967.
ÉTUDES: voir *Dehors la nuit est gouvernée*. Et *Sud*, colloque René Char, dir. Daniel Leuwers, 1984. Jean Voellmy, *René Char ou le Mystère partagé*, Champ Vallon, 1989. *Autour de René Char*, actes de la Journée René Char (10 mars 1990), prés. Didier Alexandre, P.E.N.S., 1992.

FIANÇAILLES DE MONSIEUR HIRE (Les)

GEORGES SIMENON. Roman, 1933.

Une femme a été violée et laissée pour morte sur un terrain vague. Dans le voisinage, tous les soupçons se portent sur monsieur Hire, de son nom Hirovitch, juif d'origine russe, taciturne et austère, en un mot différent des autres et, donc, mal aimé. Commence alors pour cet homme sans défense, victime de l'affreuse complicité d'une foule veule, une lente et inexorable descente aux enfers. Il sait en effet, pour son malheur, que le véritable meurtrier est Émile, l'amant d'Alice, une femme dont il est secrètement amoureux et qu'il épie depuis longtemps de sa fenêtre. Un jour, accomplissant enfin un de ces gestes qui le relient au désir et à la vie, sur un signe d'Alice, il la rejoint dans sa chambre. Fragile, avide d'amitié et de tendresse, ébloui par cet amour qui semble s'offrir à lui, leurré par une promesse de fiançailles, il jure d'abord de taire le nom du coupable, puis écrit trop tard une lettre de dénonciation, si confuse et comme lui si anodine qu'elle ne sera pas crue. Dès le lendemain, de retour chez lui, le piège tendu par Alice se referme sur lui: les preuves l'accablent et, manquant de se faire lyncher par la foule, il se réfugie, terrorisé, sur le toit de sa maison, glisse et trouve la mort.

♦ Georges Simenon (1903-1989), né à Liège, est surtout connu pour l'innombrable série des *Maigret** qui remporte auprès de tous les types de public une faveur particulière. Les nombreuses nouvelles qu'il a publiées par ailleurs, souvent adaptées au cinéma, relèvent au fond de la même inspiration: l'analyse psychologique et l'évocation puissante d'atmosphères lourdes expriment dans un style sobre et réaliste, une vision sombre et désespérée du monde. La tension dramatique naît et vit ici dans un univers dont la banalité même, ambiguë et finalement profondément réversible, suscite le trouble et l'angoisse. Monsieur Hire est un homme que tout exclut de la vie: le vide, dont il semble issu et auquel tout semble le condamner à retourner, constitue en soi un mystère oppressant et gênant. Et pourtant, cet homme d'apparence terne et médiocre tire toute son intensité du secret et du sens du secret qui l'habitent. Grinçant, ce roman révèle la cruauté latente d'un destin qui inverse toutes choses en leur contraire. Tout conspire contre monsieur Hire, la foule,

les circonstances, l'implacable logique mise en place, et la force du livre résulte du sentiment de malaise que suscite une lecture qui, dès les premières pages, devine et pressent nécessairement ce que le héros semble vouloir ignorer.

♦ Le livre a été adapté au cinéma en 1989 par Patrice Leconte.

ÉDITION : Simenon, *Monsieur Hire*, Presses-Pocket, 1989.
ÉTUDES : voir *Le Chien jaune*.

FIL À LA PATTE (Un)

GEORGES FEYDEAU. Vaudeville, 1894.

Bois d'Enghien n'a pas osé annoncer à sa maîtresse Lucette, chanteuse de café concert, sa décision de la quitter pour épouser la fille de la baronne Duverger. Or, Lucette, toujours attachée à son protecteur, repousse les avances du général Irrigua qui lui voue une passion féroce, au point de chercher à tuer tous ses prétendants. La jalousie du bouillant « rastaquouère » se porte notamment sur le malheureux Bouzin, modeste clerc de notaire et victime des foudres du général. Par un hasard malheureux, la baronne Duverger vient prier Lucette de chanter à l'occasion de la signature du contrat de mariage. Lorsque celle-ci comprend l'infidélité de Bois d'Enghien, elle réussit à se faire surprendre avec lui dans une situation compromettante et fait rompre le mariage. Elle va jusqu'à mimer le suicide avec un pistolet de plastique. Mais ses efforts provoquent un effet inattendu : la fille de la baronne, séduite par l'aura trouble et romanesque qui entoure son fiancé, se prend pour lui d'une vraie passion et fait consentir sa mère au mariage.

♦ Lorsqu'il écrit cette pièce, Georges Feydeau (1862-1921) n'en est pas à sa première tentative au théâtre : il a déjà donné *Tailleur pour dames* (1887) et *Monsieur chasse** (1892), son premier vrai succès.

♦ L'intrigue d'*Un fil à la patte* n'est pas neuve : la situation d'un noceur décidé à se ranger et à rompre une encombrante liaison faisait déjà l'argument d'une pièce de Scribe : *La Chaîne*. Les ingrédients utilisés sont traditionnels dans le vaudeville. Mais Feydeau y manifeste ses qualités principales : solidité de la construction, psychologie convaincante des personnages et rapidité du mouvement. Le personnage du général Irrigua lui aurait été inspiré par l'authentique président d'une république sud-américaine, venu dilapider en France des sommes destinées à l'achat d'un matériel de guerre pour son pays.

♦ La pièce a été créée triomphalement au Palais-Royal le 9 janvier 1894. Elle a connu de nombreuses reprises et est entrée au répertoire de la Comédie-Française en 1961 dans une mise en scène de Jacques Charon avec Robert Hirsch, Micheline Boudet, Georges Descrières et Jean Piat.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *La Dame de chez Maxim*.

FILS DU PAUVRE (Le)

MOULOUD FERAOUN. Roman, 1954.

L'auteur conte en un sens sa propre histoire. Fils de pauvres paysans, destiné à devenir berger, il a eu la chance de faire des études et est parvenu à échapper à sa misérable condition. Il situe son roman dans un village de la montagne kabyle où la misère et la dureté de la vie sont si fortes et à ce point omniprésentes qu'elles s'imposent comme une fatalité quasi inéluctable. Le récit brosse des portraits d'hommes et de femmes dont le destin semble à jamais lié à la misère et à la peine. C'est leur pauvre existence, difficile et aride, qu'évoque le « fils du pauvre » ; ce récit au style âpre et sobre est comme l'offrande de l'auteur à ceux qui sont à jamais les siens et qu'il n'a cessé d'aimer.

♦ Né en 1913 à Tizi-Hibel, en Haute-Kabylie, Mouloud Feraoun est mort en 1962, assassiné avec cinq de ses compagnons, près d'Alger, par l'O.A.S. Il avait publié, en plus du *Fils du pauvre*, *La Terre et le Sang* et *Les Chemins qui montent*. Son *Journal*, écrit de 1955 à 1962, constitue un document capital sur la guerre d'Algérie.

♦ L'œuvre de Mouloud Feraoun est bien au croisement de la culture française et de la culture algérienne. La première lui a fourni sa langue, lui a donné ses valeurs et ses aspirations ; la seconde demeure à jamais sa souffrance et son bien. La nature, le monde paysan, la famille et la femme sont dans cette œuvre particulièrement importants et révèlent la présence de l'âme algérienne.

♦ *La Terre et le Sang* fut couronné en 1953 par le prix Populiste, mais c'est *Le Fils du pauvre* qui demeure en Algérie le roman le plus estimé. Quant au *Journal*, il eut un retentissement international, car il révélait, de façon particulièrement

bouleversante, certains aspects de la guerre d'Algérie.

ÉDITION : Feraoun, *Le Fils du pauvre*, Le Seuil, 1982.
ÉTUDE : Marie-Hélène Cheze, *Mouloud Feraoun : la Voix et le Silence*, Le Seuil, 1982.

FILS NATUREL (Le)

DENIS DIDEROT. Drame, 1757. Création en 1759.

Un jeune bourgeois, Dorval, envisage de quitter ses amis : Clairville, qui aime comme lui Rosalie, et la sœur de Clairville, Constance, une jeune veuve. Troublée par ce départ, celle-ci avoue son amour à Dorval. Survient Clairville, qui prie son ami d'intercéder auprès de Rosalie. L'embarras de Dorval est à son comble quand Rosalie lui avoue son amour. Fidèle à son amitié, il écrit à la jeune fille une lettre d'adieu dont Constance se croit la destinataire. Un effort surhumain de générosité et de vertu le pousse à sacrifier sa passion (il laisse Rosalie croire qu'il aime Constance), sa fortune (il dote Rosalie de la moitié de ses biens) et même sa liberté : le voilà prêt à épouser Constance qui l'admire et n'attache aucune importance à sa naissance illégitime. Au dernier acte apparaît Lysimond, le père de Rosalie : on apprend que Dorval est son fils naturel.
En révélant à ses enfants leur lien de parenté, il résout tous les problèmes et bénit l'union de Rosalie et de Clairville, ainsi que celle de Dorval et de Constance.

♦ La « bâtardise de Dorval » est la clé du drame pour Diderot : elle exclut tout dénouement inverse, justifie les sacrifices du personnage et légitime a posteriori son affection pour Rosalie. Avec sa sensibilité, son génie sombre, son attachement aux valeurs morales et sa foi dans le progrès des Lumières, Dorval représente Diderot (1713-1784) et vit une situation pathétique, dans un rôle que l'écrivain aurait aimé jouer.

♦ La parution en 1757 du *Fils naturel* est « accueillie comme un événement de l'histoire dramatique » (Michel Lioure), car Diderot publie simultanément *Les Entretiens avec Dorval sur le Fils naturel**, qui fondent la poétique de ce genre nouveau. Le parti philosophique triomphe et Grimm salue Diderot comme « le maître absolu du théâtre ». Le dramaturge devra pourtant attendre 1771 pour que sa pièce soit accueillie à la Comédie-Française.

ÉDITION : *Le Fils naturel*, Larousse, 1975.
ÉTUDES : Michel Lioure, *Le Drame*, Colin, 1963. Valérie Tasca, *Introduction au Fils naturel*, Sobodi, 1965.

FIN DE PARTIE

SAMUEL BECKETT. Pièce en un acte, 1957.

« Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » : ces mots commencent la pièce — la partie — où, dans un crépuscule de fin du monde, chacun joue encore son rôle. La parole, lancinante comme ce dernier jour qui n'en finit pas, continue à proliférer en courts dialogues entre Hamm, aveugle cloué sur son fauteuil de paralytique, et Clov, son serviteur exaspéré. De temps à autre, Nag et Nell, les parents infirmes et exécrés de Hamm, émergent de deux poubelles sur le côté de la pièce grisâtre et nue où ils sont tous enfermés. À la fois pathétique et tyrannique, Hamm ne cesse d'éprouver sa volonté de puissance en les harcelant tous de questions et d'ordres contradictoires. Les personnages ne s'entendent pas, au sens propre comme au sens figuré. Ils sont pourtant irrémédiablement dépendants les uns des autres : Clov, le seul qui pourrait partir, ne parvient pas à quitter Hamm, tandis que celui-ci échange l'attention de son père pour le récit obsessionnel qu'il compose à haute voix, contre la promesse dérisoire d'une dragée.

♦ Les personnages de Samuel Beckett (1906-1989) sont ici en proie à l'interminable attente de la fin — de leur fin, comme de celle de l'espèce humaine. Une seule certitude : « Quelque chose suit son cours. » Vagues réminiscences de Ham(m)let et, lorsque Clov tente de tuer un rat dans la cuisine, sombre évocation de la haine du fils pour son père (Clov pour Hamm et Hamm pour Hag)? Cette pièce qui veut en finir avec la signification et avec les fictions usées met plutôt à nu la fin même du théâtre : jouer la comédie, donner la réplique, faire un aparté, entamer le monologue final, tout cela n'est rien, si ce n'est la parole qui se vide indéfiniment d'elle-même, tandis que la mort commence à tout figer, à tout effacer.

♦ La pièce, qui lui est dédiée, fut créée par Roger Blin au Studio des Champs-Élysées en avril 1957.

ÉDITION : Beckett, *Fin de partie*, dans *Théâtre, I*, Minuit, 1971.
ÉTUDES : Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963. Alfred Simon, *Beckett*, Belfond, 1983.

FIN DE SATAN (La)

VICTOR HUGO. Poèmes, posthume, 1886.

Cette œuvre inachevée et fragmentaire, dont la structure n'a jamais été clairement précisée par le poète, devait fournir une explication mythique à l'aventure humaine, de la Chute à la Rédemption. Selon le principe de toute épopée, l'action devait se dérouler tantôt sur terre, tantôt «Hors de la terre», sous-titre apparaissant à quatre reprises dans les manuscrits de l'œuvre et qui semble en indiquer les subdivisions possibles. Les ensembles achevés se regroupent autour d'un premier livre, aux résonances bibliques, où apparaît la figure de Nemrod, incarnation du mal et de la violence («Le Glaive»), et d'un second, intitulé «Le Gibet», centré sur la personne du Christ; d'autres livres, réduits à l'état d'ébauches, mettent en scène Camille et Lucile Desmoulins dans leur prison. Enfin, de longs fragments évoquent le personnage de Satan, terrassé («Satan dans la nuit»), puis pardonné et racheté par l'intervention de l'Ange Liberté.

♦ Le sens d'une œuvre demeurée si fragmentaire ne se laisse pas facilement discerner, et les hypothèses de reconstitution sont nombreuses. Ce qui est certain, c'est que Victor Hugo (1802-1885) a voulu, lui aussi, affronter un des thèmes essentiels du romantisme, celui de l'Ange déchu, du Maudit que l'amour de l'humanité, ou de Dieu lui-même, conduit à se révolter, et qui ne sera sauvé que par l'amour ou la liberté. De ce mythe, propre à rendre compte des angoisses et des espérances de l'époque, Lamartine (*La Chute d'un ange**), Vigny («Éloa», dans les *Poèmes antiques et modernes**) ou George Sand dans *Consuelo** avaient déjà donné des transpositions plus ou moins réussies. Lorsque Hugo s'en empare, en 1854, il s'attache à la vision originelle de «Satan dans la nuit»; à partir de ce noyau originel, l'œuvre va proliférer par amplifications et débordements successifs, notamment avec des épisodes narratifs comme celui de Nemrod, sorte de poème barbare qui évoque *La Légende des siècles**, dont le projet est contemporain et, semble-t-il, étroitement lié à celui de *La Fin de Satan*.

♦ La signification de l'œuvre prendra corps peu à peu, autour de nouvelles idées narratives ou philosophiques, comme celle de l'Ange Liberté, né d'une plume échappée à l'aile de Lucifer tombant dans l'abîme, ou celle du crime de Caïn, cause symbolique de toutes les formes d'oppression: les armes utilisées pour ce meurtre (clou, bâton et pierre), devenant l'épée de Nemrod (la guerre), le gibet de la croix du Christ (le fanatisme) et la prison de Camille et Lucile Desmoulins (la tyrannie).

♦ La rédaction de *La Fin de Satan* est interrompue par la composition de l'autre grand poème épique inachevé (*Dieu**), puis par celle de *La Légende des siècles*. Les éditeurs, inquiets des dimensions prises par le projet, convainquent Hugo de séparer *La Légende* de ses autres créations épiques, même si elles relèvent d'une même conception. La rédaction de *La Fin de Satan* n'est reprise que vers 1860, avec les épisodes de la passion du Christ, dont Albert Thibaudet disait qu'ils «restent en français la seule transposition supportable et belle de l'Évangile». Mais la sollicitation pressante des *Misérables** fera indéfiniment ajourner l'aboutissement de ce grand poème où Hugo avait rêvé d'exprimer sa foi, beaucoup plus profonde et sincère qu'on ne l'a cru parfois, et son angoisse devant les énigmes de la création.

ÉDITION: Hugo, *La Fin de Satan*, Gallimard, «Poésie», 1984.
ÉTUDES: Charles Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Armand Colin, 1943 et 1972. Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, Laffont, 1946. Max Milner, *Victor Hugo et la Fin de Satan*, José Corti, 1960.

FLAMBOYANTS (Les)

PATRICK GRAINVILLE. Roman, 1976.

Entre William Irrigal et le général Tokor Yaki Yumalta, sorte de Caligula africain, se noue une amitié ambiguë et fantasque. Partis à la recherche d'un peuple sacré et ludique, les Diorles, les deux héros traversent une Afrique à la fois légendaire et fantasmatique, peuplée par leurs rêves et leurs désirs. La forêt, luxuriante et bruissante, receleuse des forces primordiales et vitales, engloutit peu à peu le roi fou tandis qu'au loin l'insurrection menace la capitale. Le motif végétal, le flamboyant, qui est un arbre des tropiques, symbolise la pétulance et l'exubérance de l'écriture baroque qui traverse et bouleverse ce monde fondamentalement poétique, à la fois burlesque et épique, étrange et réaliste.

♦ Ce premier roman apporta à Patrick Grainville (né en 1947) le succès et la notoriété. Suivront entre autres *La Diane rousse* (1978), *La Caverne céleste* (1984) et *L'Atelier du peintre* (1988). Toute son

œuvre témoigne de la recherche de ces forces primordiales que libèrent l'érotisme, la passion et la nature. Il y a une sorte de fureur sacrée chez Patrick Grainville et c'est une écriture torrentielle, déchaînée, profondément baroque qui tente de retrouver et d'exalter ces énergies élémentaires.

♦ L'œuvre de Patrick Grainville est significative d'un renouvellement des formes et des goûts littéraires propres aux années soixante-dix. En ce sens, cette œuvre, vouée au succès par son aisance et sa facilité, se rapproche, bien qu'elle en diffère par ses thèmes et par son style, de celle de Danielle Sallenave ou de Jean-Marc Roberts. Une littérature de qualité, en marge des recherches avant-gardistes ou des productions confidentielles, s'est ainsi révélée possible.

♦ Les livres de Grainville connaissent un évident succès. En 1976, *Les Flamboyants* ont été couronnés par le prix Goncourt.

ÉDITION : Grainville, *Les Flamboyants*, Le Seuil, 1990.

FLAMENCA

ANONYME. Roman, première moitié du XIII[e] siècle.

Le canevas narratif est tout à fait classique, et proche même de l'argument des fabliaux : un jeune homme, noble et riche, tombe amoureux d'une femme mariée que son vieux mari cloître jalousement et multiplie les ruses pour parvenir jusqu'à elle. L'auteur fait jouer subtilement tous les ressorts de la rhétorique courtoise pour transformer cette histoire banale en récit exemplaire emblématisant les enjeux de l'idéologie courtoise.

♦ Il s'agit d'un des très rares textes narratifs que nous ayons conservés de la littérature médiévale de langue d'oc. C'est aussi le seul roman « courtois » de cette littérature illustrée par la lyrique des troubadours, et il se trouve que nous n'en avons qu'un manuscrit incomplet au début et à la fin. Cependant, tel qu'il est, ce texte offre un intérêt exceptionnel, dans la mesure où il représente la mise en récit des thèmes par définition statiques de la lyrique traditionnelle.

ÉDITION : *Flamenca*, éd. Jean-Charles Huchet, U.G.E., « 10/18 », 1988.
ÉTUDE : René Nelli, *Le Roman de Flamenca. Un Art d'aimer occitanien*, Toulouse, 1963.

FLEURS BLEUES (Les)

RAYMOND QUENEAU. Roman, 1965.

Dans *Les Fleurs bleues*, Queneau renoue avec l'écriture sous contrainte stricte qu'il avait inaugurée dans *Le Chiendent*. Deux histoires se déroulent et s'entrelacent : celle du duc d'Auge, qui débute en 1264 sous Saint Louis et grâce à des bonds de 175 ans s'achève en 1964, et celle de Cidrolin qui, pendant cette même année 1964, vit paisiblement sur sa péniche à Paris. L'un est-il le rêve de l'autre ? Tout le roman est soigneusement agencé pour qu'il ne soit pas possible de répondre à cette question. Les deux personnages sont en tout cas à la fois opposés, complémentaires et semblables. Ils finissent par se rencontrer, pour se séparer à nouveau. Le déluge sur lequel s'achève le roman permet au duc de remonter le fleuve, et le temps, et de retrouver la situation initiale : tout recommence, semble-t-il, à ceci près que l'on voit déjà s'épanouir dans la boue de petites fleurs bleues. Cidrolin, quant à lui, regagne la rive, échappant ainsi à l'éternel retour.

♦ Paru la même année que *La Prise de Constantinople** de Ricardou, en plein triomphe du « nouveau roman », *Les Fleurs bleues* sont le premier roman publié par Queneau après le succès de *Zazie dans le métro**. L'auteur se devait de ne pas démériter de cette réussite, d'honorer son contrat oulipien — l'OuLiPo a été fondé en 1960 — et de tenir tête au courant dominant de la mode. L'objectif est atteint. Queneau fonde la structure de son roman sur la figure du même et de l'autre à tous les niveaux (récit, langue, culture, littérature universelle) tout en maintenant le régime burlesque des situations et du dialogue. Il repose ici toutes les questions qui l'ont préoccupé : temps linéaire et temps cyclique, Histoire — il publiera en 1966 un court traité commencé pendant la guerre, *Une histoire modèle*, où il s'efforce d'établir une science de cette discipline —, rêve, langue, identité, culpabilité. Les sauts historiques permettent d'introduire dans le récit variété et fantaisie. Si les « fleurs bleues » du titre évoquent les « fleurs de rhétorique » dont Queneau s'est fait le champion, elles font également référence à une poésie de l'imaginaire puisée en partie dans les bandes illustrées de l'enfance.

ÉDITION : Queneau, *Les Fleurs bleues*, Gallimard, « Folio », 1978.
ÉTUDES : *L'Arc*, n° 28, février 1966, rééd. *Roman 20-50*, n° 4, décembre 1987. Jean-Yves Pouilloux commente *Les Fleurs bleues de R. Queneau*, Gallimard, « Foliothèque », 1991.

FLEURS DE TARBES OU LA TERREUR DANS LES LETTRES (Les)

JEAN PAULHAN. Essais, 1941.

Recourant à une parabole, Jean Paulhan (1884-1968) rapporte qu'un écriteau interdit d'entrer dans le jardin de Tarbes des fleurs à la main. Ceci afin sans doute d'éviter qu'un promeneur n'y cueille des fleurs tout en prétendant les avoir apportées d'ailleurs. Ainsi de la littérature, lorsque, romantiques, symbolistes ou surréalistes, les écrivains rejettent «les fleurs de rhétorique» et ne considèrent plus dans le langage que clichés et lieux communs à bannir. La rhétorique devient interdite de littérature. Et, selon Paulhan, comme les fleurs dans le jardin de Tarbes, elle l'est pour de mauvaises raisons. Ajoutant à la parabole une hyperbole — soit précisément encore une figure de rhétorique — Paulhan appelle «terreur» ce rejet, en ce sens que, poussé à bout, il risque d'avoir pour conséquence la mort de la littérature: soit que, tel Rimbaud abandonnant définitivement «la vieillerie poétique», l'écrivain choisisse le silence; soit que, portant une telle attention à dénoncer «les fleurs» dans le langage, il finisse par dénoncer le langage en tant que tel et, par là même, s'empêche de communiquer l'expérience qui avait déterminé, probablement, sa prise de parole. Paulhan pose ainsi la question même des possibilités de la littérature, à une époque où les écrivains ne cessent d'être fascinés par ses limites. Contrairement à ce que pense le «terroriste», toute invention rhétorique est de nature paradoxale. «Fénelon, comme Joyce, n'entre pas moins en querelle avec les mots.» Aussi *Les Fleurs de Tarbes* lancent-elles un appel à une nouvelle rhétorique — non de règles et de soumission à de quelconques lois de genre — qui, tenant compte de la confrontation avec le langage, c'est-à-dire, de la «terreur», aide à contenir celle-ci, à ne pas se laisser détruire par elle. Reposant sur une acceptation du langage, avec ses défauts, mais aussi avec les possibilités d'émerveillement qu'il peut soulever, cette rhétorique, appelée «maintenance», permet le maintien de la littérature plutôt que sa destruction.

♦ Réflexion majeure sur la littérature en général, *Les Fleurs de Tarbes* aident également à éclairer l'ensemble d'une œuvre réputée particulièrement difficile d'accès (*Le Guerrier appliqué, Les Hain-Tenys, Clef de la poésie, Entretien sur des faits divers, Braque le patron, Fautrier l'enragé, Petite Préface à toute critique*). *Les Fleurs de Tarbes* ont vu leur audience véritablement croître auprès de ceux que passionne la réflexion sur la littérature, surtout à partir du milieu des années soixante-dix. C'est-à-dire à partir du moment où s'épuisait une vague de «terreur» ultérieure à celle qu'étudiait Paulhan, et qui, associée dans les esprits, à tort ou à raison, aux théories de Barthes sur l'«écriture» (*Le Degré zéro de l'écriture**), de Robbe-Grillet sur le roman (*Pour un nouveau roman**), de Philippe Sollers et du groupe Tel Quel sur la «textualité» (*L'Écriture et l'Expérience des limites*), avait dominé la scène littéraire au long des années soixante.

ÉDITION: Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Gallimard, 1973.
ÉTUDES: *Jean Paulhan le souterrain*, Colloque de Cerisy, U.G.E., «10/18», 1976. André Dhôtel, *Jean Paulhan*, La Manufacture, 1986.

FLEURS DU MAL (Les)

CHARLES BAUDELAIRE. Poèmes, 1857.

L'œuvre, dans sa dernière édition revue par l'auteur (1861) — l'édition posthume, de 1868, y adjoindra entre autres les pièces publiées plus tard à Bruxelles sous le titre *Épaves* —, comprend six parties: *Spleen et Idéal, Tableaux parisiens, Le Vin, Fleurs du mal, Révolte, La Mort*. La succession de ces titres fait entrevoir une suite logique, un itinéraire spirituel, ou tout au moins un effort de reconstruction opéré à partir d'une série d'expériences intérieures, dont le sens se trouve défini par le prologue *Au lecteur* et par les pièces qui ouvrent le recueil («Bénédiction», «L'Albatros», «Élévation»...); celles-ci offrent l'expression la plus parfaite de ce divorce entre une réalité décevante, où règne l'ennui («Spleen»), et le rêve inaccessible dont le poème est la quête («La Vie antérieure», «La Beauté»), de cette double «postulation simultanée» vers Dieu et vers Satan qui structure l'univers baudelairien. Ce dernier n'est pas seulement gouverné par cette loi morale: il est aussi régi par les règles mystérieuses de l'analogie universelle, pressenties dans le sonnet des

«Correspondances» et expérimentées dans de nombreux poèmes, comme «L'Invitation au voyage» ou «La Chevelure». Baudelaire emprunte ses thèmes à des mondes nouveaux pour la poésie, ceux de la vie urbaine, où s'exprime une immense pitié pour l'humanité misérable dont le poète, tout différent et orgueilleux qu'il soit, se sent profondément solidaire («À une passante», «La Mort des pauvres»). L'amour, sans la complaisance de la sentimentalité romantique, y occupe une place centrale: la rêverie la plus tendre se mêle aux désirs les plus sacrilèges, dans les trois cycles traditionnellement désignés par les noms de leur inspiratrice: triple tentation de l'amour charnel, spirituel ou pervers qui s'ajoute aux tentations sans issue de l'ivresse ou de la révolte. En guise d'épilogue, «Le Voyage» clôt le recueil en rappelant une dernière fois tous les thèmes de l'œuvre, toutes les voies ouvertes et aussitôt bouchées, et en ouvrant la perspective vers la seule délivrance entrevue, celle qu'apporte la mort.

♦ Ce n'est pas sans avoir longtemps hésité que Baudelaire (1821-1867) se résolut à rassembler presque toute sa production poétique depuis 1840. Outre ses traductions d'Edgar Poe et de nombreux essais et articles de critique d'art, qui le faisaient occuper une place de choix dans le milieu intellectuel et artistique de son temps, il avait déjà publié certains de ces poèmes dans diverses revues, parfois groupés sous un titre collectif, *Les Limbes* ou *Les Fleurs du mal*. Mais il semble avoir été longtemps réticent à offrir en pâture à un public qu'il savait mal préparé à l'accueillir une œuvre aussi déroutante, et dérangeante par rapport aux normes établies. À ces hésitations s'ajoutaient des scrupules de perfection formelle jamais apaisés: certains vers restaient rebelles au travail du poète; quant à l'architecture de l'œuvre, il la voulait soigneusement élaborée, autre chose qu'«un pur album».

♦ *Les Fleurs du mal* constituent pour les contemporains de Baudelaire, comme pour les lecteurs d'aujourd'hui, une rupture complète par rapport aux courants esthétiques antérieurs; elle se fonde sur le modernisme d'une attitude critique et ironique, d'une démarche intransigeante qui tranche délibérément avec les confidences élégiaques et les tirades éloquentes du romantisme, autant qu'avec la plastique ostensiblement picturale et gratuite des premiers Parnassiens.

♦ L'élément essentiel de cette *modernité* (concept dont Baudelaire est précisément l'inventeur) de l'œuvre, c'est la recherche de la discordance, de la surprise, d'une certaine *bizarrerie* qui, dans le plus pur respect de la forme, et avec un souci tout classique de concision et de densité, vient constamment perturber les schémas traditionnels et leur donne un ton radicalement nouveau. Il en va ainsi, également, du recours au matériau poétique lui-même, qu'il s'agisse de l'image ou du symbole.

♦ La condamnation, en justice, de Baudelaire pour «immoralité», prononcée en août 1857, deux mois après la publication du recueil, donne la mesure de l'incompréhension dont celle-ci souffrira longtemps, et de sa nouveauté irréductible. Procès à peu près «exemplaire», qui est resté comme une illustration éclatante de la nécessaire indépendance de l'art par rapport à la morale, et de l'émergence d'une éthique propre à l'œuvre d'art, qui ne se confond en rien avec les codes sociaux, et dont Baudelaire est le précurseur. Cependant, en dépit de son importance, le débat suscité par ce procès a entaché l'œuvre d'un halo de scandale et de provocation, qui en est certes une des composantes essentielles, mais qui ne rend pas entièrement justice à sa richesse et à sa fécondité. Celles-ci tiennent avant tout à l'acuité avec laquelle Baudelaire y analyse la dualité fondamentale entre les aspirations de l'âme à l'extase et son attirance vers le mal.

♦ Expression première du drame de l'homme moderne, déchiré entre l'angoisse devant un monde sans perspective, et l'illusion que lui apportent ses tentatives d'évasion, *Les Fleurs du mal* ont dès lors été revendiquées par les esprits les plus divers, de Rimbaud aux surréalistes. Le destin posthume de l'œuvre est à sa mesure, chaque génération en faisant une «lecture» différente: au discours universitaire, exégétique, qui, au début du XX^e^ siècle, a sorti l'œuvre de l'enfer sulfureux où elle demeurait enfouie, a succédé la lecture «philosophique» de l'après-guerre, freudienne avec Charles Mauron, «existentielle» avec Jean-Paul Sartre, thématique avec Georges Poulet ou Jean-Pierre Richard, puis linguistico-structuraliste avec Auerbach, Jakobson ou Greimas...

♦ Point d'aboutissement du romantisme, dont elles poussent jusqu'à l'incandescence les intuitions les plus extrêmes, *Les Fleurs du mal* demeurent un lieu de confrontation privilégié pour la critique et le véritable point de départ de la poésie moderne.

ÉDITIONS : Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Gallimard, « La Pléiade », 1975. Flammarion, « G.F. », 1981.
ÉTUDES : Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, 1947. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1990.

FOLLE DE CHAILLOT (La)

JEAN GIRAUDOUX. Œuvre dramatique, 1945.

Cette pièce en deux actes est l'histoire d'une affaire qui se traite, tout près du pont de l'Alma, « Chez Francis », entre quatre truands : le Président, le Coulissier, le Baron et le Prospecteur. Ils tiennent à leur merci un jeune homme, Pierre, à qui ils ont confié la mission de faire sauter la demeure de l'ingénieur qui « depuis vingt ans refuse tout permis de prospection pour Paris et sa banlieue ». Prêt à se suicider pour échapper à cet ordre de mission, Pierre fait la connaissance d'Aurélie, la Folle de Chaillot, à laquelle il ose se confier. Les hommes, dit-il, sont aux prises avec une conjuration de « mecs » : les spéculateurs, les prospecteurs, les sociétés anonymes. La Folle prend le parti de supprimer tous ces fricoteurs. Elle utilise alors un subterfuge : elle leur fait croire que, dans une cave, il y a du pétrole. Les filous, alléchés, sont pris au piège.

♦ La morale de cette dernière pièce de Giraudoux (1882-1944) est ambiguë, puisque le monde, en proie à des maux très réels, ne peut plus être sauvé que magiquement, par le délire d'une folle. Ou alors il faut, de manière carnavalesque, inverser les valeurs et dire, avec Aurélie : « Il suffit d'une femme de sens pour que la folie du monde sur elle casse ses dents. »

♦ La création de *La Folle de Chaillot* a eu lieu après la mort de Giraudoux (1882-1944), le 19 décembre 1945, au théâtre de l'Athénée, avec Marguerite Moreno (la Folle), dans une mise en scène de Louis Jouvet. Les décors étaient de Christian Bérard. Quand la pièce fut reprise, triomphalement, au T.N.P. en 1965, dans une mise en scène de Georges Wilson, avec Edwige Feuillère dans le rôle principal, le pessimisme de l'auteur était encore plus évident qu'à la création. *La Folle de Chaillot* est la dernière pièce de Giraudoux.

ÉDITION : Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, L.G.F., « Le livre de poche », 1968.

FORMERIES

JEAN TARDIEU. Poèmes, 1976.

Tardieu explique au début de ce recueil le sens du titre : il renvoie en particulier à l'idée de « hantise formelle ». En apparence cet ensemble présente un double aspect : des expériences poétiques amusantes fondées sur les jeux de la langue ou la disposition typographique, et des obsessions (le temps, le néant, la mort, la culpabilité, le sentiment de n'être ni là où l'on est ni celui que l'on est, sans pour autant être ailleurs ou un autre). En réalité, ces deux aspects sont inséparables. L'expérimentation verbale permet de vérifier le pouvoir qu'a le langage de produire du sens, indéfiniment, même quand il est pris dans des contraintes qui le rendent absurde : un sens insensé. Les mots font ainsi parler le silence dont il n'est pas possible de se libérer. En outre, par le jeu des termes qui se contrarient (tournures affirmatives et négatives, épithètes contredisant le substantif), par la structure du monde évoqué (haut opposé à bas), par la disposition sur la page, le texte est en permanence affecté d'une déchirure qui serait le lieu du « je », si le « je » existait et avait un lieu. Mais ce n'est justement qu'une déchirure... Le poème, enfin, est une parole tendue vers un interlocuteur absent : si elle le rencontrait, le sujet existerait. Mais, justement, il est absent...

♦ Cette ambiguïté caractérise toute l'œuvre de Tardieu (né en 1903) : *Le Fleuve caché* (1968), *Théâtre de chambre*, I (1955). Mais elle est plus forte dans *Formeries*. Proche d'Obaldia, Tardieu est aussi un Queneau pascalien.

ÉDITION : Tardieu, *Formeries*, dans *L'Accent grave et l'Accent aigu : poèmes 1976-1983*, Gallimard, « Poésie », 1986.
ÉTUDES : Jean Onimus, *Jean Tardieu, un rire inquiet*, Champ Vallon, 1985. Jean-Yves Debreuille et alii, *Lire Tardieu*, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

FORTUNE DES ROUGON (La)

ÉMILE ZOLA. Roman, 1871.

La Fortune des Rougon pose le problème qui est à la source des aventures du cycle des *Rougon-Macquart*. Les Rougon et les Macquart descendent de la même femme riche et fantasque, Adélaïde Fouque, dite tante Dide : de son mari jardinier, elle a un fils, Pierre Rougon ; de son amant, un hors-la-loi

alcoolique, Antoine et Ursule Macquart. Le roman décrit les circonstances dans lesquelles le premier, avec l'aide de sa femme Félicité et de son fils Eugène, réussit à dépouiller les seconds. Mais les uns et les autres, immergés dans l'atmosphère politique qui amena Napoléon III au pouvoir, sont également méprisables: Pierre Rougon est un bonapartiste, bourgeois, profiteur et défenseur de l'ordre: Antoine Macquart un républicain veule et cupide. Ni l'un ni l'autre ne feront un geste pour sauver le seul idéaliste de la famille, Silvère, amoureux de Miette, une orpheline qui se fait tuer sur une barricade, et qui lui-même sera exécuté par un gendarme. Tante Dide en devient folle, mais, chez les Rougon, on fête le succès du coup d'État du 2 décembre 1851.

♦ Pendant l'hiver 1868-1869, Zola (1840-1902) conçoit le projet d'une *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire: La Fortune des Rougon* est le premier volume des *Rougon-Macquart*, somme romanesque qui trouve sa clôture historique et sociale dans *La Débâcle** (1892) et sa conclusion familiale dans *Le Docteur Pascal** (1893). Ce roman raconte donc une double origine: celle d'une famille et celle du Second Empire.

♦ Si Zola a pour modèle Balzac et sa *Comédie humaine*, son projet est défini a priori, et son champ d'étude plus limité. Le premier volume des *Rougon-Macquart* se présente comme un roman historique qui examine les répercussions du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte en province et qui décrit le désir de pouvoir et d'argent qui s'ensuit. À Plassans comme à Paris, les nouveaux maîtres fondent leur pouvoir sur le sang et le vol; mais les Rougon ne font que mimer sur le mode grotesque les aventures du prince. Le romancier critique aussi les républicains vénaux et ambitieux et exalte les rêveurs généreux et utopistes: Silvère est le premier d'une lignée qui traverse les *Rougon-Macquart* et qu'on retrouve sous les traits de Florent dans *Le Ventre de Paris** ou d'Étienne Lantier dans *Germinal**. De même son idylle avec Miette dans la campagne provençale amorce une rêverie obsédante où l'amour et la mort sont unis, où le bouillonnement de la sève, l'éveil de la sensualité sont à la fois admirés et effrayants: leur amour qui cherche à se racheter se retrouve dans le couple Albine-Serge de *La Faute de l'abbé Mouret**, Catherine-Étienne de *Germinal*, Clotilde-Pascal dans *Le Docteur Pascal*. Enfin, cette chronique familiale étudie l'hérédité qui pèse sur Adélaïde Fouque et sur les cinq générations à venir: Zola esquisse sa somme romanesque, impose, comme dans un noyau cellulaire, ses gènes, ses thèmes et perspectives, amorce des variations où nécessité et hasard, différences et répétitions sont à l'œuvre. Ce roman du désordre et de l'ordre, à l'origine d'un mythe, rêve sur les origines et fait entendre la voix des morts.

ÉDITIONS: Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. I, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1960. Éd. Robert Ricatte, Flammarion, «G.F.», 1986.
ÉTUDES: Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles Lettres, 1952. Jean Borie, *Zola et les Mythes*, Le Seuil, 1971.

FOU D'ELSA (Le)

LOUIS ARAGON. Poèmes, 1963.

Cette œuvre d'Aragon (1897-1982) appartient au cycle des textes dédiés à Elsa. Quelques vers d'*Elsa* (1959), d'ailleurs, annonçaient le thème de l'Andalousie que l'on retrouve dans *Le Fou d'Elsa*, pot-pourri juxtaposant les genres: lyrique, narratif, historique; les styles: descriptif, philosophique, poétique; les formes: prose, vers, verset. Il présente la ville de Grenade et son roi à la veille de la Reconquête par les Espagnols et se prolonge jusqu'à l'époque contemporaine (la guerre d'Algérie). En utilisant les formes littéraires du monde arabe, il permet de découvrir cette culture et de prendre conscience de ce que l'Occident lui doit (par exemple, la philosophie grecque). Aragon se représente à travers le roi Boadbil et un poète, le Fou, qui chante la femme future, Elsa. Ce choix semble marqué par une volonté d'autodérision: le monarque est (injustement) déconsidéré, le chanteur est «fou». En réalité, parce qu'ils sont marginaux, ces êtres sont contraints de se tourner vers le futur. Or cet élan est le vrai sens de l'œuvre: une même force, l'Histoire, mène du XV^e^ siècle à nos jours, en passant par La Célestine, Don Juan, saint Jean de la Croix, Chateaubriand, Lorca, Éluard. La réflexion sur le temps qui emporte le monarque est inséparable de l'identification de l'homme du XX^e^ siècle avec une autre culture et une autre époque: l'historien-poète n'est pas objectif, il agit, par son œuvre, pour construire l'avenir. Celui-ci dépend aussi de l'amour qui devient effectif quand Dieu et la religion sont

remplacés par la femme et la vie réelle. Le thème du miroir domine l'œuvre; il correspond à la structure du texte dont chaque aspect se reflète en l'autre, et à celle du temps, dont les dates (1490/1940) se répondent de manière inversée.

♦ Il s'agit donc d'une synthèse de la réflexion philosophique, poétique et politique de l'auteur. Au sein de la création contemporaine *Le Fou d'Elsa* s'inscrit dans le courant d'avant-garde privilégiant l'intertextualité.

Édition: Aragon, *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, 1963.
Études: Charles Haroche, *L'Idée de l'amour dans Le Fou d'Elsa et l'œuvre d'Aragon*, Gallimard, 1966. *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964. *Europe: Aragon poète*, 1991.

FOURBERIES DE SCAPIN (Les)

Molière. Comédie, 1671.

Inspirée de Térence (*Le Phormion*), mais aussi des farces contemporaines d'un Tabarin, cette comédie vaut surtout par le mouvement rapide d'une action qui multiplie les péripéties et par la force comique des procédés burlesques. L'intrigue compliquée des *Fourberies de Scapin* obéit à un schéma des plus traditionnels: pères tyranniques, coléreux et avares, Géronte et Argante refusent de ratifier les choix amoureux de leurs fils, Léandre et Octave. Pour soutirer aux deux vieillards l'argent nécessaire aux jeunes gens, un valet, Scapin, se dépense en mille ruses et fourberies plus ou moins vraisemblables. Chantage, menaces d'un soldat fanfaron, enlèvement dans une galère turque (c'est le si célèbre «Que diable allait-il faire dans cette galère?») et surtout bastonnade à répétition que scandent des lazzi, Molière déploie ici tous les procédés de la farce classique, dans une invention joyeuse et virtuose qui ne se ralentit pas. Le dénouement ne faillit pas à la règle. Hyacinte, épousée par Octave, est la fille de Géronte, qu'Argante destinait justement à son fils. Second miraculeux hasard, la Zerbinette chérie de Léandre est la fille d'Argante, jadis enlevée par des Égyptiens.

♦ Seul, le personnage de Scapin enrichit considérablement la tradition du valet de comédie: ses discours (acte III, scène 1) expriment une philosophie du risque comparable à celle de Dom Juan et déjà annoncent un Figaro. Il assure l'unité psychologique et comique de la pièce, qu'il clôt par une dernière farce.

♦ Énergique et vivant, le comique de la pièce a assuré son succès populaire malgré les réticences du XVII^e siècle. Molière (1622-1673), qui avait pensé faire ainsi accepter du public parisien sa tragédie-ballet *Psyché* (1671), fut déçu dans son attente: le goût du grand spectacle l'emporta sur la gaieté parfois triviale de la farce et l'accueil chaleureux fait à *Psyché* éclipsa *Les Fourberies* au bout de dix-huit représentations.

♦ L'œuvre ne sera pas reprise du vivant de Molière et ne connaîtra que deux cents représentations jusqu'en 1715. Boileau la jugeait avec sévérité («Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe/Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope»), La Bruyère lui reprochait «le jargon et le barbarisme» et Voltaire y voyait une pièce alimentaire; il faudra attendre le XIX^e siècle et surtout le XX^e siècle pour que la critique reconnaisse à Molière le génie de la farce. De grands acteurs interpréteront le rôle de Scapin au XX^e siècle: Louis Jouvet en 1917, Jean-Louis Barrault en 1949. La pièce a été représentée mille trois cents fois à la Comédie-Française et le cinéma s'en est emparé dans les années quatre-vingt.

Éditions: Voir *Amphitryon*, et L.G.F., «Le livre de poche», 1986.
Étude: Jacques Copeau, *Les Fourberies de Scapin*, Le Seuil, «Mises en scène», 1951.

FOUS DE BASSAN (Les)

Anne Hébert. Roman, 1982.

La date du 31 août 1936 restera à jamais gravée dans la mémoire des habitants de Griffin Creek, petit village perdu au fin fond du Québec, entre ciel et eau, dans un paysage sauvage de début du monde. Ce jour-là, le long de la grève, par une nuit paisible, Olivia et Nora ont disparu à jamais... Tout a commencé avec le retour de Steven au village natal après une assez longue absence. Le drame et la tourmente sont alors entrés au village, comme les cris des fous de Bassan dans le ciel de fin d'été. Récit à cinq voix et à deux temps, écrit pour une part au moment des faits puis quarante-six ans plus tard, avant que l'oubli n'efface tout, *Les Fous de Bassan* décrit le huis clos étouffant de la passion et du désir, dans un style impressif et parfois elliptique qui traduit les gouffres de l'âme. Olivia et Nora, mi-femmes, mi-enfants, que l'irruption de Steven divise à jamais, sont comme la figure double de la candeur et de la sensualité, de l'innocence et du péché. Le texte de la Bible qui se mêle

et s'entrelace au récit rappelle et suggère que le désir et la femme qui le suscite se fondent avec la faute originelle et sont une fatalité.

♦ Anne Hébert est née en 1916 à Sainte-Catherine de Fossambault, près de Québec. Elle a publié un premier recueil de poésie en 1960 et plusieurs romans: *Kamouraska* (1970), *Les Enfants du Sabbat* (1975), *Héloïse* (1980)

♦ Anne Hébert est probablement l'écrivain québécois le plus connu en France. Bien qu'elle vive à Paris depuis de longues années, son écriture et ses livres restent marqués par son appartenance natale. Le style et ses anglicismes, la vision du monde et son âpreté, l'austérité de la culture protestante, sans cesse sous-jacente, confèrent à ce livre toute sa force et témoignent d'une originalité proprement québécoise.

ÉDITION: Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Le Seuil, 1984.
ÉTUDE: Jean-Louis Major, *Anne Hébert et le Miracle de la parole*, Presses de l'Université de Montréal, 1976.

FRANCIADE (La)

PIERRE DE RONSARD. Épopée, 1572.

Ronsard (1524-1585) est le maître incontesté de la nouvelle poésie, le poète de la cour et du roi; c'est à lui que revient l'honneur de composer, conformément au projet esthétique que met en place la *Défense et Illustration...*, l'épopée nationale, poème total, chant et récit, ouvrage exemplaire proclamant en style sublime la grandeur de la nation. Comme Jean Lemaire de Belges, mais en vers, Ronsard choisit pour son grand œuvre la légende des origines troyennes des rois de France. Doté par Charles IX des bénéfices consistants du Prieuré de Saint-Cosme qui doivent lui permettre de se consacre à sa tâche, il rédige, avec l'assistance de son secrétaire Amadis Jamyn, excellent helléniste, les quatre premiers chants d'un poème qui devrait en comporter vingt-quatre, à l'imitation d'Homère. En dépit de la réussite lyrique incontestable de nombreuses pages, c'est un échec, dû peut-être au choix, imposé par le roi, du décasyllabe trop étriqué pour le rythme de l'épopée, ou à la rigueur étouffante des précisions historiques, également souhaitées par le roi: elles placent Ronsard dans une position désagréable, entre le mensonge du mythe et la monotonie de la chronique.

♦ Quoi qu'il en soit, le poète, qui fait paraître les premiers chants juste après la Saint-Barthélémy, renonce à achever son œuvre, conscient sans doute que cette fable discréditée n'est pas l'épopée qu'il faut à un pays déchiré par les querelles religieuses: l'épopée du XVI^e^ siècle, l'épopée de langue française, c'est d'Aubigné qui l'écrira, dans *Les Tragiques**.

ÉDITION: Ronsard, *La Franciade*, dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonnier, Raymond Lebègue et Isidore Silver, Didier, 1975.
ÉTUDE: Gilbert Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, Le Seuil, 1972.

FRÉQUENTE COMMUNION (De la)

ANTOINE ARNAULD. Traité de théologie, 1643.

Ce livre brillant condamne les confesseurs qui accordent le pardon à leurs pénitents sans exiger d'eux un repentir réel. Il soutient que la grâce de Dieu (la grâce efficace, sans laquelle l'homme fait nécessairement le mal puisqu'il est esclave du péché) est accordée seulement à un très petit nombre d'élus; que l'âme doit être constamment régénérée par les sacrements de l'Église; qu'un comportement frivole offense le caractère sacré de la communion et compromet le salut des pécheurs. Reprochant à saint François de Sales l'excessive indulgence de sa charité évangélique, Arnauld souligne les exigences de la foi et la nécessité d'une adhésion profonde aux mystères de la religion.

♦ Théologien réputé, admirateur de Descartes et prenant toujours son point de départ dans l'expérience vivante, Antoine Arnauld (1612-1694) trouve l'occasion de son livre *De la Fréquente communion* dans un cas de conscience. Madame de Sablé — qui écrira plus tard des *Maximes** — confie à son confesseur jésuite le règlement de l'abbé de Saint-Cyran qui lui défendait d'aller danser après avoir communié. Le confesseur et deux autres jésuites réfutent ce règlement dans un *Mémoire* qui scandalise Arnauld et le détermine à une riposte cinglante.

♦ *De la fréquente communion* fait d'Antoine Arnauld le chef de file du jansénisme français et l'identifie à un polémiste. Approuvé publiquement par seize évêques et vingt docteurs en théologie, l'ouvrage assène des coups habiles à la casuistique des jésuites. Il déclenche une querelle dogmatique qu'Arnauld porte à son paroxysme avec ses *Lettres à un duc et pair* (1655) où Pascal intervient avec ses *Lettres écrites à un provincial**, et qui

débouchera sur une longue persécution des jansénistes. Mais *De la fréquente communion* avait gagné au jansénisme «tout ce que les lettres françaises et la société cultivée avaient de meilleur» (Antoine Adam): son impitoyable lucidité se retrouve dans les *Réflexions ou sentences et Maximes morales* (Maximes)* de La Rochefoucauld, chez Madame de La Fayette, dans les *Caractères** de La Bruyère et les tragédies de Racine. Arnauld a joué également un rôle déterminant dans l'élaboration de la *Grammaire générale et raisonnée** et de la *Logique de Port-Royal* (1662), qu'animent son cartésianisme et son humanisme.

ÉDITION: Arnauld, *De la fréquente communion*, Antoine Vitré, 1643.
ÉTUDE: Antoine Adam, *Du mysticisme à la révolte: les jansénistes du Grand Siècle*, Fayard, 1967.

FRÈRES ZEMGANNO (Les)

EDMOND DE GONCOURT. Roman, 1879.

Deux saltimbanques, Gianni et Nello, vivent la vie du cirque après la mort de leur mère et le départ de leur père, la compagnie se disperse. Les deux frères tournent, un temps, dans des cirques de province; puis, de retour à Paris, ils présentent un numéro fameux. Mais une écuyère, délaissée par Nello, provoque la chute de ce dernier au cours d'un exercice: les jambes brisées, il renonce au cirque. Par affection, son frère le suit. Ils se font racleurs de violon.

♦ Après l'exploration «scientiste», physiologique et quasi médicale des êtres et des milieux, Edmond (1822-1896), qui a perdu son frère Jules en 1870, ressent le besoin de dresser le bilan de leur expérience romanesque. La *Préface* des *Frères Zemganno* (1867), roman conçu à deux, mais achevé par le seul Edmond, est rédigée comme une sorte de manifeste rétrospectif.

♦ Le roman, qui n'est ni une autobiographie ni une fiction à proprement parler, projette de façon transparente l'aventure littéraire des deux frères, la transpose en une histoire de deux clowns: récit des adieux, en particulier d'Edmond au couple Edmond-Jules, il marque un renouvellement du réalisme en affirmant qu'il ne peut avoir pour sujet que les vices du monde contemporain. La femme est au centre de ce livre, comme elle l'est dans l'ensemble de l'œuvre de Goncourt: être fatal, destructeur, qui apporte le désordre, le déséquilibre et la mort, elle est l'objet d'une curiosité ambiguë, d'une fascination et d'une répulsion dont l'écriture se fait l'écho.

♦ Cependant, l'ouvrage est l'occasion d'une *Préface* qui permet de suivre l'évolution de la pensée théorique des deux frères sur le concept de réalisme et ses implications dans l'écriture. Le roman, pour des raisons sociales et esthétiques, a pris en charge la réalité basse et parfois honteuse de l'humanité; mais le romancier «physiologiste» n'a pas renoncé à ses ambitions d'artiste, car il ressent la nécessité d'une transposition poétique des réalités brutes, d'une stylisation par un travail de l'écriture plus ou moins précieux.

ÉDITION: Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Nizet, 1982.
ÉTUDES: Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, Hachette, 1920. Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Armand Colin, 1953.

FRUITS DU CONGO (Les)

ALEXANDRE VIALATTE. Roman, 1951.

Divisé en trois parties — «Les Iles», «La Grande Négresse», «Les Tours de M. Panado» —, ce roman, sans trame unique (même si l'époque est cernée: avant le bachot) ni personnages au sens psychologique du terme (même si des figures se détachent, comme celles des élèves Forcefil, Potter, Fred ou le petit Bonheur, des professeurs comme M. Vantre), propose un enchaînement de coq-à-l'âne cocasses, travaillés par le seul bon plaisir de l'auteur, qui dose habilement poésie et humour. Ce qu'il démontre, à travers des péripéties saugrenues ou des chutes de phrases surprenantes, c'est que «le romanesque est une optique du spectateur». C'est bien l'œil du narrateur, en effet, qui perçoit des situations susceptibles de créer une fiction, là où un œil moins exercé ne percevrait rien du tout. Et le narrateur, sous prétexte de mettre en garde contre l'illusion que l'herbe est plus verte ailleurs, clarifie le titre: «Je sais bien aujourd'hui que les pommes du voisin ne sont pas meilleures que celles du verger familial, et cependant toute notre vie est réglée sur cette illusion. Nous ne croyons qu'aux fruits de la négresse», c'est-à-dire du Congo.

♦ *Les Fruits du Congo* s'inscrivent, dans l'œuvre romanesque de Vialatte (1901-1971), après *Battling le Ténébreux* (1928) et *Le Fidèle Berger* (1942). Son œuvre comprend aussi des traductions de Goethe, de Nietzsche, de Thomas Mann, de Kafka, ainsi que des nouvelles (*Badonce et les créatures*, 1937). Mais l'auteur serait, sans doute, tombé dans

l'oubli s'il n'avait écrit des chroniques pour de nombreux journaux, rassemblées après sa mort : *Dernières Nouvelles de l'homme* (1977), *Et c'est ainsi qu'Allah est grand* (1978), *L'éléphant est irréfutable* (1980), *L'Almanach des quatre saisons* (1981), *L'Auvergne absolue* (1983).

♦ *Les Fruits du Congo* ont été couronnés par le prix international de Langue française.

ÉDITION : Vialatte, *Les Fruits du Congo*, Gallimard, « Folio », 1981.
ÉTUDE : Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, Jean-Claude Lattès, 1981.

G

GANT DE CRIN (Le)

PIERRE REVERDY. Notes, 1927.

Durant toute sa vie, Reverdy (1889-1960) a rédigé des notes (*Livre de mon bord*, 1948; *En vrac*, 1956), réflexions accompagnant sa création et témoignant de son refus de se faire trop facilement confiance. *Le Gant de crin* a été écrit au moment où Reverdy, converti au catholicisme, allait se retirer à Solesmes, afin d'y vivre auprès de l'abbaye. Le «prière d'insérer», rédigé par l'auteur, indique que ces réflexions sont consacrées à trois sujets: l'art, l'homme et Dieu. Proche des moralistes classiques et particulièrement de Pascal, Reverdy distingue, comme celui-ci, trois ordres: la pensée, le rêve, la contemplation. La pensée permet la réflexion critique sur l'activité de l'homme en général. La contemplation mènerait sans doute à Dieu si le poète Reverdy était un contemplatif, mais les notes concernent plus la croyance et la foi que la divinité elle-même. Le rêve intervient dans la réflexion sur la poésie et l'art. Celle-ci est menée elle aussi selon trois axes: le rêve, la réalité, le réel. L'artiste est à la frontière entre le rêve et la réalité. Chacun des deux termes, isolé, mènerait à un échec: le romantisme sentimental, le naturalisme stérile. L'artiste recherche dans la réalité ce qu'elle recèle d'authentiquement substantiel, et il trouve en lui, par l'imagination, son contenu immuable. La poésie est donc fondée sur l'*image*. Celle-ci dégage, entre deux réalités aussi éloignées que possible, une analogie. Le réel consiste en l'analogie elle-même, qui libère les deux termes de l'image de leur contingence pour ne retenir que l'élément substantiel. Deux dangers guettent l'image: la comparaison, qui n'est qu'une création artificielle de la pensée; la gratuité, qui néglige la justesse du rapprochement au profit de l'arbitraire. Si la pensée n'intervient pas avant la naissance de l'image, elle doit donc la reconnaître après coup. Les surréalistes, qui ont emprunté à Reverdy sa définition de l'image poétique, ont eu, à ses yeux, le tort d'oublier l'exigence de justesse.

♦ Reverdy, qui s'est converti tardivement, grâce à Max Jacob, en 1921, se détournera ultérieurement du catholicisme et jamais ne considérera l'art comme une religion. Mais l'exigence qui l'anime dans ces deux domaines est semblable: si la poésie est pour lui une émotion, c'est qu'elle atteint son but quand elle parvient, si elle y parvient, à faire éprouver, au-delà de la pensée, l'absolu du réel.

ÉDITION: Reverdy, *Le Gant de crin*, Flammarion, 1968.
ÉTUDE: Gérard Bocholier, *Pierre Reverdy, le Phare obscur*, Champ Vallon, 1984.

GARGANTUA → VIE INESTIMABLE DE GARGANTUA...

GASPARD DE LA NUIT

ALOYSIUS BERTRAND. Poèmes en prose, 1842.

Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot: le sous-titre de cette œuvre posthume, unique dans la

poésie du XIXe siècle par son atmosphère magique, et par le mystère qui entoure son émergence, puis sa destinée, en définit bien l'intention: il s'agit de croquis, scènes de genre et autres esquisses comme les affectionnaient les peintres flamands et le graveur Jacques Callot, qui avait déjà inspiré l'Allemand E.T.A. Hoffmann. Les tableaux qui constituent l'œuvre proprement dite sont précédés de plusieurs entrées en matière: dédicaces (à Sainte-Beuve et à Hugo), introduction en vers et en prose, récit où l'auteur prétend avoir rencontré un poète étranger qui lui aurait remis le manuscrit de l'œuvre. Celle-ci consiste en une série de textes en prose, divisée en six livres (*École flamande, Le Vieux Paris, La Nuit et ses prestiges, Les Chroniques, Espagne et Italie, Silves*), et suivie d'une postface et de fragments détachés de l'ensemble.

♦ Au premier abord, *Gaspard de la nuit* peut paraître comme une production typique du romantisme le plus superficiel: on y retrouve tout un assortiment d'accessoires «gothiques» (flèches, tourelles, démons, fées et brigands), qui rappelle l'engouement de l'époque pour un Moyen Âge de pacotille, celui des romans de Walter Scott, qu'on retrouve aussi bien dans *Notre-Dame de Paris** que dans les œuvres de Nodier ou de Théophile Gautier — écrivains que le poète a fréquentés quelque temps au salon de l'Arsenal avant de mourir, emporté par la phtisie. Mais Aloysius Bertrand (1807-1841) joint à cette recherche du pittoresque une sensibilité nocturne et une puissance d'évocation qui annoncent Nerval et qui rappellent le climat fantasmagorique du romantisme allemand, celui des contes fantastiques de Hoffmann et des poèmes d'Eichendorf ou de Novalis.

♦ C'est sans doute cette singularité qui explique la ferveur exceptionnelle dont jouit cet ouvrage auprès d'un public de connaisseurs qui, à toutes les époques, ont su en apprécier l'inquiétante étrangeté — qu'il s'agisse de Sainte-Beuve (auteur d'une préface de l'œuvre), ou de Baudelaire, qui dédiera à Bertrand son *Spleen de Paris**. Plus lointainement, la poésie symboliste puis le mouvement surréaliste reconnaîtront dans cette œuvre une préfiguration de leur propre recherche: on en retrouve des échos, notamment, dans les œuvres d'un Max Jacob. Enfin, Maurice Ravel, s'inspirant de trois ballades de *Gaspard de la nuit* — «Ondine», «Le Gibet» et «Scarbo» —, créa des pièces d'une virtuosité transcendante, qui témoignent de la force inspiratrice de l'œuvre. Celle-ci a pourtant longtemps été tenue pour mineure, tout au plus comme une «date» dans l'histoire de la poésie en prose, ou comme la source d'œuvres plus ambitieuses telles celles de Baudelaire. On peut pourtant l'apprécier, simplement, comme un chef-d'œuvre ayant son originalité et sa séduction propres.

ÉDITIONS: Bertrand, *Gaspard de la nuit*, Flammarion, «Nouvelle bibliothèque romantique», 1972. Éd. Max Milner, Gallimard, «Poésie», 1980.
ÉTUDE: Pierre Moreau, *La Tradition française du poème en prose avant Baudelaire*, Lettres modernes, 1969.

GASPARD DES MONTAGNES

→ VAILLANCES, FARCES ET AVENTURES DE GASPARD DES MONTAGNES (LES)

GENDRE DE M. POIRIER (Le)

ÉMILE AUGIER (en collaboration avec JULES SANDEAU). Comédie, 1854.

Poirier, ancien petit commerçant enrichi, a payé les dettes de son gendre, Gaston de Presles. Celui-ci, issu d'une famille très ancienne, n'a aucun respect pour son beau-père et refuse même d'appuyer sa candidature au Sénat. Pire, il trompe sa femme, Antoinette, mène grande vie et entretient une maîtresse pour laquelle il doit se battre en duel. La noblesse d'Antoinette lorsqu'elle apprend ce duel fait comprendre à Gaston qu'il aime sa femme. Un heureux retournement de situation intervient: l'adversaire envoie ses excuses. Tout se termine au mieux, mais Poirier rêve toujours de son titre de pair de France.

♦ Cette comédie en cinq actes illustre les préoccupations réalistes d'Émile Augier (1820-1889). Hostile à l'école romantique, il traite de questions d'actualité chères au public bourgeois du Second Empire: ici, le conflit entre la vieille noblesse et la bourgeoisie enrichie. Son théâtre rejoint souvent celui de Dumas fils. Il a traité comme lui la question des enfants naturels (*Les Fourchambault*, 1878), le divorce (*Madame Caverlet*, 1876), et la folie de l'argent (*La Ceinture dorée*, 1855).

ÉDITION: Augier, *Le Gendre de M. Poirier*, dans *Théâtre complet*, Calmann-Lévy, 1892.
ÉTUDE: Henri Gaillard, *Émile Augier et la Comédie sociale*, Slatkine, 1910.

GÉNIE DU CHRISTIANISME OU LES BEAUTÉS DE LA RELIGION CHRÉTIENNE

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND. Traité apologétique, 1802.

Ce qui n'était en 1799 qu'un «petit manuscrit sur la religion chrétienne par rapport à la poésie» va devenir, deux ans plus tard, *Génie du christianisme ou les Beautés de la religion chrétienne*, qui est à l'origine du renouvellement des grands mouvements du XIX^e^ siècle en France sur le plan de la religion et de la critique littéraire. L'histoire de sa publication est particulièrement complexe, car l'auteur en a détaché deux parties: *Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert**, qui devait figurer dans la III^e^ partie, livre 6, parut en 1801 comme épisode de «l'épopée de l'homme dans la nature», à laquelle Chateaubriand (1768-1848) avait travaillé de 1790 à 1799, alors que l'ensemble est publié le 14 avril 1802, et comprend l'histoire de *René** (II^e^ partie, livre 4), qui en est retirée en 1805. Le *Génie du christianisme*, sans *Atala* et sans *René*, se divise en quatre parties. Le but de l'auteur est de montrer que «la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres». La première partie, «Dogmes et Doctrines», se fonde sur «les raisons poétiques» plutôt que sur des arguments théologiques pour révéler la beauté et la vérité des dogmes chrétiens, en s'appuyant sur la description de merveilles de la nature comme le chant des oiseaux ou un coucher de soleil. La seconde partie, «Poétique du christianisme», montre la supériorité du merveilleux et des auteurs chrétiens sur les Anciens, en prenant comme exemples Andromaque, Phèdre ou Polyeucte. Dans la troisième partie, «Beaux-arts et littérature», on voit comment le christianisme a inspiré philosophes, peintres et sculpteurs et produit les églises gothiques. Dans la quatrième partie, «Culte», Chateaubriand évoque les aspects poétiques de la liturgie chrétienne, avant de conclure que «la face du monde a été renouvelée» par le christianisme.

♦ L'extraordinaire succès du livre permit à Chateaubriand de commencer une carrière politique et de s'imposer comme porte-parole de la sensibilité de son temps.

ÉDITION: Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Gallimard, «La Pléiade», 1978.
ÉTUDE: André Maurois, *René ou la Vie de Chateaubriand*, Grasset, 1938.

GENOUSIE

RENÉ DE OBALDIA. Pièce en deux actes, 1960.

Dans son château, où elle organise tous les ans une réunion, Mme de Tubéreuse, en attendant le déjeuner, converse avec ses invités, le dramaturge Hassingor et sa femme Irène, qui vient de Genousie et parle mal le français. Le jeune poète Christian Garcia arrive enfin, et c'est le coup de foudre entre Irène et lui: «Gouroulougiliou» (Je t'aime, en genousien). Après une étrange discussion littéraire avec Hassingor, Christian, qui s'est enivré, le tue. Les invités reparaissent, déguisés, et disputent de science devant le cadavre. Celui-ci ressuscite. Christian, qui ne parle plus que genousien avec Irène, sombre dans un cauchemar, puis déclame ses vers à la demande de la châtelaine... Soudain tout s'éteint, et l'action reprend son cours normal à la présentation de Christian aux Hassingor: il a l'étrange impression d'avoir déjà vécu tout cela.

♦ La seule logique qui préside à l'enchaînement des scènes et des répliques est celle du rêve, dans une atmosphère qui doit plus au surréalisme qu'à l'absurde. En fin de compte, rien ne dit à Christian qu'il n'a pas simplement rêvé ses amours avec Irène et le meurtre de son mari. René de Obaldia (né en 1918) tourne ici en dérision les prétentions intellectuelles — le discours psychanalytique sur l'enfance dans la bouche du docteur de Suff, ou la critique littéraire et philosophique dans celle de Hassingor. Ce faisant, il prouve que leur langage est à peine plus compréhensible que le genousien, langue pourtant totalement imaginaire. Comme le dit Hassingor: «Le pire des malentendus vient peut-être de ce que nous parlons la même langue.»

♦ La pièce a été créée le 26 septembre 1960 au T.N.P.-Récamier par Roger Mollien, avec Jean Rochefort dans le rôle de Hassingor.

ÉDITIONS : René de Obaldia, *Genousie*, dans *Théâtre I*, Grasset, 1966.
Genousie, L'Arche, 1987 (3e éd.).
ÉTUDE : Gérard-Denis Farcy, *Encyclobaldia*, Jean-Michel Place, 1981.

GEORGE DANDIN OU LE MARI CONFONDU

MOLIÈRE. Comédie, 1668.

Comédie en trois actes et en prose, *George Dandin ou le Mari confondu* est la reprise d'une ancienne farce de Molière : *La Jalousie du Barbouillé*. Sur ce canevas, Molière a greffé des intermèdes de danses et de chansons pastorales pour participer au Grand Divertissement Royal de juillet 1668. Paysan enrichi, George Dandin a épousé la fille d'un gentilhomme, Angélique de Sottenville. Cyniques et arrogants, sa femme et ses beaux-parents font de sa vie un enfer. Comble de disgrâce, il apprend par la méprise du valet d'un galant que sa femme se laisse volontiers courtiser. À trois reprises, Dandin, surprenant les agissements de sa femme, appelle ses beaux-parents pour confondre la coupable. Chaque fois, la situation se retourne contre lui. Au comique de répétition, Molière a joint les effets dramatiques de la progression : la trahison d'Angélique est toujours plus évidente, plus grave. Si les coups de bâton et les retournements de comédie accentuent le caractère de farce, le ton des dialogues et les paroles de George Dandin évoquent plutôt l'amertume du *Misanthrope** : le dénouement où George Dandin demande pardon à sa femme coupable prête à rire, mais les dernières paroles du personnage sur le point de « s'aller jeter dans l'eau » ont une résonance presque tragique.

♦ Écrit par Molière (1622-1673) à la demande du roi pour célébrer avec éclat le traité d'Aix-la-Chapelle, *George Dandin* n'eut pas à Paris le même succès qu'à Versailles. Privée des intermèdes et de la bacchanale finale, la pièce rendait un écho grinçant qui gêna le public. Rousseau devait fulminer contre son « immoralité » et plusieurs interprètes tirèrent le rôle de Dandin vers le tragique.

♦ La pièce compte plus de mille représentations à la Comédie-Française.

ÉDITIONS : voir *Amphitryon*, et L.G.F., « Le livre de poche », 1987.
ÉTUDE : Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Armand Colin, 1972.

GÉORGIQUES (Les)

CLAUDE SIMON. Roman, 1981.

Ce roman entrelace trois histoires, celle d'un général d'Empire, L.S.M., celle d'un militant de la guerre d'Espagne et celle d'un cavalier pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce n'est pas seulement une épopée qui embrasse du regard les peuples et les mouvements de l'histoire, c'est aussi la chronique parfois dramatique d'existences individuelles que la mort, la désillusion politique, l'expérience de l'échec et de la défaite ont brisées. Les premières pages du roman racontent l'histoire de L.S.M., révolutionnaire, régicide, puis général d'Empire. La structure de cette première partie est complexe, souvent désorganisée, pratiquant collages et chevauchements. Le récit lui-même, tantôt en italique, tantôt en romain, se livre à une biographie discontinue et incomplète de son héros. Dans la deuxième partie, au contraire, le récit se construit : c'est ici qu'apparaît le soldat de la Seconde Guerre mondiale, descendant du général, et que se tisse, à travers sa propre quête et ses propres souvenirs, l'histoire individuelle et pathétique du héros — de chaque héros. Tout au long du roman, les rappels de la guerre d'Espagne, ses combats de rue et ses déchirements, constituent avec la description de la ronde des saisons et des travaux des champs une sorte de thème continu qui suggère la profonde identité qui lie nature et histoire, ainsi que leur caractère pérenne. La dernière partie du roman nous conte la fin du vieux général, trahi, abandonné par les siens : c'est l'universel déclin que nous montre ici Claude Simon, celui du temps mais aussi celui des familles, des destins et des corps.

♦ Claude Simon (né en 1913) avait publié en 1945 un premier roman de facture encore classique, *Le Tricheur*. C'est à partir de 1957, avec la publication du *Sacre du printemps*, que l'œuvre marque une étape décisive et élabore progressivement un nouveau romanesque et une nouvelle écriture, caractérisés l'un comme l'autre par la complexité et le foisonnement des formes. *La Route des Flandres** (1960) et *Histoire* (1967) évoquaient déjà le chaos de l'Histoire et, dans le chaos, le mystère pathétique et captivant de tout destin individuel. Ainsi, la mémoire qui offre à l'Histoire l'intimité

d'un regard plus incertain et plus subjectif joue un rôle important dans cette œuvre qui, à cet égard, rappelle souvent Proust.

♦ Violence aveugle, l'Histoire écrase et broie sur son passage les hommes et la nature tout entière; elle est une force en mouvement qui sans cesse se répète: c'est ce que signifie l'étrange jeu de tissage qui relie entre eux trois hommes, trois lieux et trois époques, révélant ainsi, dans le fragmentaire et le disparate, de secrètes correspondances. S'inscrivant en faux contre l'optimisme hégélien, l'œuvre de Claude Simon, qui s'élabore dans le contrecoup d'une guerre mondiale, rappelle que l'histoire n'est que non-sens, leurre, peut-être pure représentation, dénuée d'être authentique, comme le rappelle la constante mise en abîme du motif pictural à l'intérieur du roman, qu'il s'agisse de la référence à David, peintre de la Révolution, dès les premières pages du livre, ou de la présence continue, tout au long du récit, des portraits et du buste du général. L'écrivain, qui tente de retrouver la trame secrète et authentique de la vie, s'efforce, dans un geste comparable à celui des peintres qui ont su voir la pure réalité en dehors de tout système de représentation, de rendre compte avec minutie de la richesse et du foisonnement du monde: ce sont les longues descriptions des uniformes chamarrés, des hommes, des perles et des bijoux des femmes, de la nature peuplée d'insectes et d'oiseaux. La calme indifférence de la nature devant le mal suggère à l'écrivain le même labeur qu'au peintre, à savoir transformer toute souffrance et tout désordre en splendide beauté. Ce que célèbre ce chant de terre et de guerre qui emprunte son titre à Virgile, c'est bien finalement cette «universelle sympathie» pour le monde que Claude Simon a reconnue chez les peintres qu'il admire, Dürer et Poussin.

Édition: Simon, *Les Géorgiques*, Minuit, 1981.
Étude: Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Le Seuil, 1988.

GERMINAL

Émile Zola. Roman, 1885.

Étienne Lantier vient trouver du travail aux mines de Montsou, où il découvre la misère des mineurs. Il sympathise bientôt avec un petit groupe de militants et se lance dans la propagande révolutionnaire. Lorsque les patrons, à la faveur d'une crise économique, essaient de diminuer les salaires, la grève éclate à la fosse de Voreux: Étienne en prend la tête et la grève se prolonge malgré la misère des mineurs et de leur famille. La troupe intervient pour briser une marche de la faim et tire. C'est la défaite et bientôt la reprise du travail qu'essaie de saboter Souvarine, un nihiliste en faveur de l'action violente: il noie les puits et les mineurs. Cependant Étienne aime Catherine Maheu, la fille de ses logeurs, qui descend elle aussi au fond. Après la mort de Catherine, usée par le travail, Lantier décide de quitter la mine et, malgré l'échec provisoire des mineurs, dans la campagne éclatante de vie, il songe avec espoir à l'avenir en germination.

♦ Paraissant entre *La Joie de vivre** (1884) et *L'Œuvre** (1886), *Germinal* constitue le treizième panneau des *Rougon-Macquart*: après avoir décrit l'ascension de la bourgeoisie, Zola (1840-1902) oppose l'optimisme (*Au Bonheur des dames**) et le pessimisme (*La Joie de vivre*), crée des effets de contrastes (*Une page d'amour*) et s'intéresse à la déchéance des êtres, à la dégradation de la société (*L'Assommoir**, *Nana**) jusqu'à descendre au fond de l'abîme pour voir reparaître l'espoir (*Germinal*). Après le succès de *L'Assommoir*, Zola souhaitait écrire un nouveau roman sur le peuple qui fût cette fois politique et socialiste.

♦ Zola veut soulever la pitié, provoquer un cri de justice, décrire une révolution par la faim, dire la lutte du capital et du travail. Cependant il doute: il montre les déchirements de l'Internationale ouvrière, dénonce le désir d'un bonheur bourgeois chez les ouvriers, ne croit pas que la violence serve l'avenir et considère le changement de la société comme un rêve. Zola ne veut pas simplement faire peur aux bourgeois, il écrit le roman d'une promesse, d'une parousie de la justice. Étienne Lantier n'est pas seulement un héros révolutionnaire qui fait l'apprentissage de la société, mais un modèle archétypal, en quête de la femme et de la justice. L'œuvre naît de la tension entre deux récits: celui des luttes ouvrières et celui de la formation du héros.

Éditions: Zola, *Germinal*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. III, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1964. Éd. Henri Mitterand, Gallimard, «Folio», 1978.
Études: Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles Lettres, 1952. Jean Borie, *Zola et les Mythes*, Le Seuil, 1971. Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, P.U.F., 1986.

GERMINIE LACERTEUX

Edmond et Jules de Goncourt. Roman, 1865.

D'origine paysanne, Germinie Lacerteux arrive à quinze ans pour se placer

à Paris. Après un viol et après avoir accouché d'un enfant mort-né, elle trouve une place de bonne auprès de sa sœur, puis d'une vieille aristocrate bienveillante, Mlle de Varandeuil, à laquelle elle s'attache profondément. Malgré cela, elle reste mélancolique et inquiète. Ses projets de mariage lui attirent les railleries et les menaces de sa patronne. Elle fixe son besoin d'aimer sur une nièce orpheline. À la mort de l'enfant, trompée par sa famille, elle reporte son affection sur un jeune voisin, Jupillon. Sa passion devient possessive et jalouse; elle s'offre à lui dans l'espoir de le retenir. Humiliée de cette situation que personne n'ignore, sauf Mlle de Varandeuil, elle se laisse exploiter par Jupillon, qui installe une boutique avec l'argent qu'il lui prend. Mais il refuse de l'épouser et l'abandonne avec un enfant que, finalement, elle perd. Ballottée entre dévotion et délire, Germinie mène une double vie, est la proie du mensonge, des remords et de la souffrance; elle se met à boire, fait des dettes pour Jupillon, puis pour un autre vaurien, Gantruche, s'offre à des amours de rencontre: elle meurt de tuberculose à l'hôpital.

♦ Jules (1830-1870) et Edmond (1822-1896) de Goncourt viennent à la littérature par l'histoire: ils définissent le roman comme de l'«Histoire qui aurait pu être», l'historien comme un raconteur du passé et le romancier comme un raconteur du présent. Ils appliquent à la fiction leur méthode historique, réunissant une documentation précise pour un montage où l'intrigue ne semble occuper qu'une place secondaire. C'est selon ce principe qu'ils composent *Germinie Lacerteux*, transposant l'histoire de leur servante Rose, tragédie secrète qu'ils ont découverte seulement à sa mort en 1862. Les titres de leurs romans indiquent que leur attention est dirigée vers un seul personnage, un cas qui est à proprement parler pathologique. *Germinie Lacerteux* est en cela leur œuvre la plus célèbre et la plus symptomatique. Les Goncourt trahissent une fois de plus une certaine misogynie, leur amour de la chose corrompue, leur fascination pour la dégradation et la lente victoire de la mort. Le roman fonctionne par juxtaposition de scènes théâtrales, de tableaux, par accumulation de notations qui produisent une impression de collage et de morcellement. La crudité et la scientificité de leur réalisme semblent moins en contradiction qu'en accord avec leur recherche d'une écriture artiste.

♦ *Germinie Lacerteux* occupe une place marquante dans l'histoire littéraire tant par sa fiction que par sa préface, où les Goncourt revendiquent le droit de tout dire, sans préjugés normatifs, au nom de la modernité; ils assignent au romancier une tâche scientifique et réclament pour les «basses classes» le droit d'entrer, après *Les Misérables** et *Les Mystères de Paris**, dans la littérature.

ÉDITIONS: Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Nizet, 1982. Éd. Hubert Juin, U.G.E., «10/18», 1979.
ÉTUDES: voir *Les Frères Zemganno* et Eric Auerbach, «Germinie Lacerteux», dans *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.

GESTES ET OPINIONS DU DOCTEUR FAUSTROLL, PATAPHYSICIEN

ALFRED JARRY. Roman, 1911.

L'huissier René-Isidore Panmuphle se rend chez le docteur Faustroll pour y saisir quelques ouvrages et quelques images. Dans sa cave, inondée de vins et d'alcools, il rencontre le docteur qui l'embarque sur un bateau insubmersible, pour une navigation sur terre ferme en compagnie des êtres évoqués de l'espace feuilleté de ses livres vers la troisième dimension, et de Bosse-de-Nage, singe papion qui fait office de mousse. Voyageant de la sorte de Paris à Paris par mer, l'huissier décrit les îles où les navigateurs font escale, comme il se doit, pour boire et deviser. Fuyant la marée terrestre, les voyageurs se réfugient chez un monstre marin où, après boire, Faustroll tue tout le monde sauf son hôte. Après quoi, le spectre du singe, se montrant aussi efficient que l'être de chair et de sang, est chargé d'acheter de la toile et de mettre en batterie une machine à peindre qui recrée divers mondes. Pour finir, le docteur Faustroll fait le geste de mourir, entre en correspondance avec le physicien lord Kelvin et laisse à l'huissier ou à quelque autre intelligence, à Alfred Jarry ou à quelque autre lecteur bénévole, le soin de comprendre les fragments d'un traité de 'pataphysique et un calcul de la surface de Dieu.

♦ Œuvre complexe et déroutante, ce «roman néo-scientifique» est avant tout une illustration «sérieuse» de la 'pataphysique, cette science inventée par le Père Ubu (voir *Ubu Cocu**) et qui est ici compendieusement définie comme la «science des solutions imaginaires» et comme «la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du

général» (*Faustroll*, II, 8). Cette science du particulier est mise en œuvre lors de la reconnaissance du petit monde symboliste à la fin du XIXe siècle: chacune des «îles» visitées par Faustroll est une reconstruction par l'écriture de l'œuvre singulière d'écrivains (Mallarmé, Henri de Régnier, Léon Bloy...) ou d'artistes (Gauguin, Aubrey Beardsley...) proches de Jarry. L'omniprésence de Rabelais, mais aussi des modèles homérique et biblique, et les références multiples aux curiosités de la science de l'époque permettent cependant de tempérer le côté «entre soi» de l'affaire.

♦ Cette œuvre d'allure inachevée (elle se termine sur des points de suspension), qui manifeste l'écriture très dense, et mallarméenne, de son scripteur, révèle des passages d'un manuscrit où Faustroll avait noté «une toute petite partie du Beau qu'il savait, et une toute petite partie du Vrai qu'il savait», par le moyen desquelles on aurait pu «reconstruire tout art et toute science, c'est-à-dire Tout» (VII, 36). Révélation d'un monde «que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel» (*Définition*), révélation d'un au-delà de l'au-delà (selon l'étymologie alléguée pour la 'pataphysique), l'ouvrage apparaît comme une tentative extrême où Jarry, qui s'est voulu Faustroll au moins autant qu'il s'est voulu Ubu, a mis le plus de lui-même.

♦ Écrit en 1897-1898, publié fragmentairement en revue (1898, 1900), *Faustroll* ne parut en volume qu'en 1911, quatre ans après la mort de Jarry (1873-1907), réalisant peut-être ce que celui-ci avait voulu dire lorsqu'il écrivit à la fin de son manuscrit: «Cet ouvrage ne sera publié intégralement que quand l'auteur aura acquis assez d'expérience pour en savourer toutes les beautés.» Peu diffusé, il irrigua pourtant l'œuvre de Marcel Duchamp et des surréalistes, de Leiris et de Roubaud, et fournit son prétexte à la création du Collège de 'Pataphysique (1948).

ÉDITIONS: Jarry, *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Michel Arrivé, Gallimard, «La Pléiade», 1972. Éd. Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, «Poésie», 1980. Éd. annotée par le Cymbalum Pataphysicum, 1985.

GIL BLAS → HISTOIRE DE GIL BLAS DE SANTILLANE

GILLES

PIERRE DRIEU LA ROCHELLE. Roman, 1939.

Ce roman composé de trois parties retrace la vie de Gilles Gambier, jeune bourgeois que l'expérience de la guerre, trop tôt venue, a lancé dans une vie dissolue. Inconstant, tantôt courageux, tantôt lâche, il épouse Myriam dont il veut ensuite divorcer. La guerre finie, il se montre incapable de se fixer professionnellement. Néanmoins, il s'opposera au dangereux groupe de Caël (dans l'évocation duquel on reconnaît la coterie surréaliste), qui a entrepris le procès de Barrès et de France. Dans la troisième partie, Gilles, fasciste convaincu, a fondé son journal: s'il garde encore confiance en son pays, les événements du 6 février le décilleront brutalement. L'épilogue nous le montre amer et déçu, cherchant la mort dans le combat, en pleine guerre civile espagnole.

♦ Il s'agit du roman le plus connu de Drieu La Rochelle (1893-1945). Son caractère plus ou moins autobiographique, l'expression amère du sentiment de décadence, déjà présent dans *Rêveuse Bourgeoisie*, reflètent assez bien la personnalité de l'auteur. *Gilles* est représentatif de la crise des valeurs de l'avant-guerre (Valéry, *Regards sur le monde actuel*). Contrairement à Malraux, dont la réflexion sur l'Histoire débouche sur un dépassement de la crise (*L'Espoir**), Drieu La Rochelle s'enferme dans un pessimisme total.

♦ L'option fasciste de l'écrivain a contribué à isoler — et continue d'isoler — l'œuvre dans le paysage littéraire contemporain. *Gilles* constitue pourtant un document intéressant sur le plan historique. Son style alerte et vif rejoint celui des plus grands pamphlétaires.

ÉDITION: Drieu La Rochelle, *Gilles*, Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDE: Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu La Rochelle*, P.U.F., 1984.

GISANTS

MICHEL DEGUY. Poèmes, 1985.

Gisants mêle poèmes d'amour, réflexions sur le monde, études rhétoriques et philosophiques. Il présente cependant une unité négative; tout se ramène à une perte: perte du monde, perte de l'autre, perte du sens de la langue. Mais ce qui est perdu ainsi ne correspond à rien qui, ayant existé, aurait disparu. C'est un surcroît pressenti: «Il s'agit de ce qui excéderait la vie dans la vie, le dieu amour.» Les poèmes doivent construire le lieu qui, à défaut de contenir cet excès, ce qui

serait contradictoire, en dessine le bord. L'être n'a lieu que dans la langue : « Ce qui a lieu d'être/Ne va pas sans dire. » Le langage est l'utopie de l'être. Au plan de la fiction, cette tentative se traduira dans le mythe, en particulier celui d'Orphée, et dans la prétention à opérer la résurrection des gisants. Ce dernier terme présente l'unité du couple comme une alliance où l'autre est toujours absent-aux-côtés-de-l'un. Le lieu de l'unité, où l'un serait le même que l'autre, serait aussi la mort. Au plan du langage, tout se jouera sur ce terme : le même que. Être le même, c'est être même, soi-même. L'identité n'existe que dans le rapport à une altérité. Ce sera la figure (de style) et l'effort pour faire du poème le neutre (= ni l'un ni l'autre), ce qui tient appareillés les deux termes de la figure, qu'évoquent les expressions comme-un, commun, hendiadyn.

♦ Après les premiers recueils qui témoignent d'un effort pour saisir l'espace, Deguy (né en 1930), avec *Actes* (1966), se tourne vers le langage. Cette attitude entraîne le risque de voir le poème se perdre dans le pur jeu des mots. Avec *Donnant donnant* (1981) et *Gisants*, Deguy parvient de mieux en mieux à éviter ce danger. Deux aspects de son œuvre ont pu exercer une influence : l'écart logique entre les termes qui engendre un dynamisme du poème (voir par exemple Jean-Jacques Viton, *Épisodes*, 1990) ; la réflexion critique devenue inséparable du poème (par exemple Dominique Fourcade, *Outrance Utterance*, 1990).

ÉDITION : Deguy, *Gisants*, Gallimard, 1985.
ÉTUDES : *La Poésie française au tournant des années 80*, colloque sous la direction de Philippe Delaveau, (Londres, 1986), José Corti, 1988.
« Michel Deguy », *Sud*, n° 78-79, 1988.

GLOIRE (La)

JEAN GROSJEAN. Poésie, 1969.

La Gloire est un poème théologique. Un verset de *Apocalypse* (1962) peut en résumer la substance : « À ce mal d'être le seul j'ai su que j'étais le dieu et je n'ai point supporté... j'ai cédé à l'exode. » Dieu n'existe qu'en dehors de lui-même, dans un langage qui est sa création ; il n'existe donc qu'en se devenant indéfiniment étranger, en se perdant dans l'existence. Le langage (le Verbe) est Dieu le fils : en lui, Dieu est, mortel. Le troisième élément de cette trinité est le terme où Dieu se rejoint (se libère de cette aliénation) dans sa mort : le *rien*, aboutissement de l'exode de Dieu dans le langage. L'âme (qui, semble-t-il, ne se distingue guère du verbe) doit trouver sa *gloire* dans la reconnaissance et l'acceptation de l'exode indéfini de Dieu ; elle est alors la *gloire du* dieu ; *du* dieu, car l'exil de Dieu hors de lui-même, hors de l'Un rejette son existence dans la multiplicité : le dieu, c'est l'absence de Dieu présente dans les apparences du monde sensible derrière lesquelles il se dérobe. Simplifiée, cette théologie difficile peut se résumer ainsi : Dieu, en créant, s'aliène et ne se libère que par la mort, indéfiniment. L'âme doit accepter de ne saisir dans les aspects multiples du monde créé que l'absence de Dieu.

♦ La poésie de Jean Grosjean (né en 1912) risque, selon Jaccottet, de se heurter à un double écueil : l'excès de la pensée abstraite (parfois dans *Apocalypse*) ou, inversement, une délicatesse dans la description du réel qui va jusqu'à la préciosité (*Austrasie*, 1960). Si *La Gloire* constitue un des sommets de cette œuvre, c'est qu'elle parvient, sans faille, à unir la rigueur de la pensée à l'attachement au concret. Bien qu'il n'ait pas abandonné la création poétique (voir les proses de *Les Beaux Jours*, 1980), Grosjean s'est de plus en plus tourné vers l'adaptation de textes bibliques. Particulièrement proche de celle d'Oster, cette œuvre est apparentée à tout ce qui, dans la poésie moderne, vise, à travers le multiple, à saisir l'Un.

ÉDITION : Grosjean, *La Gloire*, Gallimard, « Poésie », 1969 (Préface de Pierre Oster).
ÉTUDE : Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968.

GLOIRE DE MON PÈRE (La)

MARCEL PAGNOL. Autobiographie, 1957.

L'écriture autobiographique ressuscite les lieux et le monde heureux et pittoresque d'une enfance privilégiée : l'école que la ferveur toute républicaine du père instituteur rend prestigieuse aux yeux du petit Marcel, la Provence odorante et sauvage, ses paysages, ses coutumes, la naïveté et l'innocence de ses villageois et, surtout, la famille, unie et affectueuse. C'est avec le regard de l'enfant qu'il fut, regard naïf, parfois émerveillé, parfois déçu, que le narrateur évoque ce qui apparaît, au fil des pages, comme une sorte de paradis d'enfance. Quelques figures traversent le roman, telles celle,

chaleureuse, de l'oncle Jules, catholique fervent, ou celle, tendre et naïve, de la tante Rose. Mais la figure qui domine le livre est celle du père, auquel l'enfant voue un immense amour: la «gloire du père», c'est bien entendu le butin que celui-ci rapporta un jour à l'issue d'une mémorable partie de chasse, mais c'est aussi et surtout la richesse et le prestige dont la tendresse et la ferveur de l'enfant le nimbent.

♦ Marcel Pagnol (1895-1974) fut d'abord un auteur dramatique. *Topaze**, créé en 1928, lui apporte un succès que confirmera la célèbre trilogie, *Marius**, *Fanny*, *César* (1930-1931). Parallèlement, il écrit quelques romans (*Jean de Florette*, *Manon des sources* composant *L'Eau des collines**). Ce n'est qu'à la fin de sa vie, poussé par ses éditeurs, que Pagnol écrit ses souvenirs. *La Gloire de mon père* est le premier volet d'une autobiographie que compléteront *Le Château de ma mère* (1959), *Le Temps des secrets* (1960), *Le Temps des amours* (publié après sa mort).

♦ Dans son autobiographie comme dans son œuvre romanesque Marcel Pagnol est avant tout un écrivain régionaliste. Il inaugure ainsi un genre voué, ces dernières années, à un succès évident.

ÉDITION: Pagnol, *La Gloire de mon père*, Bernard de Fallois, 1988.
ÉTUDE: Raymond Castans, *Il était une fois... Marcel Pagnol*, Julliard, 1978.

GLORIEUX (Le)

DESTOUCHES. Comédie, 1732.

Un riche bourgeois, Lisimon, cherche à faire épouser sa fille Isabelle par un noble, le comte de Tufière. Celui-ci se rend odieux par son arrogance, malgré la ruine de sa famille disparue: son père vit caché dans la misère et sa sœur Lisette est réduite à servir Isabelle. Quand une série de reconnaissances permet au comte de retrouver les siens, il perd de sa superbe et renonce à Isabelle. Cette décision dramatique lui ouvre le cœur de la jeune fille. De son côté, Lisette épouse Valère, le fils de Lisimon.

♦ Après le succès au Théâtre-Français, entre 1710 et 1715, de trois comédies de caractère, *Le Curieux impertinent*, *L'Ingrat* et *Le Médisant*, Philippe Néricault, dit Destouches (1680-1754) renonce à la diplomatie pour se consacrer à la littérature. Avec ses chefs-d'œuvre, *Le Philosophe marié* (1727) et *Le Glorieux*, son dernier triomphe, *Le Dissipateur*, confirme, en 1753, son ambition de présenter après Molière, de nouveaux «caractères».

♦ La réussite du *Glorieux* s'explique par l'accord entre Destouches et les goûts ou les attentes du public. La situation pathétique vécue par Lycandre — le père du comte — et Lisette annonce la comédie larmoyante illustrée à partir de 1735 (*Le Préjugé à la mode*) par Nivelle de la Chaussée. Quant à l'agencement de cette comédie moralisante (la mise à l'épreuve du «glorieux» et son retour à un comportement plus modeste), il conduit au drame bourgeois. Son dénouement correspond à la confiance optimiste dans la nature humaine qui s'épanouit peu avant la moitié du siècle. Et quand Destouches met en lumière le triomphe de la bourgeoisie, forte de son argent, sur une noblesse démunie, il rejoint les idées que Voltaire va développer dans ses *Lettres philosophiques**.

ÉDITION: Destouches, *Le Glorieux*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Gallimard, «La Pléiade», 1972.
ÉTUDE: Pierre Voltz, *La Comédie*, Armand Colin, 1964.

GOBSECK

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1830.

Lors d'une soirée, Derville s'efforce de convaincre Mme de Grandlieu qu'Ernest de Restaud, que sa fille Camille aime, est un parti tout à fait envisageable, et il tente d'impressionner la jeune fille en lui peignant les drames auxquels mènent l'infidélité ou le mariage mal assorti. Pour cela, il évoque le juif Gobseck, usurier qui mêle à l'amour de l'argent et des richesses une conscience des mécanismes économiques et financiers modernes, qui a pratiqué les hommes, les a jugés et leur préfère l'argent dont il tient la puissance. La malhonnêteté des affaires est pour lui l'un des beaux-arts: ainsi Mme de Restaud, qui s'est compromise dans un adultère, a fait appel à ses services et s'est retrouvée prise au piège des manœuvres de l'usurier pour finir totalement ruinée.

♦ Honoré de Balzac (1799-1850), en écrivant les *Scènes de la vie privée*, auxquelles appartient *Gobseck*, cherche à mettre en garde son public féminin contre la vulnérabilité de la condition féminine dans la société du XIX^e siècle, et contre l'adultère, résultat des mariages mal assortis. Mais Balzac dépasse ses intentions initiales pour isoler la figure typique de l'usurier, sur le modèle de la monographie scientifique.

♦ Le personnage de Gobseck est l'un des ressorts essentiels du drame parisien, par lequel sont évoqués les mécanismes économiques de la capitale. Cependant, Balzac dépasse le pittoresque judéo-flamand, la tradition héritée des *Contes* de Hoffmann; le passé tumultueux de Gobseck est évoqué, comme si l'auteur voulait souligner qu'il passait du roman d'aventures influencé par Walter Scott ou Fenimore Cooper à un nouveau type de roman. Il fait surtout de son personnage un porte-parole philosophique: il faut se méfier du désir si l'on veut durer et construire; désirer et posséder, c'est mourir; ne pas désirer ni posséder, ce n'est pas vivre. Gobseck peut assouvir sa volonté de puissance parce qu'il jouit d'une connaissance lucide de l'humanité. Ayant préféré définitivement à l'existence concrète des hommes l'argent comme signe de leurs actions et de leurs passions, l'usurier peut tout avoir sans risquer de consumer son énergie.

ÉDITIONS: Balzac, *Gobseck*, dans *La Comédie humaine*, t. II, éd. Pierre Citron, Gallimard, «La Pléiade», 1976. Éd. Philippe Berthier, Flammarion, «G.F.», 1984.
ÉTUDE: Pierre Barbéris, *Balzac et le Mal du siècle*, Gallimard, 1970.

GOMMES (Les)
ALAIN ROBBE-GRILLET. Roman, 1953.

Wallas, chargé d'enquêter sur un crime qui n'a en réalité pas encore eu lieu, sera amené, au terme d'un enchaînement de faits implacable, à accomplir lui-même le meurtre initial et à devenir ainsi l'assassin qu'il recherchait. Le temps se dilate et se referme donc sur lui-même — symboliquement, les aiguilles de la montre de Wallas se sont immobilisées à l'heure du crime; l'intrigue s'ouvre et se referme au même point et le héros, dont la quête s'inverse en une errance labyrinthique, se défait, écrasé par le destin. Quant au monde réel, les longues et minutieuses descriptions qui tentent inlassablement d'en rendre compte ne parviennent qu'à en suggérer le caractère incertain et douteux. Entre cet univers désormais insolite et la conscience du héros, le lien est étrangement dévolu à un objet d'apparence insignifiante, la gomme, véritable «objet psychiatrique» que le héros achète de façon quasi compulsive.

♦ De façon parodique, l'investigation policière n'aboutit donc pas ici à une élucidation de l'énigme, et la constante référence au mythe d'Œdipe ainsi qu'à la tragédie antique signifie clairement et explicitement l'échec du héros.

ÉDITION: Robbe-Grillet, *Les Gommes*, Minuit, 1953.
ÉTUDE: Bruce Morissette, *Les Romans d'Alain Robbe-Grillet*, Minuit, 1971.

GOUPIL À MARGOT (De)
LOUIS PERGAUD. Nouvelles, 1910.

Ce livre se présente comme un recueil de huit nouvelles: *La Tragique Aventure de Goupil, Le Viol souterrain, L'Horrible Délivrance, La Fin de Fuseline, La Conspiration du Murger, Le Fatal Étonnement de Gurriot, L'Évasion de la mort, La Captivité de Margot*, dont les protagonistes sont des bêtes: Goupil le renard, Nyctalette la taupe, Fuseline la fouine, Roussard le lièvre, Guerriot l'écureuil, Rana la grenouille, Miraut le chien et Margot la pie. On retiendra surtout *La Captivité de Margot*, la meilleure de ces histoires, qui raconte le calvaire d'une pie tombée entre les mains d'un monstre, c'est-à-dire d'un homme qui la met en cage et lui coupe les ailes pour mieux l'asservir. Avec ses compagnons de beuverie, l'homme la saoule. Elle devient ivre, folle et, dans son agitation, provoque un incendie où elle trouve la mort. Très bien écrits, ces récits campagnards révèlent une fine observation psychologique, humaine autant qu'animale.

♦ Né dans un village de Franche-Comté (Belmont), qui fut célèbre pour ses vingt-cinq foires annuelles et pour son pain d'épices, Pergaud (1882-1915) suivit son père, instituteur, dans les champs, à la chasse, sur les marchés. Poète peu convaincant (*L'Aube*, 1904; *L'Herbe d'avril*, 1908), il s'adonne à des récits animaliers qui, regroupés sous le titre *De Goupil à Margot*, sont couronnés en 1910 par le prix Goncourt dont ne furent pas jugés dignes, cette année-là, ni *L'Hérésiarque et Cie* d'Apollinaire ni *La Vagabonde* de Colette. Il poursuit dans cette veine, où il excelle, en publiant *La Revanche du corbeau* en 1911 et *Le Roman de Miraut, chien de chasse*, en 1913. Pourtant, il s'écarte de la veine animalière en proposant *La Guerre des boutons* (1912), «roman de ma douzième année», son livre le plus célèbre, relatant les combats que se livrent deux troupes de gamins de villages rivaux. Ce roman a été l'objet de deux adaptations cinématographiques, par Jack Deroy en 1936 et par Yves Robert en 1962. Tué le 8 avril 1915 à

Verdun, Louis Pergaud laissait un recueil de nouvelles villageoises (*Les Rustiques*) marquant son retour à un milieu familier.

ÉDITION : Pergaud, *De Goupil à Margot*, Gallimard, « Folio », 1982.

GRABINOULOR → SIX LIVRES DE GRABINOULOR (LES)

GRAMMAIRE GÉNÉRALE ET RAISONNÉE

ANTOINE ARNAULD ET CLAUDE LANCELOT. Essai, 1660.

L'universalité des principes qui sous-tendent les langues s'impose comme axiome dans la *Grammaire générale et raisonnée*. La préface situe l'originalité de l'ouvrage dans la recherche systématique de mots communs à plusieurs langues. Le traité aborde successivement la formation des mots, placée dans une perspective historique et illustrée d'exemples, les règles de grammaire présentées comme universelles et fondées en logique, les tournures de style enfin, dont l'étude démontre que les infidélités des écrivains à la tradition relèvent non pas du hasard, mais d'une explication rationnelle.

♦ Rédigée par Claude Lancelot (1616-1695) selon les directives d'Antoine Arnauld (1612-1694) — « le grand Arnauld », chef de file du courant janséniste depuis la parution (1643) de son livre *De la fréquente communion** —, la *Grammaire générale et raisonnée* conçoit les langues comme des structures à deux étages, un étage sensible (mots, sons, phrases, usages) et un étage de principes, d'où découlent les faits observés. Le cartésianisme qui anime la *Grammaire* prend une orientation humaniste et morale dans la *Logique ou l'art de penser* (1662) où Arnauld et Pierre Nicole (1625-1695) étudient les idées, les modes d'expression du jugement, les règles du raisonnement, la méthode analytique et synthétique.

♦ Appelée parfois *Grammaire de Port-Royal* et devenue quasiment clandestine à cause de la contrainte exercée par les jésuites et le pouvoir royal contre les jansénistes, la *Grammaire générale et raisonnée* est réimprimée en 1756 avec les *Réflexions sur les fondements de l'art de parler* de l'abbé Froment, puis à plusieurs reprises avec les *Remarques* de Duclos, secrétaire perpétuel de l'Académie française. Elle influence la *Grammaire générale* (1767) de Beaugée qui s'efforce de concilier l'usage apparemment arbitraire avec les règles générales. Tout près de nous, le linguiste américain Chomsky, dans *La Linguistique cartésienne* (1966), rattache au rationalisme de la *Grammaire de Port-Royal* sa théorie de la grammaire générative, laquelle remet radicalement en cause les fondements de la linguistique structuraliste.

ÉDITIONS : Antoine Arnauld et Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, Olms, 1973. Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, éd. Pierre Clair, Vrin, 1981.

GRAND HOMME (Le)

PHILIPPE SOUPAULT. Roman, 1929.

Lucien Gavard est le troisième fils d'un marchand de soieries. Il passe pour un cancre, tant il travaille peu pendant sa jeunesse, n'étant attiré que par la mécanique. Grâce à cette passion, il devient constructeur d'automobiles et reprend à son compte l'entreprise de son père, à Issy-les-Moulineaux, près de Paris. Tout réussit à Lucien qui se marie avec Claude Paillard dont la réelle beauté ne reflète que tristesse et vide intérieur. Lucien assied sa réputation de grand industriel, respecté et craint. Mais la bonne marche de l'industrie est perturbée par des mouvements de grève qui renforcent la haine de Lucien pour les ouvriers. L'arrivée d'un fameux ténor noir, nommé Putnam, intrigue et passionne la bourgeoisie parisienne. Une idylle semble pouvoir naître entre lui et Claude, mais elle n'aboutit pas, au nom de la « morale » raciste du milieu que les Gavard fréquentent et représentent. Tandis que Lucien, déstabilisé par la concurrence américaine, décide de contre-attaquer, Claude se contente d'occuper sa place dans le monde et Putnam, après s'être retiré des concerts, vit comme « un nègre... perdu parmi ses frères de couleur ».

♦ Ce roman manifeste la liberté d'écrivain de Philippe Soupault (1897-1990) puisque celui-ci le propose au moment où ses amis surréalistes, André Breton à leur tête, jettent un anathème irrémédiable sur ce genre. Soupault y trouve l'écriture qui correspond le mieux à la satire de la bourgeoisie qu'il construit. L'usine Renault sert de modèle à l'entreprise de Lucien Gavard. Mais *Le Grand Homme* dénonce par-dessus tout la bonne conscience du capitalisme.

♦ D'une facture classique — le choix des noms fait penser à Balzac ou à Zola —, cette œuvre aborde cependant certains problèmes de l'écriture romanesque du XX^e siècle. L'apparition discrète d'un « je » pose ainsi la question de la référence narrative. Mais l'engagement politique paraît primordial, bien que Soupault se soit reproché d'avoir été trop indulgent avec le milieu qu'il dépeignait.

ÉDITION : Soupault, *Le Grand Homme*, Lachenal & Ritter, 1981.
ÉTUDE : Bernard Morlino, *Philippe Soupault. Qui êtes-vous ?* La Manufacture, 1987.

GRAND MEAULNES (Le)

ALAIN-FOURNIER. Roman, 1913.

Augustin Meaulnes, comme un magicien, délivre le narrateur de la vie qui l'étouffait et, en même temps, se trouve aux prises avec une aventure aux limites du réel, dans la Sologne profonde, sorte de Pays Perdu. Il y rencontre Frantz de Galais, désespéré par la disparition mystérieuse d'une fiancée et Yvonne, sa sœur. Par leur truchement involontaire, Meaulnes va, désormais, se détacher de la réalité et partir en quête d'un bonheur qui lui convienne. Certes, il finira par épouser Yvonne, mais, comprenant trop tard qu'il a naguère aimé la fiancée de Frantz, il fuira vers d'autres quêtes.

♦ Ce roman suggère que le bonheur ne s'atteint pas deux fois. C'est le roman du tourment, de la paix impossible, pour des adolescents éternels, dans un cadre pourtant réaliste. *Le Grand Meaulnes* est une œuvre à caractère autobiographique, dans laquelle l'auteur a disposé et recomposé des lieux et des personnages qui lui sont chers. C'est l'unique roman d'Alain-Fournier (1886-1914), tombé dans les tranchées dès le début de la guerre.

♦ L'écrivain rompt totalement ici avec le réalisme de Balzac ou de Zola. Son écriture, aux confins du romanesque et du poétique, l'inscrit dans la perspective d'un symbolisme renaissant.

♦ Le roman a été adapté au cinéma en 1967 par Jean-Gabriel Albicocco.

ÉDITION : Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, éd. Jacques Rivière, Françoise Touzan, Garnier, « Classiques Garnier », 1986.
ÉTUDE : Léon Cellier, *Le Grand Meaulnes ou l'Initiation manquée*, Archives des Lettres modernes, 1951.

GRANDE ANNÉE (La)

PIERRE OSTER. Poèmes, 1964.

Ce recueil se compose de quatre triades de poèmes : c'est un cycle annuel. Mais aucune section ne correspond à une saison déterminée. Le temps est mouvement : c'est le *devenir* qui est évoqué. Chaque moment de ces poèmes est un regard ouvert sur le réel dans la pluralité de ses aspects. Si la conscience est orientée par la recherche du sacré, de l'Un, l'unité ne se donne que dans la diversité : dans l'arbre, le cheval, le fleuve, le vent. Au sein du poème, elle naît moins de la métaphore ou comparaison que du rapprochement réel des objets dans un espace (la frontière entre terre et mer), de leur juxtaposition sans rapport d'échelle : la flaque d'eau contient l'immensité. Chaque texte, chaque verset, presque, est un commencement absolu : c'est, grammaticalement, le règne du présent et la suppression de tous les liens de subordination temporelle, dans une confrontation sans cesse renouvelée entre le « je » et le monde. Le temps du poème fait donc coexister le mouvement d'un devenir et l'éclosion d'instants toujours neufs. La conscience ne peut accéder à l'absolu qu'en affrontant le détail et en se perdant chaque fois tout entière dans le mouvement : « J'accepte.../De pouvoir, le matin, me vouer tout entier au jour même. »

♦ Dans l'œuvre de Pierre Oster (né en 1933) *La Grande Année* marque un tournant, même si, d'un recueil à l'autre, les poèmes se succèdent selon la majestueuse modestie de leur numérotation. Oster s'affranchit définitivement de certaines abstractions qui régnaient dans *Champ de mai* (1955) ou *Solitude de la lumière* (1957). Il appartient ainsi à une tendance dominante de la poésie de la deuxième moitié du XX^e siècle, celle qui tente de saisir la transcendance dans l'immanence.

ÉDITION : Oster, *La Grande Année*, Gallimard, 1963.
ÉTUDES : Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968. Pierre Oster, *Requêtes*, Fata Morgana, 1977.

GRANDE NATURE

PIERRE REVERDY. Poésie, 1925.

Les premiers mots du recueil déterminent les deux attitudes fondamentales de l'homme : attendre et atteindre. Il faut atteindre un lieu où la réalité trouverait sa plénitude. Cette nécessité détermine tout ce qui, dans le recueil, accompagne l'élan : le voyage, le chemin... Mais la réalité ne

peut être directement accessible: comme la grâce, il faut l'attendre. À cette nouvelle nécessité s'accordera tout ce qui évoque l'idée d'un message ou d'une visite reçus, la venue mystérieuse d'un «autre». Chacune de ces deux attitudes risque de déboucher sur une perte: l'«autre» ne vient pas, seul règne le silence; l'élan se perd dans le vide ou se heurte à l'obstacle. Certains objets sont donc privilégiés: tous ceux qui, comme la porte, permettent un passage, tous ceux qui, comme les numéros, les phares, l'affiche, sont susceptibles de transmettre un signal (et ce dernier terme est fréquemment employé). Cependant, même si le but semble parfois, quoique insaisissable, entr'aperçu, il demeure fondamentalement inaccessible, et l'échec du sujet est alors d'autant plus cuisant qu'il s'oppose à l'apparente réussite des autres, dans un contraste qui le condamne à la déréliction.

♦ Dans l'œuvre de Reverdy (1889-1960) *Grande Nature* occupe une place moyenne. Formellement, Reverdy abandonne les procédés typographiques (voir *Les Ardoises du toit**), mais les textes continuent à obéir à une technique «cubiste»: juxtaposition d'éléments hétérogènes, prééminence des figures, de l'espace déterminant des plans (carré, toit, porte, mur). Au moment où s'affirme le surréalisme, Reverdy continue à n'utiliser l'image qu'en fonction de sa justesse, refusant l'arbitraire privilégié par André Breton.

ÉDITION: Reverdy, *Grande Nature*, dans *Main d'œuvre: poèmes 1913-1949*, Mercure de France, 1964.
ÉTUDES: voir *Les Ardoises du toit*.

GRANDE PEUR DANS LA MONTAGNE (La)

CHARLES-FERDINAND RAMUZ. Roman, 1926.

Des bergers incrédules montent faire paître leurs troupeaux sur une montagne maudite. Aussitôt le mal et la mort se répandent dans le village, frappant d'abord les bêtes, puis les hommes. Lorsque Victorine, la fiancée du pâtre Joseph, meurt, celui-ci croit voir son incrédulité punie. L'angoisse est à son comble et pousse les hommes à des attitudes de folie. Le mot «mort» clôt le roman. La question que soulève le livre fait peur: existe-t-il un Mal assez puissant pour s'attaquer à l'homme et à son monde?

♦ Ce roman est, avec *Si le soleil ne revenait pas* (1937), le plus angoissé de l'œuvre de Ramuz (1878-1947), dont la production littéraire, tout entière marquée par la présence de la nature, est par ailleurs assez homogène. Son inquiétude démarque Ramuz de l'optimisme confiant de Giono, cet autre grand écrivain de la Nature, dont l'écriture débouche aussi sur une célébration poétique du Cosmos (*Regain**). *La Grande Peur* dépasse le simple genre du roman rustique et prend les dimensions d'un poème métaphysique sur le mystère de l'Être et de la Présence. En même temps, cette œuvre profonde et inquiète est une évocation sensible de la Nature à laquelle l'inspiration régionaliste confère toute sa particularité.

ÉDITIONS: Ramuz, *La Grande Peur dans la montagne*, dans *Œuvres complètes*, t. XIII, Slatkine, 1986. Grasset, «Cahiers rouges», 1989.
ÉTUDE: Philippe Renaud, *Ramuz ou l'Intensité d'en bas*, L'Aire critique, 1986.

GRANDS CIMETIÈRES SOUS LA LUNE (Les)

GEORGES BERNANOS. Essai, 1938.

Porté par un souffle pamphlétaire particulièrement soutenu, cet essai a pour sujet la dénonciation de la terreur fasciste, dont Georges Bernanos a été lui-même le témoin pendant la guerre civile espagnole, en 1936. «Les grands cimetières» sont les charniers où s'entassent les milliers de victimes. Dans *Les Grands Cimetières sous la lune*, Bernanos, intellectuel français de droite, s'adresse d'abord à ses compatriotes. Il poursuit dans ce livre l'objectif qui était déjà le sien dans *La Grande Peur des bien-pensants*: fustiger ses contemporains au nom de valeurs morales inspirées par l'idéal d'une France chrétienne et monarchiste. Comme les intellectuels de droite de l'époque, Bernanos pense qu'une dictature fasciste peut être le moyen de sortir la société d'un état où il ne voit que décadence et ruine de la civilisation française. Aussi *Les Grands Cimetières sous la lune* ne dénoncent-ils le franquisme que comme fourvoiement d'une idéologie encore porteuse, pour Bernanos, de valeurs positives. Ce n'est qu'ensuite, pendant la guerre, que son patriotisme et son catholicisme amèneront Bernanos à dénoncer tout fascisme et à s'aligner sur des positions gaullistes.

♦ En dehors de ses œuvres de moraliste, Georges Bernanos (1888-1948) a consacré une grande partie de ses écrits au roman. *Sous le soleil de Satan** (1926), *La Joie* (1929), *Journal d'un curé de campagne** (1936), *Nouvelle Histoire de Mouchette** (1937) sont autant de livres qui, par la foi qui les anime, font de Bernanos l'une des «voix» les plus prenantes du roman français du XX^e siècle.

ÉDITIONS: Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune*, Le Seuil, 1986. Plon, 1988.
ÉTUDES: Max Milner, *Georges Bernanos*, Desclée De Brouwer, 1967. Michel Guiomar, *Georges Bernanos*, José Corti, 1984.

GRAVITATIONS

JULES SUPERVIELLE. Poèmes, 1925.

Ce recueil est défini par le triple rapport qui unit l'homme au monde, aux autres, à la mort. Le pluriel du titre est un fil directeur: le désir de trouver une place stable se heurte à la multiplicité des directions. Le sujet cherche à se situer au sein d'un espace (terrestre, maritime, céleste), mais s'il se libère en s'élevant, il connaît un étrange vertige; s'il s'enfouit, il craint l'étouffement ou la pétrification. Dans ce monde, *on* est mystérieusement déplacé même lorsqu'*on* est à sa place; *on* baigne dans un indéfinissable échec: le normal ne l'est jamais tout à fait et l'extraordinaire est presque normal. La barrière entre vie et mort n'est pas étanche; au mieux, la mort est conçue comme une existence plus légère, affaiblie, qui permet d'espérer trouver un jour le lieu qui conviendrait, en étant répandu dans le monde. En revanche, l'homme peut être à sa place parmi les siens: ils dressent une barrière protectrice contre le vertige. Quant au poème, il est, en lui-même, un effort pour se situer: tout excès étant dangereux, la fantaisie qui permet de présenter les situations les plus étranges, avec, au plus, une très légère surprise, est le meilleur remède contre l'angoisse. L'homme est chez Supervielle un étranger vivant dans la nostalgie d'une patrie, mais qui sait, modestement, s'installer dans la marge.

♦ On peut rapprocher ce trait de la double origine française et uruguayenne de Supervielle (1884-1960). Il faudrait, plus profondément, sans doute, songer à cette recherche du «vrai lieu» qui, de Chateaubriand à Bonnefoy, caractérise la poésie moderne. Cependant Supervielle, dans *Gravitations*, comme dans *Le Forçat innocent* (1930) et *Les Amis inconnus* (1934), est demeuré étranger à toute influence. Il a conservé une pleine liberté, pratiquant tantôt le vers libre, tantôt des formes régulières, unissant la simplicité d'un ton narratif à la force d'images aussi saisissantes que celles des surréalistes, la discrétion du lyrisme personnel à la présence constante du discours direct.

ÉDITION: Supervielle, *Gravitations*, Gallimard, «Poésie», 1966.
ÉTUDES: James A. Hiddelston, *L'Univers de Jules Supervielle*, José Corti, 1965. Paul Viallaneix, *Le Hors-Venu ou le Personnage poétique de Supervielle*, Klincksieck, 1972.

GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU (La)

JEAN GIRAUDOUX. Pièce en deux actes, 1935.

À Troie, malgré les sombres prédictions de Cassandre, Andromaque, enceinte, pleine d'espoir, et son époux Hector, le fils du roi Priam, qui revient de la guerre, font tout pour éviter le nouveau conflit qui s'annonce avec les Grecs. Ceux-ci réclament en effet Hélène, que Pâris a enlevée. Hector contraint son frère à accepter qu'elle soit rendue. Mais au nom des vieillards de la cité, Priam et le poète Demokos plaident pour garder cette incarnation de la beauté. En séductrice indifférente, elle se laisse pourtant convaincre de retourner chez les siens. Alors qu'arrivent les négociateurs grecs, comme prévu, Hector fait fermer les portes de la guerre et prononce le traditionnel discours aux morts. Malgré les provocations du Grec Oïax et les dures conditions d'Ulysse, tout reste encore possible après une confrontation au sommet, n'était un ultime outrage d'Oïax: Demokos ameute le peuple, puis percé par la lance d'Hector furieux, accuse volontairement Oïax de son meurtre. Celui-ci est tué par la foule troyenne; la guerre est ouverte.

♦ «Le poète troyen est mort... La parole est au poète grec.» Les derniers mots de la pièce jouent spirituellement sur l'emprunt de la situation à Homère, dont l'Iliade conte le long siège de Troie. Ranimant le mythe par des disputes de famille, la pièce montre la fatalité de tout avant-guerre, le juriste aux avis aussi tranchés que changeants, le chantre dérisoire pris dans la logique de guerre, l'accident mal interprété qui fait tout éclater, et enfin l'absurdité de la cause officielle: Hélène n'aime pas Pâris.

♦ La pièce la plus célèbre de Giraudoux (1882-1944) fut créée par Louis Jouvet le 21 novembre 1935 au théâtre de l'Athénée, en pleine montée des fascismes italien et allemand.

ÉDITIONS : Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, dans *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Gallimard, « La Pléiade », 1982. L.G.F. « Le livre de poche », 1963.
ÉTUDES : Marie-Jeanne Durry, *L'Univers de Giraudoux*, Mercure de France, 1961. Jacques Robichez, *Le Théâtre de Giraudoux*, S.E.D.E.S., 1976.

GUERRE DU FEU (La)

J.H. ROSNY AÎNÉ. Roman, 1909.

Le récit commence au soir d'une défaite. La tribu paléolithique des Oulhamr s'est fait ravir le feu par une horde rivale, les Dévoreurs d'hommes. Deux guerriers, Naoh et Aghoo, se lancent un défi. Chacun d'eux partira à la reconquête du feu. La belle Gammla sera la récompense du vainqueur. Naoh, aidé de Gaw et de Nam, affronte l'ours gris, la tigresse et le lion géant. Ayant fait alliance avec les mammouths, les trois hommes rejoignent les terribles Dévoreurs (une tribu anthropophage) et leur dérobent le feu. D'autres embûches attendent les trois guerriers Oulhamr sur le chemin du retour : ils doivent combattre les Nains rouges et éviter les Géants au Poil Bleu... Cependant les Wah, hommes frêles mais habiles, enseignent à Naoh l'art de produire du feu en frottant deux silex. Après avoir triomphé de son rival Aghoo, Naoh retourne au pays des Oulhamr. Il rapporte le feu et le moyen secret de le produire. Il épouse Gammla et devient le chef de la horde.

♦ *La Guerre du feu* parut d'abord en feuilleton dans *Je sais tout*, en 1909, puis en volume, chez Fasquelle, en 1911. C'est le troisième roman préhistorique après *Vamireh* (1892) et *Eyrimah* (1896), de J.H. Rosny Aîné. Celui-ci, poète autant que savant, émule de Jules Verne autant que de Zola, a su mêler dans ce roman sa connaissance des temps préhistoriques et sa puissante vision des aurores du monde.

♦ Joseph Henry Honoré Boëx (1856-1940) écrivit sous le nom de J.H. Rosny Aîné. (Son frère cadet, Justin, choisit le même nom de plume et signa ses œuvres J.H. Rosny Jeune.) Inventeur du roman préhistorique, il fut aussi l'un des premiers à utiliser le « merveilleux scientifique » comme matière romanesque. À ce titre, il peut être également considéré comme le précurseur du roman de science-fiction (voir *Les Xipéhuz*, 1924 ; *Les Navigateurs de l'infini*, 1927), et donc d'anticipation.

♦ Rosny Aîné fut remarqué par Edmond de Goncourt dès la publication de son premier roman, *Nelly Horn de l'Armée du Salut* (1886). Il sera membre fondateur de l'académie Goncourt.

♦ *La Guerre du feu* a été portée à l'écran par Jean-Jacques Annaud en 1981.

ÉDITION : Rosny Aîné, *La Guerre du feu*, dans *Romans préhistoriques*, éd. Jean-Baptiste Baronian, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

GUIGNOL'S BAND

LOUIS-FERDINAND CÉLINE. Roman, 1944.

Guignol's Band nous conduit à Londres, durant la Première Guerre mondiale, où le héros narrateur, déserteur, a trouvé refuge. Ce livre débute par la description apocalyptique d'un bombardement, chapitre que rien ne rattache à rien du point de vue de l'intrigue, mais qui fait du désastre le thème d'ouverture du roman. S'enchaîne ensuite une série d'épisodes qui amènent Ferdinand à rencontrer toutes sortes de personnages pittoresques et fantasques : Cascade, proxénète habile et rusé, l'explosif Boro, pianiste de son état, redoutable chimiste à ses heures, l'étrange prêteur sur gages Titus Van Claben, confiné dans le monde secret de son capharnaüm, et enfin Sosthène de Rodiencourt, éternellement préoccupé par un projet de voyage au Tibet sans cesse différé. Comme son héros Ferdinand, constamment en fuite, courant d'un lieu à l'autre et d'un personnage à l'autre, le texte rebondit d'événement en événement et déroule le fil ininterrompu de son récit dans une langue à laquelle l'invention, la truculence et la violence confèrent un pouvoir véritablement déréalisant et dont la force ébranle et agresse continuellement le lecteur.

♦ *Guignol's Band* constitue avec *Mort à crédit** (1936) et *Casse-pipe* (1950) un cycle romanesque cohérent dont le centre de gravité est le héros-narrateur Ferdinand. Déserteur, sorte de double romanesque de Céline, il semble se livrer à travers son errance londonienne à une quête de la lumière et de la rédemption que la fatalité et le mauvais sort s'acharnent à vouer à l'échec. C'est seulement après la mort de Céline (1894-1961) que sera publiée la suite de *Guignol's Band*, *Le Pont de Londres* (1964).

♦ L'intention parodique (suggérée dès le titre) empêche en effet tout aboutissement de l'intrigue romanesque et fait de l'univers grinçant de *Guignol's Band* une sorte de monde à l'envers des antivaleurs. Les comparses de Ferdinand, exclus, marginaux et criminels, tous symboliquement marqués par une disgrâce physique ou morale, constituent une sorte de ronde infernale dans laquelle le héros se perd. L'enchaînement sans fin des péripéties et des catastrophes, le projet sans cesse différé de pèlerinage au Tibet signent l'échec de la quête spirituelle. Dans cet univers nocturne et interlope, les pôles positifs du sud et de l'or sont symboliquement inversés et négativés: en ce sens, le personnage de Titus, enfoui dans le monde clos d'un orientalisme de pacotille et condamné à mourir étouffé par l'or que ses comparses lui font ingurgiter, porte peut-être à son paroxysme cet infernal retournement des valeurs. La guigne (puissance maléfique dont la présence est suggérée dès le titre du roman) mène les protagonistes à la déchéance et les lie de façon indissoluble à la même souveraineté démoniaque. Ces maudits sont, selon le mot même de Céline, des «affranchis», c'est-à-dire des êtres qui ont fait définitivement sécession avec le monde social et ses lois. Leur langue est l'argot. Véritable contre-discours, celui-ci parachève l'isolement de ces personnages dans un monde auquel le style et la poésie de Céline confèrent un caractère onirique et irréel.

ÉDITION: Céline, *Guignol's Band*, dans *Romans*, t. III, éd. Henri Godard, Gallimard, «La Pléiade», 1988.

ÉTUDES: Jean-Pierre Richard, *La Nausée de Céline*, Fata Morgana, 1973. Philippe Murray, *Céline*, Le Seuil, 1981. Jean-Pierre Giusto, *Le Champ clos de l'écriture*, Presses de l'université de Valenciennes, 1985. Henri Godard, *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985. Maurice Bardèche, *L.-F. Céline*, La Table ronde, 1986.

H

HABIT VERT (L')
FLERS et CAILLAVET. Comédie en quatre actes, 1912.

Le duc de Maulévrier, académicien légitimiste, n'a jamais douté de la fidélité de son épouse américaine... que son dernier amant vient de quitter, la laissant éplorée. Alors qu'elle est en villégiature à Deauville, Parmeline, compositeur mégalomane qui fut son premier amant, vient lui présenter le comte Hubert de Latour-Latour. Elle entreprend aussitôt de le séduire. Cependant, Durand, un député ami du couple, fait entrer sa jeune filleule Brigitte comme secrétaire au service du duc: au premier regard, celle-ci se jure d'épouser le jeune comte. La duchesse fait alors une scène à Hubert, le duc les surprend. Brigitte sauve la situation, en expliquant qu'Hubert rêve de l'Académie. Le duc exauce son prétendu vœu, mais en lisant son discours de réception, il tombe malencontreusement sur une lettre d'amour que sa femme destinait à Hubert. À la demande de la duchesse, Durand, entre-temps élu président de la République, éloigne opportunément Hubert, qui tombe dans les bras de Brigitte.

♦ *Le Roi* en 1908 et *L'Habit vert* en 1912 furent les deux grands succès dramatiques du duo formé par Robert de Flers (1872-1927) et Gaston Arman de Caillavet (1869-1915). L'intrigue importe moins ici que la satire amusée de mondains imbus d'un titre qui, sans rapport avec leur talent littéraire, leur donnera droit au prestigieux habit vert. Les plus beaux fleurons de la haute société, pour la plupart académiciens, semblent en effet s'être donné rendez-vous dans le salon des Maulévrier. Mais leurs ridicules percent sans cesse sous le ton courtois et spirituel de conversations que perturbent souvent les incongruités de la duchesse, au français encore très approximatif. La présidence de la République est l'autre institution que prennent pour cible les railleries des deux auteurs, qui concluent toutefois leur pièce par une fin rassurante.

♦ *L'Habit vert* fut créé le 16 novembre 1912 au théâtre des Variétés.

ÉDITION: Flers et Caillavet, *Le Roi* suivi de *L'Habit vert*, Julliard, 1964.

HADRIANA DANS TOUS MES RÊVES
RENÉ DEPESTRE. Roman, 1988.

Le merveilleux haïtien permet d'exalter le sentiment né de la douleur de l'exil et du souvenir, encore ébloui, de la ville perdue, Jacmel, jadis terre de bonheur, aujourd'hui dévastée par la folie d'un tyran. Tout commence en 1938 dans un climat de fête et de magie qui célèbre l'amour et la joie de vivre. Il y a Balthazar Granchiré, un jeune homme changé en papillon érotomane qui attire sur son passage le désir et l'amour. Il y a surtout Hadriana, la plus belle fille de Jacmel, qui succombe à un autre sortilège et tombe morte à l'heure de ses noces, en prononçant le « oui » fatidique. Il y a aussi la magie de l'île qui, ce jour-là, vouée à la folie du carnaval et du déguisement, célèbre quand même le mariage d'Hadriana, tant il est vrai que la vie et la mort excèdent en mystère toutes les fictions imaginables... Le récit se nourrit du mystère

même d'Hadriana, présente et absente, qui, au lendemain de son enterrement, disparaît de sa tombe. Femme-jardin, corps céleste, figure même de l'île chérie et perdue, Hadriana hante désormais la mémoire et le cœur du narrateur.

♦ Né à Haïti en 1926, René Depestre doit quitter définitivement son île natale au moment de l'arrivée au pouvoir de Duvalier. D'abord poète, inspiré notamment par le surréalisme, il publie en 1957 *Minerai noir* et traduit de nombreux poètes cubains, dont Nicolas Guillén (le *Gran zoo*). Il se tourne ensuite vers la presse et publie une farce romanesque, *Le Mât de cocagne* (1979) et un recueil de nouvelles, *Alleluia pour une femme jardin* (1973). Il reçoit en 1988 le prix Renaudot pour *Hadriana dans tous mes rêves*.

♦ L'engagement politique de l'écrivain (il a participé aux débuts de la révolution cubaine) ne doit pas faire oublier d'autres aspects plus essentiels de son œuvre, tout entière nourrie des thèmes indissolubles de la femme et de la terre natale. C'est cet érotisme parfois lyrique qui caractérise son œuvre et l'oppose à celle, plus strictement engagée et politique, de son compatriote Jacques Stephen Alexis (*Compère Général Soleil**).

ÉDITIONS : Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, Gallimard, 1988. Gallimard, « Folio », 1990.
ÉTUDE : Hal Wylie, « La réception de René Depestre », dans *Œuvres et critiques*, III_2, IV_1, *Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, 1979.

HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES

ALPHONSE DE LAMARTINE. Poèmes, 1830.

Les quarante-huit poèmes qui composent ce troisième recueil de Lamartine prolongent la veine intime et personnelle des *Méditations poétiques**. Le poète se plaît à évoquer les souvenirs de son enfance (« Milly ou la terre natale »), ou à revenir sur ses amours de jeunesse (« Le premier regret »). Mais l'œuvre répond aussi à une ambition plus vaste : celle de porter le lyrisme romantique aux sommets de la poésie biblique. L'inspiration principale du recueil trouve en effet sa source dans le sentiment religieux. « Psaumes modernes », il s'agit de vastes discours en vers dont le mouvement majestueux tend à reproduire l'élévation d'une âme dans sa recherche de Dieu. Point d'appui essentiel de cet élan vers Dieu, la nature est omniprésente ; elle n'est plus seulement le prétexte à des correspondances symboliques avec les sentiments du poète, ou la confidente de ses aveux, exerçant sur lui une influence apaisante, mais le miroir de la création divine (« L'Infini dans les cieux »). Cette idée se trouve particulièrement développée dans les quatre grandes *Harmonies* qui se trouvent au centre du recueil (« Jéhovah », « Le Chêne », « L'Humanité », « L'Idée de Dieu »), et précisément illustrée par le symbole du « Chêne », dont la genèse et le devenir expriment la poussée irrépressible et universelle de la vie, la transformation de la matière en nature sous le souffle de Dieu.

♦ Si les *Méditations* sont le fruit des expériences et le reflet des états d'âme d'un jeune homme tourmenté, à l'image de la génération romantique, les *Harmonies* sont l'œuvre de la maturité ; elles ont été conçues, pour la plupart, entre 1826 et 1830, en Italie, alors que Lamartine (1790-1869), nommé secrétaire d'ambassade à Florence, pouvait espérer remplir une carrière diplomatique aussi brillante que celle de Chateaubriand ; la même année que leur publication, sa réception à l'Académie française consacre moins la reconnaissance de son génie poétique que l'adhésion de la société bien-pensante aux valeurs qui l'inspirent et qu'il défend désormais. De cette évolution psychologique, le recueil porte l'empreinte : la tonalité d'ensemble n'y est plus, comme dans les *Méditations*, celle de l'élégie, mais bien plutôt celle de l'hymne et de la célébration. Les sentiments dominants ne sont plus la mélancolie et l'indifférence au monde, mais le ravissement et la béatitude. Par ailleurs, l'œuvre marque un approfondissement de la quête spirituelle et mystique dont le premier recueil de Lamartine offrait les prémices.

♦ La variété des rythmes et la maîtrise des procédés métriques (enjambements, coupes, rejets) confèrent au recueil cette musicalité que traduit son titre même. Ce contraste entre l'allure improvisée du propos, qui semble l'effusion sincère et authentique d'une pensée toute spontanée, et la richesse d'un style extrêmement conscient et qui fait appel à toutes les magies de la prosodie, apparente la poésie de Lamartine aux grandes œuvres musicales de son temps (qu'il s'agisse des *Nocturnes* de Chopin, ou des *Harmonies poétiques et religieuses* de Liszt, essai de transcription pour le piano des poèmes de Lamartine).

♦ L'œuvre constitue un jalon essentiel dans l'histoire du sentiment religieux au

XIXe siècle: elle se situe, certes, dans la lignée apologétique ouverte par *Le Génie du christianisme** (1802): comme Chateaubriand, Lamartine y réaffirme la grandeur et la beauté du christianisme, et témoigne avec éclat de la résurgence du sentiment religieux. Comme lui, il recourt moins aux arguments théologiques qu'à la puissance de l'imaginaire, et à la force de l'émotion, ébranlée par les spectacles et les mystères de la nature. Mais la ferveur de Lamartine s'exprime souvent dans des élans qui s'écartent de l'orthodoxie catholique: elle s'épanche sous une forme très personnelle, mélange de panthéisme, de déisme, et d'inquiétude métaphysique, qui marque l'évolution de son esprit vers une religion toute personnelle, selon un mouvement qui sera commun à d'autres écrivains romantiques, comme Hugo. Avec lui, et dans le sillage du catholicisme libéral de Lamennais ou de Lacordaire, la foi revendique le droit d'être vécue loin des dogmes, selon des normes librement consenties par l'individu. Du vivant même de Lamartine, on a souvent critiqué la faiblesse et l'imprécision de sa pensée. Plus tard, Rimbaud reconnaîtra l'originalité de son génie, mais pour mieux critiquer l'archaisme de son expression: «Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille» (lettre à Paul Demeny). Tous s'accordent, en tout cas, pour louer la richesse harmonique du chant lamartinien.

♦ Surtout, avant Mallarmé, Lamartine découvre la portée poétique du silence: points suspensifs et blancs typographiques introduisent dans la diction des brisures et des soupirs qui rendent sensible la présence d'une voix. À l'esthétique classique de la strophe Lamartine substitue celle du fragment; la poésie devient jeu de présence et d'absence, manifestation de l'être sur fond de néant.

ÉDITION: voir *La Chute d'un ange*.
ÉTUDES: Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Le Seuil, 1970. Henri Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?*, P.U.F., 1971. Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, IV, Éditions du Rocher, 1976.

HÉCATE ET SES CHIENS
PAUL MORAND. Roman, 1954.

Le héros remonte ici dans son passé pour évoquer le souvenir d'une femme qu'il a jadis aimée, Clotilde. Celle-ci, plutôt laide mais sensuelle et désirable, incarne peut-être le mystère même de la féminité insaisissable et duplice. À la fois solaire et nocturne, sereine et troublante, Clotilde aux deux visages dérobe le plus longtemps possible à son amant son plus terrible aveu. Comme Hécate, la mangeuse d'hommes n'apaise-t-elle pas en effet son appétit de plaisirs auprès de jeunes proies qu'elle persécute? C'est le secret même de cette volupté, dont il est si violemment exclu, que le héros cherchera désormais à déchiffrer sur le visage des amants de Clotilde. L'amour, à mesure qu'il s'intensifie, se corrompt alors dans la quête éperdue d'un objet qui, sans cesse, se dérobe, entraînant à son tour le héros dans le vice et le désordre. Jamais celui-ci ne parviendra à percer le mystère de celle dont il a fini par aimer la hideur, et lorsque, après quinze ans d'absence, il retrouvera Clotilde, ce sera encore sur le mystère impénétrable d'un nouveau visage, à présent charitable et apaisé, qu'il butera.

♦ La sombre inspiration de ce roman contraste avec la tonalité des premiers livres où Paul Morand (1888-1976) se faisait le chroniqueur d'une société brillante et cosmopolite qui n'était que rythme et lumière (*L'Homme pressé**). Ici, au contraire, il explore les profondeurs de l'inconscient et y décèle des abîmes d'impureté. La matière humaine n'est que bas instincts, et inavouable est le secret de chacun. L'autre, à chaque instant, apparaît comme une menace et le silence est la seule loi, murant les hommes dans une solitude sans issue. Toute tentative pour dépasser cette incommunicabilité est une véritable transgression, aussitôt sanctionnée par le châtiment de la torture morale.

ÉDITION: Morand, *Hécate et ses chiens*, éd. Marc Dambre, Flammarion, «G.F.», 1983.
ÉTUDES: Michel Collombs, «Paul Morand, fin de siècle et péril jaune», dans *Fin de siècle: terme – évolution – révolution?* Actes du congrès national de la Société française de littérature générale et comparée, Toulouse, 1989. Christiane Blot-Labarrère, «Deux Amoureuses "lunatiques"», brèves réflexions sur le mythe d'Hécate chez Pierre-Jean Jouve et Paul Morand, dans *Mélanges Jean Richer*, Les Belles Lettres, 1985; Annales de la faculté des lettres... de Nancy, 1985.

HÉLÈNE OU LE RÈGNE VÉGÉTAL
RENÉ-GUY CADOU. Poèmes, 1952.

De ce recueil posthume, publié par les soins des amis de Cadou, on retiendra ici les poèmes composés en 1943-1944. Sensible au discret merveilleux de la vie quotidienne, c'est à sa femme Hélène que René-Guy Cadou dédia ces poèmes. Celle-ci, comme l'indique le titre, incarne l'ambition majeure de l'œuvre du poète: recréer le lien

unissant l'homme à l'univers et accéder au mystère du réel. Car la poésie doit, selon la préface, « enregistrer... de mystérieuses palabres ». Mais cet au-delà que les surréalistes recherchent dans l'imagination libérée, Cadou prétend l'atteindre en se tenant attentif au monde. L'univers poétique qui se développe ainsi est fait de tensions. Tension entre le miracle et la banalité : le doux clochard ivre de la « Rue du sang » est le Christ. Entre la vie et la mort : le père, mort, renaît dans chaque grain de blé. Entre l'homme et l'animal : les « amis sauvages » sont des sangliers, le cheval est femme. Entre l'enracinement et l'errance : la route tient en laisse les villages. Si le monde évoqué est terrestre, retenu comme « la maison d'Hélène » par le végétal, les métaphores font souvent intervenir l'élément marin, qui est le véritable horizon des pays de l'Ouest qu'habitait Cadou. Pourtant cette tension n'entraîne au niveau des mots aucune violence. Les images (très fréquentes) peuvent être violentes, mais les poèmes ne le sont jamais. Ou bien, en effet, les vers, brefs, presque réguliers, rimés, ont la légèreté d'une chanson, ou bien le rythme de l'alexandrin, prolongé souvent par un enjambement, crée un effet de sourdine. La tonalité de la poésie de Cadou est faite d'une ardeur sans cesse apaisée et jamais calmée.

♦ Il n'est guère possible de savoir si l'œuvre de Cadou (1920-1951) ou l'école de Rochefort, à laquelle il a appartenu, ont exercé une influence. On constatera seulement que le nouveau réalisme qui naît dans la poésie depuis les années quatre-vingt, autour, en particulier, de la *N.R.F.*, retrouve des traits caractéristiques de ces œuvres : la simplicité, une relative régularité, l'attention au réel.

ÉDITION : Cadou, *Hélène ou le Règne végétal*, Seghers, 1981.
ÉTUDE : Michel Manoll, *René-Guy Cadou*, Seghers, 1981. Christian Moncelet, *René-Guy Cadou, les liens de ce monde*, Champ Vallon, 1983.

HEPTAMÉRON (L')

MARGUERITE DE NAVARRE. Nouvelles, 1559.

L'Heptaméron est l'héritier du *Décaméron* de Boccace, et des recueils de nouvelles de la fin du Moyen Âge, eux-mêmes fortement influencés par les textes italiens. Le cadre narratif est le même : un groupe de personnages contraints par les circonstances (en l'occurrence, une inondation) de passer ensemble un temps indéterminé charment leur ennui en racontant des histoires, sur la vérité desquelles on insiste beaucoup. Il était prévu comme dans le *Décaméron* dix nouvelles racontées pendant dix jours par dix narrateurs, mais la mort de l'auteur, après la soixante-douzième nouvelle, a valu au texte son titre d'*Heptaméron*.

♦ En dépit de la revendication de véridicité, les nouvelles proviennent de toutes sortes de traditions littéraires, depuis le fabliau jusqu'au récit historique. Mais la grande innovation de Marguerite de Navarre (1492-1549) est l'importance concédée au commentaire moral : le récit n'est plus désormais que le point de départ d'un débat subtil où les différents personnages, que l'on a pu identifier comme des figures historiques contemporaines de l'auteur, abordent des thèmes de réflexion fondamentaux à l'époque : l'amour et le mariage, le statut de la femme, le perfectionnement de l'âme... Les points de vue des « devisants » sont très variés, et il n'y a pas en définitive de solution universelle : le plaisir de la conversation reproduit celui de la diversité de l'expérience humaine, en une attitude typiquement humaniste.

♦ Il est frappant de constater que ce texte, qui est à l'origine de la gloire littéraire de Marguerite de Navarre et occupe une place importante dans le développement des genres narratifs dans la littérature française, n'a été publié qu'après sa mort, alors que de son vivant la princesse était connue et appréciée pour son œuvre théâtrale et poétique.

ÉDITIONS : Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, dans *Conteurs français du xvi^e siècle*, éd. Pierre Jourda, Gallimard, « La Pléiade », 1956. Flammarion, « G.F. », 1982.
ÉTUDE : Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, S.E.D.E.S., 1976.

HÉRITIERS : LES ÉTUDIANTS ET LA CULTURE (Les)

PIERRE BOURDIEU et JEAN-CLAUDE PASSERON. Essai, 1964.

Les Héritiers est une étude sociologique sur le rapport des étudiants à la culture. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron montrent que le système français de l'éducation repose sur une méconnaissance, et par là même un renforcement des inégalités

culturelles produites par l'appartenance à telle ou telle classe sociale. Un premier chapitre, «Le choix des élus», met au jour l'impact du facteur social sur les pratiques culturelles — par exemple, la fréquentation de théâtres «classiques» ou d'avant-garde, le cinéma, les concerts de musique classique ou de jazz, les musées — et sur l'orientation scolaire et universitaire — filières littéraires ou scientifiques, Grandes Écoles, droit, médecine ou commerce. Le deuxième chapitre, «Jeu sérieux et jeu du sérieux», explique comment l'étudiant joue à tel point le jeu des modèles de comportement culturel imposés d'une manière ou d'une autre par les contraintes idéologiques, qu'il en arrive à vivre sa situation sur le mode d'«un rapport irréel ou mystifié aux études et à l'avenir qu'elles préparent». Le troisième chapitre, «Apprentis ou apprentis sorciers?», cherche à comprendre ce rapport en construisant «le type idéal de la conduite étudiante» et essaye de déterminer ce qui, dans le comportement culturel de l'étudiant, fait de lui un acteur social producteur d'inégalités culturelles au même titre que ses professeurs. Enfin Bourdieu et Passeron concluent en appelant à envisager une «pédagogie rationnelle» qui, fondée sur «une sociologie des inégalités culturelles», cherche à «neutraliser» l'action des facteurs sociaux d'inégalités culturelles, de l'école maternelle à l'université.

♦ *Les Héritiers* eut à l'époque un grand retentissement. Preuves à l'appui, ce livre appelait à porter un regard lucide et radicalement nouveau sur le discours prétendument égalitariste de l'école républicaine. Quatre ans plus tard, la «révolte» de 1968 permettait de vérifier «historiquement», si l'on peut dire, le diagnostic des deux sociologues.

♦ Pierre Bourdieu (né en 1930) et Jean-Claude Passeron (né en 1930) consacrent tous leurs travaux à la sociologie des phénomènes culturels, ensemble, séparément ou en collaboration avec d'autres chercheurs — notamment: Bourdieu, Passeron et Saint-Martin, *Rapport pédagogique et Communication* (1965); Passeron et G. Antoine, *La Réforme de l'Université* (1966); Bourdieu, A. Darbel et D. Schnapper, *L'Amour de l'art* (1966); Pierre Bourdieu, *La Reproduction* (1970), *Le Métier de sociologue* (1973), *La Distinction* (1979), *Le Sens pratique* (1980), *Homo academicus* (1984), *Choses dites* (1987), *Ce que parler veut dire* (1982).

♦ L'œuvre de Pierre Bourdieu, en particulier, est l'une des plus originales et des plus étoffées qui soient parues au cours des trente dernières années. Chacun de ses travaux, comme les articles publiés dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales* qu'il dirige, constitue une approche précise et vivifiante des phénomènes culturels français de notre temps.

ÉDITION: Bourdieu et Passeron, *Les Héritiers*, Minuit, 1966.

HERMÈS OU LA COMMUNICATION

MICHEL SERRES. Essai, 1968.

Réflexion épistémologique, ce livre propose une conception nouvelle de la communication, informée entre autres par les sciences exactes et tenant compte de la «complexité» du réel dans toutes ses dimensions. Hermès, messager des dieux, dieu du Commerce et des Carrefours, symbolise alors ce nouveau mode de circulation des savoirs et des langages, et la nécessité d'établir des ponts entre eux. Face à l'essentialisme des méthodes «classique» (Descartes, Leibniz) et «symbolique» (Hegel, Nietzsche, Freud, Bachelard), Michel Serres développe une méthode formaliste. Il célèbre le formalisme moderne, c'est-à-dire le «modèle comme fin de la méthode» opposé au «modèle comme problème», ouvrant ainsi sur un «nouveau classicisme» où la raison met en évidence «la rigueur structurale de l'amoncellement culturel». Nouvel Hermès, Michel Serres importe le concept mathématique de structure dans les sciences humaines et construit un nouveau modèle du savoir, grâce auquel, pratiquant «voyages, traductions, échanges», il fait communiquer entre eux des textes de Michel Foucault, Jules Verne, Michelet ou Molière.

♦ Sa détermination à trouver la voie de «communication» entre sciences humaines et sciences exactes caractérise l'apport de Michel Serres (né en 1930) à la pensée contemporaine. *Hermès ou la Communication* est le premier livre d'une série comprenant *Hermès II L'Interférence* (1972), *III La Traduction* (1974), *IV La Distribution* (1977), *V Le Passage du Nord-Ouest* (1980). Toujours en suivant la même perspective épistémologique,

Michel Serres a écrit plusieurs autres études dont *Feux et Signaux de brume/ Zola* (1975), *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et Turbulences* (1977), *Le Parasite* (1980), *Genèse* (1982).

ÉDITION : Serres, *Hermès ou la Communication*, Le Seuil, 1984.
ÉTUDE : « Michel Serres : interférences et turbulences », *Critique*, n° 380, janv. 1979.

HERNANI

VICTOR HUGO. Drame, 1830.

En Espagne, en 1519, le proscrit Hernani aime passionnément Doña Sol. Mais celle-ci est promise au vieux Ruy Gomez de Silva, son oncle, et aimée par le roi Don Carlos qui s'introduit chez elle de nuit et y rencontre son rival. Instruit de la passion qui lie les jeunes gens, Ruy Gomez respecte pourtant les règles de l'honneur castillan. Il refuse de livrer Hernani au roi qui emmène alors Doña Sol. En échange de cette mansuétude, Hernani promet de faire don de sa vie à Don Ruy Gomez de Silva au premier appel du cor. Les deux hommes participent à une conjuration contre Don Carlos, mais celui-ci, une fois élu au trône de l'Empire, pardonne aux conjurés et accorde généreusement Doña Sol à Hernani. Cependant le vieux Ruy Gomez, jaloux, vient réclamer son dû. Il fait sonner le cor et contraint les deux amants à s'empoisonner au soir de leurs noces.

♦ Hugo (1802-1885) a établi la théorie du drame romantique dans la *Préface de Cromwell** (1827). *Hernani*, écrit avec brio en vingt-sept jours, en est la première grande illustration par le mélange du comique et du tragique, le goût du spectacle historique et coloré (la méditation de l'empereur sur le tombeau de Charlemagne en est un exemple), et l'intensité des passions.

♦ Mais la véritable réussite de ce drame en cinq actes est la richesse de l'invention verbale : Hugo couvre une intrigue sans grande vraisemblance d'un véritable « manteau de mots » (Edmond Jaloux), et utilise l'alexandrin avec une fantaisie et une liberté qui scandalisèrent les gardiens de la tradition classique.

♦ La première d'*Hernani* à la Comédie-Française, le 25 février 1830, fut l'occasion d'une « bataille » restée célèbre, organisée par l'avant-garde romantique (Gautier, Dumas, Nerval, Balzac). Elle fit triompher sur scène un nouvel esprit.

ÉDITIONS : Hugo, *Hernani*, voir *Cromwell*, Flammarion, « G.F. », 1990.
ÉTUDES : Henri Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, Le Seuil, 1951. Jean Gaudon, *Victor Hugo dramaturge*, l'Arche, 1955. *L'Avant-scène théâtre*, n° 767-8, 1985, « Spécial Hugo ».

HIPPOLYTE

ROBERT GARNIER. Tragédie, 1580. Création en 1573.

À l'opposé de La Taille, Garnier (1544-1590) a une conception rhétorique de l'art dramatique ; même si les discours sont moins longs et moins nombreux dans sa dernière œuvre, *Les Juives**, que dans *Hippolyte*, composé en 1573 en imitant la *Phèdre* de Sénèque, le modèle de son écriture dramatique reste l'art oratoire, et les paroles sont plus importantes que l'action, réduite à sa plus simple expression. Dès le prologue (supprimé par La Taille, et confié par Garnier au personnage d'Égée, père de Thésée et grand-père d'Hippolyte), la pièce entière est placée sous le signe de la mort et du désespoir : pas d'action, mais la révélation progressive de l'horreur universelle, incarnée par la malédiction qui pèse sur cette famille dont tous les membres sont coupables.

♦ Cependant, ce flux de discours est dépourvu de la moindre efficacité : langage visionnaire, qui décrit les spectacles les plus atroces, ceux qui ne sauraient être représentés sur la scène, mais ne convainc presque jamais un interlocuteur auquel il n'est pas véritablement adressé. *Hippolyte* est un exemple parfait de ce pessimisme universel qui emploie les ressources d'une éloquence grandiose pour mieux accabler le spectateur.

♦ À cette horreur, il faut trouver un remède ou du moins un frein, et c'est ce que fera Garnier au fil de sa carrière, en développant le stoïcisme chrétien qui donnera sa tonalité particulière à sa dernière pièce, *Les Juives*.

♦ Tel quel, *Hippolyte*, de même que les autres œuvres de Garnier, s'intègre parfaitement à l'esthétique du temps et connaît un succès considérable.

ÉDITION : Garnier, *Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, Belles Lettres, 1974.
ÉTUDE : Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France, les débuts (1514-1573)*, Champion, 1929.

HISTOIRE AMOUREUSE DES GAULES (L')

BUSSY-RABUTIN. Roman antique, 1665.

L'œuvre regroupe six historiettes mettant en scène des épisodes connus

dont les héros, parfois dissimulés sous des pseudonymes, comptent parmi les plus grands personnages de la Cour sous Louis XIV. Cette chronique scandaleuse accumule tant de traits cruels qu'elle met en cause — même quand elle concerne des personnages depuis longtemps déshonorés comme la comtesse d'Olonne, ancienne précieuse devenue une Messaline — les fondements de la société monarchique. Mais elle ne se limite pas à une série de révélations ou d'histoires romancées. Elle approfondit avec une redoutable pénétration psychologique les ressorts cachés qui expliquent les comportements d'une aristocratie oisive: vanité, ruse, goût de l'intrigue, volonté de puissance. Elle offre aussi un tableau fidèle de la société française au moment où la Fronde a provoqué l'émergence du cynisme et de la licence. Soucieux de divertir, Bussy multiplie les portraits au vitriol et, s'inspirant de Pétrone et d'Apulée, combine plaisamment l'histoire et l'invention romanesque.

♦ Brillant soldat et libertin imprudent, Bussy-Rabutin (1618-1693) connaît le succès en 1664 avec ses *Maximes d'amour* en vers. La parution subreptice en 1665 de son *Histoire amoureuse des Gaules* — écrite en 1660 et que l'auteur destinait non à l'impression, mais à l'amusement de sa maîtresse — lui vaut d'être embastillé treize mois, puis exilé par Louis XIV. Il entreprend alors la rédaction de ses *Mémoires*, entretient une correspondance suivie avec Mme de Sévigné, sa cousine, et compose une *Histoire en abrégé de Louis XIV*.

♦ *L'Histoire amoureuse des Gaules* est admirée de ses contemporains, même de ceux qui condamnent les médisances de ses récits. On apprécie l'élégance du ton, la lucidité de l'analyse, l'art du portrait, le style subtilement ironique (le fameux «rabutinage»). Perrault dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes** range Bussy-Rabutin parmi les auteurs français qui honorent les Modernes.

ÉDITION: Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules*, éd. Antoine Adam, Flammarion, «G.F.», 1988.
ÉTUDE: Jean Orieux, *Bussy-Rabutin, le libertin galant homme*, Flammarion, 1958.

HISTOIRE COMIQUE DE FRANCION
CHARLES SOREL. Roman, 1623.

Les aventures de Francion (dont le nom est formé à partir de «franc», libre), jeune gentilhomme libertin sans fortune, tiennent à la fois des histoires satiriques volontiers obscènes à la mode vers 1620, des fabliaux et des contes populaires, des romans picaresques espagnols (le *Guzman d'Alfarache* est traduit en 1620 par Chapelain), du *Décaméron* de Boccace. À l'issue d'une aventure bouffonne mettant aux prises un vieillard (se livrant à la sorcellerie pour retrouver sa vigueur sexuelle), Laurette sa femme (jeune et peu sage), et quatre voleurs (dont un joli garçon), Francion, blessé, fait à l'auberge la connaissance de Raymond, un grand seigneur qui le prend en amitié (livre 1). Francion lui raconte ses années de collège sous la férule d'un maître avare et ridicule, Hortensius (livres 3 et 4). Après la satire du pédant, Francion s'en prend à un fils de marchand que l'achat d'une charge de conseiller a anobli; le noble Francion, réduit à la misère, stigmatise la morgue des parvenus et la servilité des courtisans (livre 5). Le récit des aventures et des amours de Francion se termine par une fête donnée par Raymond, au cours de laquelle Francion, rassasié par les plaisirs de la chair et du vin — il a retrouvé Laurette —, prononce un véritable manifeste libertin. Récusant toute forme de contrainte, du mariage aux distinctions sociales, il évoque une société idéale qui ne serait régie que par les lois naturelles: «Chacun serait égal, et les fruits de la terre seraient communs» (livre 7). La signification symbolique de l'épisode est accentuée par la présence d'une horrible vieille, image de la caducité des plaisirs, au milieu du festin des convives habillés à l'antique.

♦ La version primitive du *Francion* s'achevait ainsi. En 1626, Sorel (1602-1674) lui ajoute cinq livres, et y apporte des corrections importantes. Le procès de Théophile de Viau, ami de Sorel, marque le crépuscule de la pensée libertine. Sorel gomme en partie les obscénités du texte, assagit son héros (qui pactise avec le romanesque traditionnel en tombant amoureux, sur la foi d'un portrait, d'une femme idéale, Nays, qu'il finit par épouser), mais charge le personnage du pédant, Hortensius. Celui-ci devient une satire transparente de Guez de Balzac, qui a accablé son ancien ami Théophile. Le succès du roman (quinze éditions en dix ans) ne survécut pas au triomphe de l'ordre classique.

ÉDITIONS : Sorel, *Histoire comique de Francion*, dans *Romanciers du XVII^e siècle*, éd. Antoine Adam, Gallimard, « La Pléiade », 1958. Éd Yves Giraud, Flammarion, « G.F. », 1978.
ÉTUDE : Maria-Alzira Seixo, *Le Parcours des plaisirs : « Francion » de Charles Sorel*, Centre culturel portugais, 1985.

HISTOIRE DE CHARLES XII, ROI DE SUÈDE

VOLTAIRE. Histoire, 1731.

Cette première œuvre historique de Voltaire présente la destinée dramatique du roi Charles XII de Suède. Ce héros d'épopée et de tragédie triomphe des rois de Danemark et de Pologne, écrase le roi Pierre le Grand à Narva et parcourt en vainqueur la Russie. Mais la fortune l'abandonne : son armée, décimée par l'hiver et la disette, est vaincue à Poltava. Charles XII s'acharne, se réfugie cinq ans en Turquie, lance le sultan contre le tsar, regagne son pays sous un déguisement et meurt au combat en 1718, à l'âge de trente-six ans. Une conclusion dense sculpte pour la postérité la statue de ce conquérant de la gloire.

♦ En Angleterre où il est contraint de s'exiler en 1726, Voltaire (1694-1778), déjà célébré comme le successeur de Racine depuis son *Œdipe** et comme le Virgile français grâce à sa *Henriade*, prend conscience que d'importants événements viennent d'être vécus au déclin du XVII^e siècle ; discernant le goût que son époque portera à l'histoire, il réunit des documents sur Charles XII et rédige l'essentiel de son *Histoire*. Celle-ci est un modèle d'histoire réaliste s'appuyant sur les témoignages de contemporains. Biographie événementielle, *L'Histoire de Charles XII* offre aussi une peinture des mentalités et une conception nouvelle : Voltaire est déjà convaincu que l'histoire est faite d'atrocités.

ÉDITIONS : Voltaire, *Histoire de Charles XII*, dans *Œuvres historiques*, éd. René Pomeau, Gallimard, « La Pléiade », 1978. Éd. Georges Mailhos, Flammarion, « G.F. » 1968.
ÉTUDE : René Pomeau, *D'Arouet à Voltaire*, Touzot, 1985.

HISTOIRE DE FRANCE

JULES MICHELET. Ouvrage historique, 1833-1867.

Les vingt-six volumes de l'*Histoire de France* de Michelet (1798-1874) se ressentent de multiples influences, en particulier celles des *Principes de la philosophie et de l'histoire* de Vico et de la philosophie de l'histoire de Herder. Dans son *Introduction à l'histoire universelle*, publiée en 1831, Michelet explique le développement de l'histoire par les grands mouvements des forces humaines en action et considère que les deux grands peuples sont les Français et les Italiens. Son *Histoire de France* repose sur de solides bases géographiques, une recherche sérieuse et la certitude que l'histoire a un sens, qui est celui du peuple français. Dans les premiers volumes, il se démarque d'Augustin Thierry en faisant entrer en ligne de compte la civilisation et les idées tout autant que les conflits ethniques pour expliquer les origines du peuple français. Le tome II s'ouvre sur un célèbre Tableau de la France qui tente une synthèse de la géographie et de l'histoire pour expliquer comment, à travers les diversités, s'esquisse l'unité de la France autour de la notion de patrie. Michelet explore ensuite l'an mille, les croisades, l'âge des cathédrales et la guerre de Cent Ans en faisant de Jeanne d'Arc l'être héroïque par excellence. Sa méthode historique est magnifiquement servie par son style : « Que ce soit là ma part dans l'avenir, d'avoir non pas atteint mais marqué le but de l'histoire, de l'avoir nommée d'un nom que personne n'avait dit. Thierry l'appelait *narration*, et M. Guizot *analyse*. Je l'ai nommée *résurrection* et ce nom lui restera. » En 1843, il délaisse son projet initial et se consacre jusqu'à 1847 à une *Histoire de la Révolution* qu'il définit comme « un poème épique dont le peuple est le héros ». Se déclarant fils d'ouvrier, Michelet publie en 1846 *Le Peuple*, qui est une analyse des différentes classes, un examen de leurs conditions de vie et la mise en évidence du déterminisme qui régit la société dont il est issu. C'est aussi un hymne à l'instinct animal, qu'il explorera plus avant à partir de 1856, avec des ouvrages tels que *L'Oiseau*, *L'Insecte* ou *La Mer*. Ne négligeant aucun aspect de l'histoire, Michelet se penche sur la question de *La Femme* en 1859. En 1854, il se remet à son *Histoire de France*, qu'il reprend à la Renaissance. Il lui faudra treize ans pour arriver à 1789. L'histoire du XIX^e siècle comprend trois volumes, dont le dernier rédigé s'arrête à Waterloo. Pour une édition intégrale qui parut entre 1871 et 1874, Michelet rédigea une importante préface où il dégageait les grands principes de sa

méthode. Selon lui, « l'histoire est une violente chimie morale où mes passions individuelles tournent en généralités, où mes généralités deviennent passions, où les peuples se font moi, où mon moi retourne animer les peuples ».

ÉDITIONS : Michelet, *Histoire de France*, Laffont, « Bouquins », 1979. *Introduction à l'histoire universelle. Tableau de la France, préface à l'histoire de France*, éd. Charles Morazé, Amand Colin, 1962.
ÉTUDES : Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Le Seuil, 1988. Jacques Le Goff, « Le Moyen Âge de Michelet », dans *Pour un autre Moyen Âge*, Gallimard, « Tel », 1991.

HISTOIRE DE GIL BLAS DE SANTILLANE
ALAIN RENÉ LESAGE. Roman, 1715-1735.

À l'âge de dix-sept ans, Gil Blas de Santillane, un jeune Espagnol démuni, se rend à l'université de Salamanque. Ses aventures variées font ressortir sa naïveté, son étourderie, sa vanité et son absence de scrupules. Successivement domestique chez un chanoine, assistant d'un médecin, intendant d'une comédienne, régisseur d'un château et favori de l'archevêque de Grenade, il mène de pair son apprentissage de la vie, son évolution morale et son ascension sociale. La satire devient politique lorsque Gil Blas atteint le faîte de sa fortune : secrétaire du premier ministre, il s'enrichit malhonnêtement et suit son maître dans sa disgrâce ; le voilà bientôt au service du nouveau premier ministre et, témoin désabusé de lui-même, il raconte comment il est amené à renier son précédent protecteur.

♦ Après le succès du *Diable boiteux**, Lesage (1668-1747) continue à exploiter ses sources espagnoles : de 1715 à 1735 les épisodes picaresques de *Gil Blas de Santillane*, son chef-d'œuvre, s'échelonnent lentement, attendus avec impatience par le public et les librairies. La même veine inspirera encore *L'Histoire de Don Guzman d'Alfarache* (1732) — dont le héros, mendiant, escroc et proxénète, est, à la différence de Gil Blas, un pur picaro — et *Le Bachelier de Salamanque* (1736).

♦ Lesage invente le roman de mœurs, où la peinture des milieux sociaux est plus importante que l'histoire du héros, et s'achemine vers le réalisme de Diderot. Ce roman lucide, qui rejoint souvent l'insolence des pamphlets de la Régence ou la satire des *Lettres persanes**, recourt au dépaysement espagnol et à la distanciation. Son héros reflète l'idéologie bourgeoise du siècle : résolument optimiste, il est convaincu que la volonté peut permettre l'épanouissement social. La narration rétrospective de son ascension annonce celle d'un autre picaro à la mode, le Jacob du *Paysan parvenu**.

ÉDITIONS : Lesage, *Gil Blas de Santillane*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. René Étiemble, Gallimard, « La Pléiade », 1960. Éd. Roger Laufer, Flammarion, « G.F. », 1977.
ÉTUDES : Roger Laufer, *Lesage ou le Métier de romancier*, Gallimard, 1971. Didier Souiller, *Le Roman picaresque*, P.U.F., 1980.

HISTOIRE DE LA CONQUÊTE DE L'ANGLETERRE PAR LES NORMANDS
AUGUSTIN THIERRY. Essai historique, 1825.

L'*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, de ses causes et de ses suites jusqu'à nos jours, en Angleterre, en Écosse, en Irlande, et sur le continent* est le premier ouvrage historique d'Augustin Thierry (1795-1856). Il met en pratique la conception nouvelle de l'histoire narrative qu'il avait exprimée dès 1820 dans le *Courrier français*, en écrivant qu'il « n'est pas possible qu'un historien puisse d'abord bien raconter sans peindre, et ensuite bien peindre sans raconter ». Unissant l'érudition et l'imagination, Thierry tente de prouver dans son livre qu'une fois les Normands vainqueurs des Saxons, l'opposition des groupes ethniques s'est continuée sous une autre forme, si bien qu'il n'y a pas en Angleterre un peuple mais deux nations différentes « plus distinctes que si la mer roulait entre elles ». La méthode choisie par l'auteur reflète son souci de réconcilier l'art, la science et ses opinions politiques libérales : convaincu qu'« il nous manque l'histoire des citoyens », il a pour souci de faire entendre la voix du peuple.

♦ L'*Histoire de la conquête de l'Angleterre* s'attache moins à donner une vue objective des événements qu'à proposer une interprétation où se mêlent le pittoresque et les développements oratoires d'une philosophie particulière de l'histoire. Malgré les excès de la thèse proposée, l'œuvre eut une influence considérable sur le développement du goût pour le Moyen Âge, si caractéristique de la première génération romantique.

ÉDITION : Thierry, *La Conquête de l'Angleterre par les Normands*, Jouvet, 1867.

HISTOIRE DE LA GRANDEUR ET DE LA DÉCADENCE DE CÉSAR BIROTTEAU

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1837.

Le parfumeur César Birotteau a gagné de l'argent en transformant son commerce familial en une entreprise industrielle dont les ventes sont fondées sur la publicité. Ambitieux, il veut tenir son rang. Il se lance dans la spéculation immobilière selon des procédés périlleux, et la fuite d'un notaire véreux, Me Rogain, le condamne à la faillite. Mais ce parvenu ridicule fait preuve de dignité dans le malheur: bien que le concordat de la faillite l'en dispense, Birotteau rembourse tous les créanciers et il meurt d'émotion le jour de sa réhabilitation par les tribunaux.

♦ À la suite d'affaires désastreuses, d'une liquidation judiciaire qui en résulta, et qui pesa sur toute sa vie, Honoré de Balzac (1799-1850) devint «un forçat des lettres»: les conditions matérielles dans lesquelles l'œuvre de Balzac fut rédigée eurent une influence sur son contenu. Ainsi l'argent appartient-il aux puissances centrales de la mythologie balzacienne. Mais l'*Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* constitue une peinture de la bourgeoisie commerçante parisienne sous la Restauration, une satire et une exaltation des vertus bourgeoises qui donnent lieu à un tableau de l'évolution économique et sociale au début du XIXe siècle.

♦ Ce roman au titre parodique s'inscrit dans l'entreprise de laïcisation et de modernisation des conflits: les vraies batailles ne sont plus militaires mais civiles et privées, l'histoire adopte un nouveau langage et le véritable empereur est l'argent. Balzac ne se veut ni romancier ni historien, il cherche à revitaliser ou ennoblir le genre romanesque et produire une histoire des mœurs qui ne soit pas une «nomenclature des faits». Avec *César Birotteau*, le roman apparaît comme une épopée bourgeoise, burlesque et idéaliste dans la mesure où il insiste sur la précarité des richesses et tente d'opposer des valeurs nouvelles aux anciennes.

ÉDITIONS: Balzac, *César Birotteau*, dans *La Comédie humaine*, t. III, éd. René Guise, Gallimard, «La Pléiade», 1975. Éd. Pierre Barbéris, L.G.F., «Le livre de poche», 1984.
ÉTUDE: Georges Lukacs, *Balzac et le Réalisme français*, Denoël, 1933.

HISTOIRE DE LA FOLIE À L'ÂGE CLASSIQUE

MICHEL FOUCAULT. Essai, 1961.

Michel Foucault (1926-1984) inaugure avec l'*Histoire de la folie à l'âge classique* une méthode, originale pour un philosophe et qu'il gardera dans toutes ses investigations: adopter le point de vue de l'Histoire et substituer à une réflexion théorique sur un sujet — ici la folie — une étude des formes que prend ce sujet avec le temps, afin de distinguer ce qui est universel et ce qui est singulier et de faire apparaître les liens qui unissent l'un et l'autre. Dans ce livre sont interrogés la littérature, l'art et la philosophie, mais surtout les institutions, qui expriment et concrétisent la pensée des responsables politiques et les pratiques sociales quotidiennes. Pourquoi et comment celles-ci ont évolué, tel est l'objet de cette recherche décapante qui met en jeu les définitions mêmes de déraison et d'aliénation mentale, et réfléchit à l'assimilation, en une seule catégorie, des déments et des asociaux. En effet Michel Foucault rappelle que, jusqu'au XVIIe siècle, le fou n'était pas considéré comme un danger pour l'ordre public. La folie était même, pour les hommes de la Renaissance, le signe d'une distinction, d'une élection sacrée. Le changement fut brutal quand elle devint une «maladie mentale», objet d'une thérapeutique, quand les fous furent enfermés dans les hôpitaux psychiatriques et quand «magie, alchimie, pratiques profanatrices ou encore certaines formes de sexualité furent directement apparentées à la déraison et à la maladie mentale», car les thérapeutes distinguent les signes de la folie, ceux-ci n'appartenant pas au malade, mais à la société qui veut les faire autres. Foucault montre la montée inéluctable d'un pouvoir normatif. Les textes juridiques abondent. L'institution prend une importance primordiale et le personnel médical peut cerner la folie, non parce qu'il la connaît, mais parce qu'il la maîtrise. En définitive, seul le fou peut vraiment parler de la folie, et c'est l'ambition de Foucault de lui donner la parole.

♦ Cet ouvrage inaugure l'engagement de Foucault contre les enfermements. Dans la même veine, il publiera *Naissance de la clinique, Une archéologie du regard médical* (1963) sur la relation malade-médecin, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (1973), *Surveiller et Punir. Naissance de la prison* (1975), sur la situation des détenus et enfin les trois volumes de l'*Histoire de la sexualité*, 1976-1984.

ÉDITION: Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972. Gallimard, «Tel», 1984.
ÉTUDES: Gilles Deleuze, *Un nouvel archiviste*, Fata Morgana, 1972. Jacques Derrida, «Cogito et Histoire de la folie», dans *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, 1967. Paul Veyne, «Foucault révolutionne l'Histoire» dans *Comment on écrit l'Histoire*, Le Seuil, 1978.

HISTOIRE DE L'ŒIL
GEORGES BATAILLE. Récit, 1928.

Découpé en quinze courts chapitres dont l'intensité va croissant, l'*Histoire de l'œil* se donne à lire comme le récit d'une initiation érotique que l'excès et la folie rendent tragique. Mais plus que l'histoire hallucinante du narrateur, de Simone et de Marcelle que la même exigence absolue et exclusive jette dans une quête effarante de jouissance, c'est avant tout l'histoire d'une obsession, née dans l'enfance, qui est essentielle ici. Œil, œuf, testicule, telle est l'étrange triade qui organise le sens et le déroulement du récit en tissant entre chaque épisode un lien associatif: les jeux avec l'œuf, l'énucléation, à Grenade puis à Séville, d'un torero et d'un prêtre, la castration d'un taureau enfin: autant de moments qui coïncident à chaque fois avec la jouissance de Simone et participent de la même génitalité. Parallèlement, cet univers s'englue dans une sorte de liquidité troublante au sens propre: les larmes, le sperme et l'urine, mais aussi le rayon de lune dans lequel brille le drap humide de Marcelle, mais aussi le ciel liquoreux de Séville, où les deux amants tuent le prêtre. «*Inter faeces et urinam nascimur*» (saint Augustin): c'est de cette conscience aiguë de l'ignominie originelle que naît ce récit qui, avant de se clore sur la mort atroce de Simone, se livre dans l'avant-dernier chapitre à une sorte de retour autobiographique sur la petite enfance et sur l'horreur d'un père tabétique et obscène. Essentiel, ce chapitre qui est comme une pause après la frénésie, et le lieu où se dévoile l'«expérience intérieure», révèle, outre le sens et l'origine du récit, le propre du travail poétique que trament les liens secrets reliant les fantasmes (imaginaires) aux événements de la vie (réels).

♦ L'*Histoire de l'œil*, publiée clandestinement sous le pseudonyme de Lord Auch, constitue avec *W.-C.* et *L'Anus Solaire*, les tout premiers récits érotiques de Georges Bataille (1897-1962) et correspondent à une époque d'agitation et de violence. Les thèmes essentiels de cette œuvre tout entière empreinte de pessimisme nietzschéen sont d'ores et déjà présents et trouvent un prolongement dans *Le Bleu du Ciel**, paru en 1957. Mais c'est sans doute dans la patiente élaboration de *L'Érotisme* (1960), qui rassemble tous les articles de Bataille parus depuis de longues années dans la revue *Critique*, que le questionnement philosophique et ethnologique de l'écrivain trouve sa pleine maturité.

♦ L'érotisme se confond ici avec une sorte de vertige désespéré né du sentiment de la mort et du néant dont nous sommes issus et auquel nous retournerons. Pour Georges Bataille, rien n'est plus ascétique que l'érotisme, et seuls ceux pour qui le monde paraît honnête peuvent goûter les plaisirs fades de la chair. La violence et l'excès, toujours obscènes chez Bataille, en transgressant l'interdit, dévoile ce qu'un regard châtré refuse de considérer, à savoir l'horreur sacrée qu'inspire une nature corrompue et déliquescente. Et de fait, l'œil, symbole du père, crevé et englouti par le sexe de la femme, le testicule extirpé et sanglant, et l'œuf, image liquéfiée du soleil, forment conjointement la métaphore de l'origine, génitale et cosmique, dont tout dit la déchéance et l'horreur. Or, c'est précisément dans ce geste de dévoilement que l'effusion poétique finit par rejoindre, dans la dépense qui est la sienne, l'érotisme même dont l'excès pervertit toute loi.

ÉDITION: Bataille, *Histoire de l'œil*, Jean-Jacques Pauvert, 1985.
ÉTUDES: Roland Barthes, *Essais critiques*, Le Seuil, 1964. Jean-Michel Heimonet, *Le Mal à l'œuvre, Georges Bataille et l'Écriture du sacrifice*, Parenthèses, Chemin de ronde, 1986.

HISTOIRE DE M. CLEVELAND, FILS NATUREL DE CROMWELL, ÉCRITE PAR LUI-MÊME, OU LE PHILOSOPHE ANGLAIS
L'ABBÉ PRÉVOST. Roman, 1731-1739.

Récit autobiographique d'un narrateur omniscient qui ménage le mystère aussi habilement qu'un auteur de roman à la troisième personne, l'*Histoire de M. Cleveland*, analyse la quête spirituelle d'un personnage cherchant douloureusement la solution au problème du mal. Maudit par un père cruel, le dictateur Cromwell, et réfugié dans une caverne de Cornouailles, Cleveland y rencontre Fanny, la fille d'un autre proscrit, mais doit s'exiler en France, tandis que Fanny suit son père en Amérique. Cleveland l'y

retrouve dans les Appalaches, l'épouse selon le rite indien et se fait couronner chef de la tribu des Abaquis. Sa tentative pour établir un régime naturel idéal démontre l'échec des utopies. L'enlèvement de leur fille par une tribu de cannibales conduit Cleveland à se séparer de Fanny, qui s'enfuit avec un aventurier. Pessimiste de nature, Cleveland est au bord du suicide, mais un père jésuite le convertit et le réconcilie avec l'amour. Cleveland est alors passionnément épris de Cécile de R... Mais leur amour réciproque est interrompu, au bord de l'inceste, quand on découvre l'identité de Cécile: c'est la fille de Cleveland, sauvée par le comte de R... Cécile refuse de refouler cet amour impossible et meurt. Cleveland, qui a retrouvé Fanny, part avec elle ensevelir leur fille en Angleterre et se retirer dans la solitude.

♦ La genèse de ce «grand roman» d'aventures est complexe: elle est intercalée entre la rédaction des *Mémoires et Aventures d'un homme de qualité* (commencée en 1728 et achevée en 1731 avec *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut**), et *Le Doyen de Killerine**. Antoine-François Prévost d'Exiles, dit l'abbé Prévost (1697-1763), écrit les deux premiers tomes de *Cleveland* à Londres, en 1730, les deux suivants à Amsterdam en 1731, reprend son œuvre, qui reflète une crise personnelle profonde, en 1736, pour en publier en 1739 seulement les derniers tomes, impatiemment attendus par le public: en France, *Cleveland* est le plus grand succès romanesque avant *Julie ou la Nouvelle Héloïse** de Rousseau.

♦ Très proche de Marivaux, par son goût des mythes du cœur, par son penchant à l'analyse paradoxale du sentiment à partir du rêve et de l'irrationnel, Prévost donne à son héros une mélancolie toute romantique: elle naît d'un malaise existentiel, d'une nostalgie de l'amour et de sombres rêveries qui font de lui le premier représentant de l'âme sensible marquée par le spleen. On trouve dans son aventure tragique des récits de voyage chez les Indiens qui annoncent *Les Natchez* de Chateaubriand, et des idées sociales et religieuses très proches du *Discours sur l'origine de l'inégalité** ou de la *Profession de foi du vicaire savoyard* dans *Émile**.

ÉDITION: Abbé Prévost, *Histoire de M. Cleveland*, dans *Œuvres*, t. II, éd. Jean Sgard, P.U.G. 1977.
ÉTUDE: Jean Sgard, *Prévost romancier*, José Corti, 1989.

HISTOIRE DE MA VIE

CASANOVA. Mémoires, 1826, 1960-1962. Écrit en 1790-1798.

Une Préface empreinte d'autosatisfaction ouvre ces *Mémoires* écrits en français, alors la seule langue vraiment internationale. Le Vénitien Casanova mêle la célébration de ses exploits amoureux à une peinture colorée de la société européenne. S'il multiplie les conquêtes grâce à son charme, à sa faconde et à sa confiance en soi, cet anti-Don Juan dote ou établit les femmes qu'il quitte. Brillant aventurier — à l'occasion escroc ou magicien — il s'évade des Plombs de Venise, crée une loterie à Paris et assiste à l'exécution de Damiens, se fait décorer par le pape, intrigue auprès de Frédéric II, va proposer à Catherine II l'adoption du calendrier grégorien, séjourne à Ferney chez Voltaire et accomplit des missions secrètes à Londres, à Constantinople et à Madrid. Il apparaît comme le chantre d'un monde qui s'accorde avec son art de vivre.

♦ Après avoir mené à travers l'Europe une vie débridée, Casanova (1725-1798) se retire à soixante ans en Bohême dans le château du comte Waldstein. L'inaction lui pesant, il entreprend de raconter, en français, sa vie et se passionne rapidement pour cette réincarnation de lui-même dans un personnage actualisé par une mémoire infaillible et une imagination complaisante.

♦ Les *Mémoires*, dont la véracité a été confirmée par les historiens de la fin du XIX^e siècle, offrent un document très riche sur la société du siècle. Casanova l'a côtoyée dans les salons ou les tripots, les bureaux ou les prisons, les palais ou les auberges, les châteaux ou les «maisons». À sa parution posthume en 1826 (traduction française d'une adaptation allemande elle-même expurgée) succéda la publication d'une version pudique de l'original, rééditée jusqu'en 1958. L'édition intégrale (1960-1962) conforme à l'original connaît un grand succès de librairie.

ÉDITIONS: Casanova, *Mémoires*, 3 vol., éd. Robert Abirached, Gallimard, «La Pléiade», 1958-1960. *Histoire de ma vie*, 6 vol., Plon, 1960-1962. Éd. René Démoris, Flammarion, «G.F.», 1977.
ÉTUDE: Robert Abirached, *Casanova ou la Dissipation*, Grasset, 1961.

HISTOIRE DES DEUX INDES

L'ABBÉ RAYNAL. Encyclopédie, 1770.

En six volumes, Raynal présente la première encyclopédie des colonies dans les deux Indes (l'Asie et

l'Amérique). Il retrace d'abord l'histoire de la colonisation européenne, en expose la géographie, décrit longuement les mœurs des différents peuples soumis par les Portugais, les Espagnols, les Hollandais, les Anglais et les Français, dénonce la barbarie sanguinaire des conquérants cautionnée par les prêtres, condamne l'esclavage des nègres; il propose enfin un ensemble de réformes susceptibles de concilier la dignité des hommes et l'intérêt économique des nations colonisatrices. Diderot donne à la réédition de 1780 un fort impact révolutionnaire; les passages les plus vibrants de l'ouvrage sont de sa main: la condamnation du despotisme, la justification d'une morale matérialiste, la présentation du christianisme comme une imposture, l'annonce de la révolte des Noirs, l'appel à l'insurrection des peuples; enfin, le sentiment que les colonies, à l'instar de la révolution d'Amérique qui l'enthousiasme, sont une force capable d'imposer la liberté en Europe.

♦ Directeur de la *Correspondance littéraire** jusqu'en 1753, l'abbé Raynal (1713-1796), connu jusque-là comme collaborateur de l'*Encyclopédie**, accède à la gloire avec son *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, parue en 1770 sans nom d'auteur. Trente-huit rééditions en un demi-siècle montrent à quel point ce livre répond aux préoccupations des lecteurs: la bourgeoisie découvre les structures coloniales et leurs implications économiques et morales.

♦ La collaboration très importante de Diderot aux rééditions de 1774 et surtout de 1780 transforme l'œuvre en un brûlot destiné à diffuser les idées les plus hardies à travers l'Europe. Mise à l'Index par le pape, l'*Histoire des deux Indes* est condamnée par le Parlement en 1781. Exilé, Raynal se réfugie chez Frédéric II. Salué en 1789 comme le dernier grand survivant parmi les précurseurs de la Révolution, il désavoue en 1791 les bouleversements politiques et les attribue à une «fausse interprétation» des principes posés par les philosophes.

ÉDITION: Raynal, *Histoire des deux Indes*, éd. Yves Benot, La Découverte, 1981.
ÉTUDES: Michèle Duchet, *Diderot et l'Histoire des deux Indes*, Nizet, 1978.

HISTOIRE DES ORACLES

FONTENELLE (Bernard Le Bovier de). Essai, 1687.

L'*Histoire des oracles* enrobe sous un parisianisme mondain, élégant et enjoué, une étude critique discréditant le merveilleux et le surnaturel, présentés comme des produits de l'ignorance. Fontenelle réfute les oracles du paganisme: ce sont des impostures. Quant à la religion, elle est le fruit d'une mystification délibérée, organisée par les prêtres, et dont l'anecdote de la dent d'or permet de démonter le mécanisme. Le livre, sans les nommer, vise au nom de la raison les croyances et les pratiques chrétiennes.

♦ Poète, critique littéraire, dramaturge, librettiste d'opéra et romancier, Fontenelle (1657-1757) cherche à imposer une esthétique résolument «moderne» dans tous les genres littéraires. Les *Dialogues des morts* (1683) dissimulent sous des paradoxes rococos un bréviaire du libertinage. Fontenelle accède à la gloire avec les *Entretiens sur la pluralité des mondes** et l'*Histoire des oracles*, où il transpose un traité du Hollandais Van Dame. Après son élection comme secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, ce philosophe clairvoyant partage son temps entre des travaux de vulgarisation scientifique et une brillante carrière mondaine.

♦ Au seuil d'un siècle trop souvent considéré comme un pourvoyeur d'abstractions et de systèmes, l'*Histoire des oracles*, première manifestation de l'esprit philosophique, réclame la soumission aux faits et à l'expérience. Bien des philosophes du XVIII[e] siècle, à commencer par Montesquieu et Voltaire, se souviendront de cette démythification et de ce rationalisme sacrilège.

ÉDITIONS: Fontenelle, *Histoire des oracles*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Fayard, 1991. Éd. Maurice Roëlens, Éditions sociales, 1966.
ÉTUDE: Alain Niderst, *Fontenelle*, Plon, 1991.

HISTOIRE DES TREIZE

HONORÉ DE BALZAC. Trilogie romanesque, 1834-1835.

Les *Treize* sont une société secrète qui réussit tout ce qu'elle entreprend. Son histoire comprend trois romans: *Ferragus*, le premier, raconte l'histoire de l'ancien forçat, dont la fille est mariée à un notable. Elle lui rend visite secrètement pour ne pas mettre en péril la situation du mari. Mais le colonel de Maulincour, amoureux de la dame, a découvert cette fréquentation et croit à un adultère. L'ancien forçat, avec la complicité des Treize, met à mort l'indiscret.
La Duchesse de Langeais développe les aventures du général de Montriveau

dans la poursuite de la duchesse de Langeais qu'il aime. Les Treize lui permettent d'aller jusqu'au monastère où elle s'est réfugiée. Mais elle meurt dédaignée par son amant alors qu'elle est prête à se rendre.
La Fille aux yeux d'or est l'histoire de Paquita Valdès, une fille aimée du dandy de Marsay, mais également aimée de la marquise de San Real — situation ambiguë qui ne cesse que par l'assassinat de la malheureuse.

♦ *L'Histoire des Treize* forme un sous-ensemble dans *La Comédie humaine*: l'ambitieuse préface en tête de l'édition originale témoigne de l'importance du sujet pour Balzac (1799-1850).

♦ La fascination de Balzac pour l'univers parallèle de la pègre, des voleurs et des surhommes est à l'origine du cycle des Treize: comme Eugène Sue, l'auteur du *Juif errant** et des *Mystères de Paris**, Balzac crée un fantastique social, sorte de conception délirante et géniale d'un univers à part, hostile au monde, et qui veut le faire plier sous le désir, «la religion du plaisir et de l'égoïsme». Le roman dit alors la délectation d'avoir un secret de haine en face des hommes, le mythe de la puissance secrète qui déforme et informe la société. Depuis la publication des *Mémoires* de Vidocq (1828), le personnage du forçat apparaît partout, et singulièrement chez Balzac dans *Ferragus* ou *Splendeurs et Misères des courtisanes**: il est un symbole dressé au sein de la misère, un grand féodal du malheur. Mais les Treize peuvent être comparés avec la puissance de la Congrégation, de la Compagnie de Jésus, et s'ils abandonnent la recherche du plaisir, c'est pour se lancer en 1830 (année des Trois Glorieuses qui chassent Charles X et établissent Louis-Philippe) à la conquête du pouvoir.

♦ Mais *La Duchesse de Langeais* et *La Fille aux yeux d'or* sont avant tout des histoires de femmes, bien différentes de celles que contait Balzac à son public admiratif depuis 1830. La coquette, symbole de la haute société aristocratique, et la lesbienne dépassent le thème de la guerre des sexes et de la métaphysique de Sodome et Gomorrhe, pour proposer des images d'un monde d'exclusion et d'unité perdue. L'unité que tentent de refaire les Treize par le pacte et la puissance échoue; l'expérience amoureuse est une pratique de la ruse et de la substitution, un aspect du pourrissement des rapports individuels dans l'ensemble des rapports sociaux.

♦ Le prélude de *La Fille aux yeux d'or* peint une fois pour toutes le décor des *Scènes de la vie parisienne*: la vie de la capitale, soumise aux principes de l'or et du plaisir, se répartit, à l'instar de l'enfer de Dante, en cinq cercles parcourus par le «mouvement ascensionnel de l'argent» et détruits par la passion.

ÉDITIONS: Balzac, *Histoire des Treize*, dans *La Comédie humaine*, t. V, éd. Rose Fortassier, Gallimard, «La Pléiade», 1977. Éd. Michel Lichtlé, Flammarion, «G.F.», 1988.
ÉTUDES: Pierre Barbéris, *Balzac et le Mal du siècle*, Gallimard, 1970. *Mythes balzaciens*, Armand Colin, 1972.

HISTOIRE DES VOYAGES DE SCARMENTADO

VOLTAIRE. Conte, 1756.

Le héros de l'*Histoire des voyages de Scarmentado* entreprend autour du monde «civilisé» un voyage d'apprentissage, qui sert de prétexte à une revue de toutes les horreurs accomplies par les hommes: tortures, poisons, bûchers, meurtres, guerres... Cette vision désolée d'un monde absurde, où Scarmentado se sent irrémédiablement seul, est empreinte d'une ironie tragique.

♦ *Scarmentado* est une confidence à peine transposée, écrite à la première personne. Après ses mésaventures auprès de Frédéric II, Voltaire (1694-1778) se réfugie en Alsace durant l'hiver 1753-1754. Il y est menacé par l'Église au moment même où le retour à Paris lui est interdit et où la maladie le taraude cruellement. En pleine déroute, il se raconte dans *Scarmentado* pour libérer ses humeurs, et propose trois moyens de salut: la fuite, le silence et l'ironie. Progressivement, l'écrivain évolue vers le pessimisme. Un schéma narratif simplifié, le rythme uniforme d'une énumération écœurante, des images obsédantes contribuent à créer l'impression d'un récit qui élude le romanesque; le héros renonce à réformer le monde, le dénouement s'avère navrant. On peut parler avec Jacques Van den Heuvel de «degré zéro du conte voltairien». Enfin, le cadre choisi pour loger la fiction de *Scarmentado* est celui de l'*Essai sur les mœurs** auquel Voltaire travaille simultanément et où, souvent, il s'avoue découragé par les crimes des hommes.

♦ L'*Histoire des voyages de Scarmentado, écrite par lui-même* paraît à Genève dans la *Suite des mélanges* publiés par les frères Cramer, éditeurs préférés de Voltaire.

ÉDITIONS: Voltaire, *Histoire des voyages de Scarmentado*, dans *Romans et Contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van den Heuvel, Gallimard, «La Pléiade», 1979. *Candide et autres contes*, éd. Jacques Van den Heuvel, L.G.F., «Le livre de Poche», 1989.

ÉTUDE: Jacques Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes: de Micromégas à L'Ingénu*, Armand Colin, 1982.

HISTOIRE DU CHEVALIER DES GRIEUX ET DE MANON LESCAUT

L'ABBÉ PRÉVOST. Roman, 1731.

L'*Avis de l'auteur* prévient que le personnage principal du roman est un «jeune aveugle» qui se lance «dans les égarements d'une conduite scandaleuse». Le chevalier des Grieux, qui se destine à l'ordre de Malte, aperçoit à Amiens la jeune Manon Lescaut, que l'on envoie au couvent pour réfréner son «penchant au plaisir». Elle l'ensorcelle, il l'enlève et vit avec elle quelques semaines dans le Paris de la Régence. Gagnée par la passion du luxe, Manon le trompe, se fait entretenir par un fermier général et se débarrasse de Des Grieux en le livrant à son père. Enfermé au séminaire, le chevalier y trouve l'apaisement de l'âme et des sens. Mais, bientôt, une visite de Manon annihile sa volonté: à l'amour fatal succède l'amour fou. Il abandonne la soutane et vit avec Manon d'expédients et d'escroqueries qui, alternativement, les séparent et les réunissent. Condamnée à la déportation en Louisiane, Manon part avec un convoi de prostituées. Des Grieux obtient de s'embarquer avec elle. Commence alors la régénération de l'héroïne, soudain illuminée par la preuve d'amour qui lui est donnée. Cette métamorphose permet aux deux jeunes gens dix mois de bonheur paisible. Au moment où ils vont se marier, un duel les oblige à fuir en toute hâte dans le désert. Manon y meurt d'épuisement. Des Grieux l'ensevelit et se couche sur sa tombe pour mourir. S'il est sauvé et mène par la suite une vie édifiante, son récit incantatoire d'un amour épuré et sublime transforme Manon en mythe.

♦ Réfugié en 1731 à Amsterdam et ne pouvant livrer à son éditeur l'*Histoire de M. Cleveland**, Antoine-François Prévost d'Exiles, dit l'abbé Prévost (1697-1763), rédige d'un seul trait un roman apparemment autonome, qui s'apparente au genre de l'«histoire» réaliste et contemporaine mise à la mode par Challe dans les *Illustres Françaises**. Il en fait le septième et dernier tome de ses *Mémoires et Aventures d'un homme de qualité* (1728-1731) — long récit subjectif d'aventures tragiques, où les coups d'une fatalité obscure conduisent les héros à la révolte ou au désespoir. C'est l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, que le chevalier lui-même raconte à l'homme de qualité. La ligne pure du récit tranche avec les autres œuvres romanesques de Prévost. Il faudra attendre une dizaine d'années pour que l'auteur, avec l'*Histoire d'une Grecque moderne** et *La Jeunesse du commandeur...**, concentre l'intérêt sur une intrigue aussi linéaire, où le sens des événements naît des réflexions que le procédé du retour en arrière mêle au récit.

♦ Le roman tout entier exprime la fatalité de la passion amoureuse, son aspect sensuel et l'importance de sa description. Il connaît un succès de scandale, couronné en 1733 et 1735 par des saisies, qui entraînent des éditions à l'étranger. Voltaire l'apprécie, mais Rousseau et Diderot lui préfèrent *Cleveland*. Sainte-Beuve célèbre une *Histoire* qu'admirent Musset, Flaubert ou Maupassant, et que Gide classe parmi les dix grands romans français. Le thème de Manon inspire de nombreuses œuvres musicales, parmi lesquelles les opéras d'Auber (1856), de Massenet (1884) — dont l'énorme succès ne s'est jamais démenti — et de Puccini (1893). Parmi les adaptations cinématographiques, on relève le *Manon* d'Henri Clouzot (1948), où Michel Auclair et Cécile Aubry incarnent le couple célèbre dans le Paris de la Libération, et le *Manon 70* (1970) de Jean Aurel, avec Catherine Deneuve et Sami Frey.

ÉDITION: L'abbé Prévost, *Manon Lescaut*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, t. I, éd. Etiemble, Gallimard, «La Pléiade», 1960. Éd. Pierre Malandain, Presses Pocket, 1990.
ÉTUDE: Jean Sgard, *L'Abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*, P.U.F., 1984.

HISTOIRE D'UNE GRECQUE MODERNE

L'ABBÉ PRÉVOST. Roman, 1740.

Le protagoniste de l'histoire, vieilli et désemparé, analyse, au fil d'un soliloque nourri de mauvaise foi, ses sentiments successifs envers une jeune Grecque d'origine incertaine, Théophé, qu'il a libérée du harem à Constantinople et qui refuse son amour. La juxtaposition des témoignages les plus contradictoires, en Turquie où Théophé retrouve un frère équivoque, en Italie où elle semble se laisser courtiser par un comte et en France où elle refuse plusieurs partis, fait de l'héroïne une énigme permanente. Le narrateur, incapable de se distancier par rapport à elle et torturé par une jalousie aberrante, se détruit

progressivement de l'intérieur. Drame de la non-communication entre les cœurs, le roman se termine à Paris avec la mort de l'héroïne: jamais le narrateur n'aura pu savoir si Théophé lui était fidèle ou non.

♦ L'ambassadeur Ferriol avait ramené de Constantinople en 1698 une jeune Circassienne. Élevée dans un couvent, la jeune fille refuse en 1711 d'épouser le diplomate — qui en conçoit une amère jalousie — et devient la maîtresse d'un chevalier rencontré chez Mme du Deffand. À partir de cette donnée réelle — qui a mis en émoi les salons de Mme de Lambert et de Mme de Tencin, féministes et passionnées par la métaphysique du sentiment —, Prévost (1697-1763) construit un roman à clefs, dont l'héroïne lointaine répond à la mode de la Turquie, aussi vive qu'en 1670, à l'époque du *Bourgeois gentilhomme** et de *Bajazet**.

♦ Ce bref roman, très apprécié des contemporains et qui suscite en 1741 une comédie, *Zaïde ou la Grecque moderne*, enthousiasme Sainte-Beuve, qui voit en Théophé une sœur de Virginie. C'est sans doute l'œuvre de Prévost la plus proche de nous. Victime et bourreau de soi-même, la narrateur analyse son obsession interprétative avec une précision clinique qui annonce l'épisode d'*Un amour de Swann*, ou *La Prisonnière* d'*À la recherche du temps perdu**. Ce conquérant déterminé s'effrite progressivement et devient le jouet de la jeune femme, comme le héros de Pierre Louÿs dans *La Femme et le Pantin*. Quant aux malentendus nés du heurt entre deux civilisations différentes, ils constituent l'un des thèmes de prédilection du roman contemporain.

ÉDITION: Abbé Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne*, éd. Jean Sgard, P.U.G., 1989.
ÉTUDE: Jean Sgard, *Prévost romancier*, José Corti, 1989.

HISTOIRE NATURELLE, GÉNÉRALE ET PARTICULIÈRE

BUFFON (Georges-Louis Leclerc, comte de). Encyclopédie, 1749-1789.

L'*Histoire naturelle, générale et particulière* réalise la synthèse des recherches scientifiques et des observations expérimentales du XVIII^e siècle. Cette somme monumentale se divise en quatre ensembles successifs: quinze volumes consacrés, de 1749 à 1767, à la *Théorie de la Terre*, l'*Histoire générale des animaux*, l'*Histoire naturelle de l'homme*, l'*Histoire naturelle des quadrupèdes vivipares*; neuf volumes d'*Histoire naturelle des oiseaux* (1770-1783); sept volumes de *Suppléments à l'Histoire naturelle* (1774-1789) dont le *Discours sur le style* — le Discours de réception de Buffon à l'Académie française en 1753, où il exprime la théorie de la prose classique dans la première moitié du siècle — et les *Époques de la nature* (1778) où, non sans grandeur, il accepte l'hypothèse du transformisme des espèces après l'avoir combattue; enfin, cinq volumes comprenant l'*Histoire naturelle des minéraux* et le *Traité de l'aimant* (1783-1788).

♦ De toutes les œuvres du XVIII^e siècle, c'est l'*Histoire naturelle* qui a le plus de lecteurs: la célébrité de Buffon (1707-1788) égale celle de Voltaire et Rousseau s'agenouille sur le seuil de son cabinet de travail. Ce savant idolâtré dans l'Europe entière est dépourvu de tout esprit de système et modestement conscient que les moyens dont il dispose ne sont pas adaptés aux dimensions nouvelles du monde. Comme Diderot, il se propose d'effectuer une vaste enquête sur la Terre, la nature et l'homme.

♦ Intendant du Jardin du roi (devenu Jardin des plantes et Muséum d'histoire naturelle) et vulgarisateur génial, Buffon sait faire comprendre et faire aimer la science, ouvrant ainsi la voie à une période glorieuse de la recherche, celle de Lamarck, Geoffroy Saint-Hilaire, Jussieu et Cuvier. Constamment rééditée au XIX^e siècle, son œuvre est maintenant dépassée sur le plan scientifique, mais conserve la poésie, la précision et l'affectivité d'un style admirable.

ÉDITIONS: Buffon, *Histoire naturelle*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Louis de Lanessan, Paris, 1884-1885. Gallimard «Folio», 1984.
ÉTUDE: Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Armand Colin, 1963.

HISTOIRE TERRIBLE MAIS INACHEVÉE DE NORODOM SIHANOUK, ROI DU CAMBODGE (L')

HÉLÈNE CIXOUS. Pièce en deux époques et dix actes, 1985.

Au lendemain de la conférence de Genève, en 1955, où il a évité de justesse la partition du Cambodge, Sihanouk abdique pour devenir Premier ministre. En 1970, un coup d'État militaire pro-américain, fomenté par le général Lon Nol et son propre cousin Sirik Matak, met fin à son règne et le contraint à s'exiler à Pékin où l'accueille Zhou Enlai. Cela n'empêche pas les États-Unis, engagés dans la guerre du Viêt-nam, de bombarder

massivement le pays. Sihanouk s'allie alors aux Khmers rouges (pro-chinois), rentre à Phnom Penh lorsqu'ils prennent la ville en 1975, mais démissionne un an plus tard, quand Pol Pot, leur chef, instaure dans le sang le communisme rural. Le 6 janvier 1979, les troupes du Viêt-nam, l'ennemi de toujours, envahissent le pays, et mettent fin à ces atrocités.

♦ Voici résumé dans ses grandes lignes le pan entier d'histoire contemporaine, tragique et mouvementée, que retrace cette vaste fresque d'inspiration shakespearienne. Pour évoquer le sombre destin d'un homme et de son « peuple de morts », Hélène Cixous (née en 1937), universitaire puis écrivain féministe, a brossé, en effet, un immense tableau: une soixantaine de personnages — grandes figures politiques et leur entourage, ambassadeurs, généraux, militants — évoluent simultanément à Phnom Penh, Angkor, Pékin ou Saigon sur une durée de vingt-cinq ans. Ainsi, l'histoire se fait sous les yeux du spectateur, à coup de passions cyniques, de retournements d'alliances et, parfois, de méditation sereine. Les conseils au roi du spectre de son père tout comme les savoureux commentaires des femmes du peuple khmer colorent la pièce d'un lyrisme tendre, qui s'accorde à la candeur du personnage de Sihanouk.

♦ La pièce, écrite pour et avec cette troupe, fut créée le 11 septembre 1985 par le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, à la suite de grandes tragédies historiques de Shakespeare.

ÉDITION: Cixous, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, Théâtre du Soleil, 1985.

HISTOIRES

JACQUES PRÉVERT. Poèmes, 1946.

Jacques Prévert (1900-1977) est passé par le surréalisme, mais n'a jamais accepté la discipline d'une école. Son premier recueil, *Paroles** (1946), réunit des poèmes écrits parfois plus de quinze ans auparavant et la première édition d'*Histoires* contient trente poèmes de Prévert et trente poèmes d'André Verdet. Les éditions plus récentes comportent *Histoires* et *D'autres histoires*, œuvres publiées séparément entre 1951 et 1968. Chansons et poèmes y côtoient de petits récits ou fables d'inspiration souvent populiste et urbaine. Les tendances anarchistes, moins visibles que dans *Paroles*, subsistent: l'antimilitarisme, l'anticléricalisme, la révolte. La parole est toujours donnée aux victimes de l'ordre: femmes, enfants, animaux domestiqués ou domptés. Le large succès de l'œuvre peut s'expliquer par son message: refus spontané de tout asservissement, « philosophie » proche parfois de la sagesse des nations, pessimiste dans sa propension à ne voir de l'existence que ses enchaînements absurdes, mais optimiste par sa vitalité. Il s'explique aussi par l'apparente simplicité de la forme poétique: jeux avec les mots et, surtout, les locutions usuelles de la langue parlée. Jamais celle-ci n'est reproduite littéralement. Le cliché est transposé par la présence d'un complément, d'un adjectif, d'un homonyme qui transforment la banalité en feu d'artifice: « Les fils de la Vierge Barbelée », « L'enfant du défunt / Près de feu son père / Feint de faire du feu. » L'« Histoire », guidée par les jeux de la parole au détriment de la cohérence narrative, libère la fantaisie. Le lecteur y vit le mouvement de son propre langage, comme si l'auteur, d'ailleurs très discret, n'en était que le metteur en scène.

♦ Le succès qu'avait connu *Paroles* ne s'est pas démenti avec les œuvres ultérieures. Mises en musique ou conçues pour l'être, les œuvres de Prévert présentent un exemple, rare au XX^e^ siècle, de poésie vraiment populaire.

ÉDITIONS: Prévert, *Histoires*, Gallimard, « Folio », 1972. Dans *Œuvres complètes*, éd. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Gallimard, « La Pléiade », 1992.
ÉTUDES: voir *Paroles*. Et *Europe: Jacques Prévert*, n° 748-749, 1991. Danièle Gasiglia-Laster, *Jacques Prévert*, Séguier, 1986.

HISTORIETTES

GÉDÉON TALLEMANT DES RÉAUX. Mémoires et anecdotes, 1834-1835.

Succession de mini-biographies riches en renvois, en anecdotes et en détours, mais exemptes de synthèses ou de structure, les *Historiettes* offrent le témoignage d'un historien pénétrant, bien documenté et digne de foi, sur toutes les personnalités des soixante premières années du XVII^e^ siècle. Tallemant observe les ombres et les taches de son époque, l'arrivisme, le pouvoir de l'argent ou des favorites, l'ascension des bâtards ou des profiteurs. Sa perspicacité souligne l'habi-

leté de Henri IV, décèle la vanité de Richelieu, admire la précocité de Pascal, rend hommage au janséniste Arnauld, s'attarde aux extravagances de La Fontaine, décroche plus d'un trait à la marquise de Rambouillet ou aux fidèles de son salon. Sa verve légère se donne libre cours dans le récit d'aventures galantes, de déboires conjugaux ou d'anecdotes piquantes.

♦ Poète de salon, Tallemant des Réaux (1619-1690) entreprend en 1657 ses *Historiettes*, leur donne une *Préface* — « ce ne sont que petits Mémoires » —, mais se garde de publier une œuvre que son absence de préjugés rend dangereuse. Une première édition, expurgée pourtant, fait scandale en 1834-1835. Il faut attendre l'édition complète d'Antoine Adam en 1960 pour que l'on reconnaisse à Tallemant des Réaux, derrière le persiflage d'un conteur endiablé, la véracité d'un mémorialiste irremplaçable.

ÉDITION : Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Gallimard, « La Pléiade », 1960.
ÉTUDE : William Wortley, *Tallemant des Réaux*, Mouton, La Haye, 1970.

HOMME APPROXIMATIF (L')

TRISTAN TZARA. Poème, 1931.

Fondateur en 1916 de Dada (*Manifeste dada*, 1918), Tzara (1896-1963) dépasse peu à peu le caractère purement destructeur de ce mouvement et rejoint, avec *L'Homme approximatif*, le surréalisme dont il avait ouvert la voie. Chacune des dix-neuf sections de ce long poème s'organise autour d'un thème ou d'un mot privilégié, la cloche, l'orgue, le loup, etc., mais n'y demeure jamais fixée : l'imagination de Tzara est profondément dynamique. La carte géographique (qu'il compare aux cartes à jouer !) est pour lui le moyen de toujours mieux se perdre, non qu'il cultive le voyage, mais l'élan, sous l'aiguillon de la mort et de la brûlante insatisfaction : « Homme... sainte est l'insatisfaction qui te couve. » Son ardeur privilégie les paysages de montagne, la scie qui découpe l'horizon « entre les dents figées sur la morsure de l'air », les « dents de scie qui ornent votre front... frottant les dents du ciel ». Le caractère infini du désir explique la fréquence du mot « dieu » ; mais ce « dieu » s'humanise finalement, remplacé par « jésus ». Comme l'indique le titre, le héros de cette odyssée est l'homme. L'homme, et non le sujet individuel, l'« homme approximatif » infini qui sans cesse se cherche et se perd dans les autres : « Homme approximatif comme moi comme toi et comme les autres silences. » Rien ne peut briser sa force. Si l'avant-dernière section semble s'acheminer vers la mort, la dernière prend un nouveau départ et s'achève sur le « robuste avènement » de la flamme d'un désert en lequel se change « l'étendue de la plaine que gardent jalousement les douaniers du trépas ». La langue de Tzara n'est ni dada ni vraiment automatique. L'image, qui libère les mots, lui donne sa force : « Aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur place dès leur naissance. » Mais elle se réfère toujours au monde concret, alors que l'image surréaliste tend à vivre d'elle-même. Les versets ou vers libres, sans ponctuation ni majuscules, tissent leur continuité dans le jeu des répétitions. La phrase se prolonge, relancée par les anaphores et les impératifs.

♦ Le surréalisme de Tzara est donc bien personnel et il prendra, comme Éluard, à partir de 1935, ses distances vis-à-vis de ce mouvement.

ÉDITIONS : Tzara, *L'Homme approximatif*, Gallimard, « Poésie », 1968. Dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Béhar, Flammarion, 1977.
ÉTUDE : René Lacôte et Georges Haldas, *Tristan Tzara*, Seghers, 1973. *Europe: Tristan Tzara*, n° 555-556, 1975.

HOMME, DE SES FACULTÉS INTELLECTUELLES ET DE SON ÉDUCATION (De l')

HELVÉTIUS (Claude-Adrien). Traité philosophique, 1772.

Commentaire considérablement amplifié de l'ouvrage *De l'Esprit**, le traité *De l'Homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation* comprend dix sections subdivisées en chapitres. Cette analyse scientifique des faits individuels et sociaux s'efforce de dégager les lois nécessaires au bonheur de l'homme. Elle souligne l'effet déterminant de l'éducation et met en relief les obstacles au bien public que constituent l'arbitraire, l'égoïsme des gouvernants, les intérêts du clergé, la doctrine de la Révélation et l'ignorance des peuples.

♦ Helvétius (1715-1771), assombri par les problèmes rencontrés après la parution de *De l'Esprit*, ne laisse paraître *De l'Homme* qu'après sa mort. Le livre est aussitôt considéré comme une synthèse

des plus dangereuses idées du siècle, et le Parlement le condamne en 1773 à la lacération et au feu. Si les philosophes sont solidaires dans leur protestation contre cette répression, leurs réactions à propos de l'ouvrage divergent : Rousseau conteste la réduction du jugement à la sensation ; Diderot critique, dans sa *Réfutation**, l'affirmation d'une identité originelle de tous les hommes.

♦ La pensée d'Helvétius se diffuse de 1780 à 1820 grâce aux Idéologues, qui adoptent son refus de la métaphysique, sa volonté de fonder les sciences humaines sur la raison, sa conception sensualiste de la connaissance et sa foi dans le progrès.

ÉDITION : Helvétius, *De l'Homme*, dans *Œuvres complètes*, éd. Yvon Belaval, Hildesheim, 1967-1969.
ÉTUDE : Émile Callot, *D'Holbach ou le Matérialisme conséquent*, Gordet, 1963.

HOMME ET LE SACRÉ (L')

ROGER CAILLOIS. Essai, 1939.

Dans cet essai, Roger Caillois propose une théorie anthropologique qui expliquerait la relation de l'homme au sacré. Dans un premier temps, Caillois dégage les principaux aspects du sacré, tels qu'ils ressortent de l'opposition de celui-ci au profane, et montre en quoi ils sont ambigus. Ainsi, les données que désignent les notions de « pur » et d'« impur » auraient été à l'origine moins distinctes les unes des autres que toujours perçues sous le signe d'une relation dialectique entre elles. Par exemple, à une date ancienne, le mot grec *hagios*, « saint », aurait signifié en même temps « souillé ». Cette prise de conscience de l'ambiguïté du sacré permet d'envisager celui-ci sous l'angle d'une bipolarité que, dans un deuxième temps de sa démarche, Caillois identifie en termes de « sacré de respect » et « sacré de transgression ». Pour Caillois, cette bipolarité est essentielle à la constitution du social. Il le montre en esquissant d'une part une « théorie des interdits », que permet de dégager le sacré de respect, et, d'autre part, une « théorie de la fête », fondée sur le sacré de transgression. Selon Caillois, d'énonciations de « lois saintes » en désignations d'« actes sacrilèges », les interdits finissent par générer les structures du pouvoir au sein d'une société donnée. Mais à différents moments également — temps de fête — ces interdits sont régulièrement transgressés au nom même du maintien de l'ordre social. C'est en raison de cette bipolarité que, portant dans un troisième temps sa démarche sur le plan métaphysique, Caillois considère le sacré en termes paradoxaux. En effet, celui-ci est « condition de la vie » — « les interdits protègent l'ordre du monde » — et « porte de la mort » ; protégeant ce qui s'acharne à vivre, il ne saurait par là même l'empêcher de mourir : « Tout ce qui ne se consume pas pourrit. »

♦ Paru un an après *Le Mythe et l'Homme* (1938), *L'Homme et le Sacré* s'inscrit explicitement tant dans la lignée de l'école française de sociologie, qu'ont illustrée notamment Durkheim, Mauss et Dumézil, que dans le contexte des travaux menés par Roger Caillois (1913-1979) au sein du Collège de sociologie qu'il avait fondé avec Michel Leiris et Georges Bataille. Poursuivant sur sa lancée, Caillois devait partir des conclusions de *L'Homme et le Sacré* pour étudier ensuite *Les Jeux et les Hommes* (1958) et *Bellone ou la Pente de la guerre* (1963).

ÉDITION : Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Gallimard, 1950. Gallimard, « Folio », 1988.
ÉTUDES : voir *Babel*. Et Alain Bosquet, *Roger Caillois*, Seghers, 1971. Dominique Autié, *Approches de Roger Caillois*, Privat, 1983.

HOMME FOUDROYÉ (L')

BLAISE CENDRARS. Récit autobiographique, 1945.

L'Homme foudroyé comprend trois parties. La première, intitulée *Dans le silence de la nuit*, est consacrée au retour de Cendrars à l'écriture. À la suite d'une conversation avec son ami Édouard Peisson pendant la Seconde Guerre mondiale, l'écrivain retrouve le goût et la force d'écrire. Ce retour à la création est vécu comme un foudroiement. Il met en route le travail de la mémoire qui reporte l'auteur au temps de la Première Guerre mondiale. Deux épisodes semblent particulièrement marquants : celui de la mort du sergent Van Lees, « violé, fripé, sucé » par un obus et celui d'une peur éprouvée par Cendrars lors d'une équipée nocturne au-delà des tranchées. La deuxième partie du livre, qui a pour titre *Le Vieux Port*, fait apparaître le récit de plusieurs séjours dans le midi de la France. Les secrets de la ville de Marseille, ainsi que la béatitude d'un lieu appelé La Redonne mettent en place la thématique du

voyage, tandis que cette section s'achève sur l'évocation d'une brûlante nuit d'amour vécue avec une belle Argentine qui se fait appeler Madame de Pathmos. L'œuvre se referme avec les *Rhapsodies gitanes*. Par le biais d'incessantes digressions, Cendrars y évoque quelques personnalités marquantes, parmi lesquelles l'écrivain populaire Gaston Le Rouge (1867-1938), feuilletonniste auteur du *Mystérieux Docteur Cornélius* (voir *Documentaires**). Une affaire de vendetta dans le milieu gitan lie cependant les *Rhapsodies* entre elles.

♦ Écrit d'août 1943 à décembre 1944, *L'Homme foudroyé* inaugure un cycle de quatre récits autobiographiques que la critique littéraire réunit sous l'appellation de «Tétralogie». Le deuxième volume, *La Main coupée* (1946), écrit de décembre 1944 à mars 1946, est entièrement consacré à la Première Guerre mondiale. La stupidité de l'état-major y est violemment dénoncée, et les vingt-cinq chapitres qui composent le livre achèvent de faire de la guerre un événement inhumain où toute valeur est pervertie. Le constat est sans appel. Cendrars, toutefois, ne cède jamais au lyrisme. Son drame personnel, la perte de son bras droit, est évoqué dans un chapitre quasi onirique, *Le Lys rouge*: une main qui n'appartient à personne tombe du ciel comme pour annoncer celle que le narrateur perdra en septembre 1915.

♦ Onze chapitres composent le troisième volet: *Bourlinguer* (1948). Écrit d'août 1946 à décembre 1947, ce livre, malgré son titre, n'est pas un récit de voyages. Certes, chacun des chapitres se situe dans un port — Venise, Naples, La Corogne, Bordeaux, Brest, Toulon, Anvers, Gênes, Rotterdam, Hambourg et Paris —, mais Cendrars cherche surtout à signifier que le voyage, comme l'écriture, correspond à une nécessité intérieure qui est celle d'un dépassement de la réalité matérielle. Les deux villes principales du livre semblent être Naples et Paris. Naples (dans le chapitre *Gênes*) permet à l'écrivain d'évoquer les moments clés de son enfance. Elle est aussi le lieu où l'écrivain prend conscience de la mort et de la renaissance par l'écriture. Le voyage possède donc une dimension mystique essentielle.

♦ Ce mysticisme est également au cœur du quatrième livre: *Le Lotissement du ciel* (1949), écrit d'août 1946 à mai 1949. Celui-ci, divisé en trois sections, comme *L'Homme foudroyé*, est une méditation sur l'univers. La première partie, *Le Jugement dernier*, laisse une grande place aux animaux. Du tamanoir, que Cendrars ne parvient pas à faire embarquer sur un navire qui le ramène en France, aux chiens en passant par les ouistitis et les colibris, les animaux deviennent l'image de Dieu, bien que l'écrivain répète plusieurs fois qu'il ne croit pas en lui. L'aspect chrétien de la méditation de Cendrars se renforce dans la deuxième partie du livre, *Le Nouveau Patron de l'aviation*. La passion de Cendrars pour la patrologie le conduit à écrire, à la mémoire de son fils Rémy (aviateur mort en 1945 dans un accident d'avion) la vie de saint Joseph de Cupertino. Dans un style à la fois humoristique et poétique, il se lance dans une réflexion sur la lévitation qui le conduit à évoquer des exemples de «ravissement» que l'Église a retenus. Avec la dernière partie, *La Tour Eiffel sidérale*, Cendrars retrouve l'écriture rhapsodique, riche en échappées hors de la droite ligne narrative, qui marquait la fin de *L'Homme foudroyé*. L'épilogue de la Tétralogie se déroule principalement au Brésil. Cendrars y exprime, par le biais du docteur Oswaldo Padroso — qui est aussi poète —, un amour impossible pour le silence et la nuit. D'inspiration volontairement païenne, la méditation devient très pessimiste: l'univers comme la pensée sont en décomposition. C'est le statut de l'écriture qui est ici en question. Et si les images verticales de l'oiseau, de l'ange ou de l'avion donnent à l'univers sa profondeur, le néant qui prend possession de l'écriture résonne comme une menace à jamais angoissante.

♦ Prise dans sa globalité, la Tétralogie de Cendrars surprend à la fois par sa diversité et par son homogénéité. En effet, il y convoque tous les styles et tous les tons. Le langage parlé et volontairement peu soutenu des tranchées contraste avec le langage académique des textes patrologiques; les descriptions de la nature peuvent faire penser à de véritables poèmes en prose, tandis que d'autres passages sont délibérément romanesques. Cependant, du premier au dernier volume, les mêmes contraintes ou les mêmes recherches stylistiques apparaissent. Parmi celles-ci, on peut retenir la volonté de faire accéder l'écriture à une dimension musicale, moderniste notamment par le biais de digressions conçues comme une fragmentation du propos. Par ailleurs, la Tétralogie renouvelle le genre autobiographique. Le mot d'ordre de ce récit n'est pas la restitution fidèle de tranches de vie. Au contraire, la fiction intervient pour bien mettre en évidence une vérité intérieure: l'épisode du *Lys rouge*, dans *La Main coupée*, est, à ce titre, parfaitement représentatif.

L'utilisation régulière des « notes pour le lecteur inconnu », qui apparaissent à la fin des chapitres des premier, troisième et quatrième volets de l'œuvre, participent du même effet : ils ouvrent l'espace fictionnel.

ÉDITIONS : Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Gallimard, « Folio », 1973. *La Main coupée*, Gallimard, « Folio », 1974. *Bourlinguer*, Gallimard, « Folio », 1974. *Le Lotissement du ciel*, Gallimard, « Folio », 1976. ÉTUDES : Jan-Carlo Flückiger, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, La Baconnière, Neuchâtel, 1977. Anne-Marie Jaton, *Blaise Cendrars*, L'Unicorne, Genève, 1990. Henry Miller, *Blaise Cendrars*, Denoël, 1951.

HOMME-MACHINE (L')

LA METTRIE (Julien de). Traité philosophique, 1747.

L'ouvrage constate d'emblée l'impossibilité de prouver l'existence de l'âme et celle de Dieu. Il faut donc chercher une explication rationnelle à la nature. Le constat expérimental de l'influence exercée sur l'âme par le milieu, la nourriture et les maladies conduisent La Mettrie à soutenir la thèse de l'inféodation de la pensée à la matière, substance unique en constante mutation. Il définit l'âme comme un principe de mouvement régissant une machine, le corps, et lui servant de ressort essentiel. Ce matérialisme anthropologique, teinté d'agnosticisme, explique tous les phénomènes par le jeu des forces naturelles.

♦ La Mettrie (1709-1751), praticien méthodique et auteur d'études médicales originales, avait remarqué l'altération de ses facultés durant une fièvre prolongée. Cette expérience lui donne l'intuition que les fonctions mentales sont strictement conditionnées, théorie qu'il expose dans son *Histoire naturelle de l'âme* (1745), qu'il vulgarise dans *L'Homme-machine* et reprend dans *L'Homme-plante* (1748), où il met en relief la chaîne reliant tous les êtres vivants. La Mettrie étend à l'homme la théorie des animaux-machines élaborée par Descartes. Cette orientation de sa pensée explique le scandale suscité par *L'Homme-machine*, la fuite précipitée de son auteur à Berlin auprès de Frédéric II et le grand succès de l'ouvrage dans l'Europe cultivée. Les théories sensualistes de La Mettrie devancent celles de Condillac dans le *Traité des sensations**. Son matérialisme anticipe sur les idées d'Helvétius (*De l'Esprit**) et de d'Holbach (*Système de la nature**). Enfin, son pressentiment du transformisme se retrouve dans *Le Rêve de d'Alembert**. Éclipsé après sa mort par les autres philosophes matérialistes du siècle, La Mettrie a retrouvé grâce à la critique marxiste sa place dans l'histoire des idées.

ÉDITION : La Mettrie, *L'Homme-machine*, éd. Paul-Laurent Assoun, Denvel, 1981. ÉTUDE : Émile Callot, *La Philosophie de la vie au XVIII^e siècle*, Rivière, 1965.

HOMME NEURONAL (L')

JEAN-PIERRE CHANGEUX. Essai, 1983.

L'*Homme neuronal* est une tentative de définition de l'homme qui s'appuie sur les découvertes les plus récentes des sciences du système nerveux. L'idée latente du livre est de poser les jalons d'une « biologie moderne de l'esprit », et par là même son objectif déclaré est de « jeter une passerelle sur le fossé qui sépare les sciences de l'homme des sciences du système nerveux ». Après un rapide historique des connaissances sur le cerveau, de l'Égypte ancienne à l'époque moderne, Changeux décrit l'organisation — le système de relations — des composantes anatomiques du cerveau, en prenant le neurone comme base de cette description, et présente la dynamique qui régit « l'activité » nerveuse, à savoir le processus qui, grâce aux neurotransmetteurs ou « intermédiaires chimiques », assure la communication entre les neurones. Changeux (né en 1936) examine ensuite les modes « connectionnel, électrique et chimique » de « codage interne » du système nerveux qui permettent à l'homme de passer à l'acte, c'est-à-dire d'appréhender le monde extérieur, et définit la « conscience » en termes biologiques (et non en termes psychologiques, par conséquent) comme un système de régulation neuronal qui porte sur les « objets mentaux » que sont le « percept primaire », l'« image », et le « concept ». Enfin, troisième temps de la démarche, Changeux dégage la part du déterminisme génétique — « le pouvoir des gènes » — et montre en quoi il est complété par un ensemble de mécanismes combinatoires qui, introduisant une diversité nouvelle dans le déterminisme initial, permet de fait l'adaptation du cerveau à l'environnement. L'auteur termine le livre en s'interrogeant sur les aspects positifs et les limites de l'évolution génétique qui a permis le développement, en quelques millions d'années, du cerveau de

l'homme tel que nous pouvons désormais apprendre à le connaître.

♦ *L'Homme neuronal* est l'un des ouvrages les plus lus de ceux qui, au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, ont aidé le public dit cultivé à s'informer du développement des sciences contemporaines; surtout, grâce au souci de son auteur de penser un lien entre les « sciences de l'homme » (psychologie, psychanalyse, anthropologie) et les sciences biologiques, il a aidé à reformuler les données de la réflexion épistémologique. Dans une histoire de la contribution française à l'épistémologie de ce temps, *L'Homme neuronal* s'inscrit dans le prolongement des livres de Jacques Monod, *Le Hasard et la Nécessité* (1970), de François Jacob, *La Logique du vivant* (1970) et de Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée* (1979).

ÉDITION: Changeux, *L'Homme neuronal*, Hachette, « Pluriel », 1984.

HOMME PRESSÉ (L')

PAUL MORAND. Roman, 1941.

Pierre Nox est un homme pressé. Pour cet antiquaire affairé, animé d'une énergie extraordinaire, il ne s'agit pas vraiment de gagner du temps, mais plutôt de vaincre le temps lui-même. Or cette exigence fondamentale le livre à la solitude: son seul ami, Placide, et son serviteur Chantepie, découragés, l'ont déjà quitté et Hedwige, sa femme, enceinte, excédée par tant d'impatience, finira elle aussi par l'abandonner. Cet homme angoissé et solitaire, frappé à mort, s'acharnera alors, dans un ultime et surhumain effort, à vivre jusqu'à la naissance de son enfant, qui le continuera, puis, libéré, quittera enfin ce monde.

♦ Paul Morand (1889-1976) a été l'un des chroniqueurs les plus sensibles « des années folles », dont il s'est plu à rendre la frénésie. *L'Homme pressé* marque une certaine distance critique par rapport à ce goût de la vitesse dont il avait fait lui-même un art dans les œuvres précédentes (*Lewis et Irène*, 1924). Son style alerte et inattendu, son goût de l'évasion et du divertissement ont influencé des écrivains qui, comme Nimier (*Le Hussard bleu**), ont cru pouvoir partager avec lui, à vingt ans d'intervalle, une certaine sensibilité propre aux deux après-guerre, faite à la fois de désinvolture et d'amertume.

♦ Ce romancier aujourd'hui un peu oublié bénéficia pourtant à ses débuts de l'amitié littéraire de Proust, qui préfaça son premier recueil de nouvelles, *Tendres Stocks*.

♦ L'adaptation cinématographique de *L'Homme pressé* par Édouard Molinaro (1977) a redonné à Morand un regain de notoriété.

ÉDITIONS: Morand, *L'Homme pressé*, Gallimard, 1941. Gallimard, « L'Imaginaire », 1990.
ÉTUDES: voir *Hécate et ses chiens*. Et Stéphane Sarkany, *Paul Morand et le Cosmopolitisme littéraire*, Klincksieck, 1968.

HOMME QUI RIT (L')

VICTOR HUGO. Roman, 1869.

Gwynplaine a été défiguré dès l'enfance pour servir aux spectacles des grands de ce monde: il a un rictus perpétuel qui le fait surnommer « l'homme qui rit ». Son amie Déa est aveugle. L'un et l'autre sont recueillis par un vagabond généreux, Ursus, avec qui ils constituent une troupe théâtrale. Ils jouent un drame allégorique intitulé *Chaos vaincu*, célébrant la victoire de l'esprit sur la matière. Le peuple s'amuse beaucoup à ce spectacle et Gwynplaine acquiert une grande renommée. Un jour, il est reconnu comme étant le baron Clancharlie, jadis enlevé à sa famille. On le rétablit dans ses droits et il entre ainsi à la chambre des Lords. Il s'y fait le défenseur des pauvres et, lors d'un discours particulièrement émouvant, il donne libre cours à ses larmes. Le public éclate de rire en voyant pleurer l'homme qui rit. Furieux et déçu, Gwynplaine s'enfuit et va retrouver Déa et Ursus. Mais, quand il arrive, Déa se meurt. Il n'a d'issue que dans le suicide.

♦ Roman de la proscription sociale qui met en scène le sentiment de rupture, *L'Homme qui rit* appartient, par son contenu idéologique, à la même lignée que *Les Misérables** et *Quatre-vingt-treize**: Hugo (1802-1885) y dénonce la fatalité sociale, celle des lois. Il met son goût de l'antithèse au service d'un idéal politique, social et religieux. Il écrit une épopée du peuple, un roman de la prophétie révolutionnaire et démocratique dont la fin ouverte coïncide avec la notion d'utopie. À la fois discours rousseauiste où le bien et la nature s'opposent au mal et à la société, expression d'un rêve saint-simonien ou fouriériste, ce roman est aussi parole religieuse: le monde terrestre est vécu sur le mode de l'éphémère, de l'illusoire et de l'opacité des corps; le mythe qui étaie l'ouvrage est celui du paradis perdu, mais reconquis dans la transcendance, l'union astrale des âmes. Ainsi cette écriture

prophétique, apocalyptique, indique l'issue du problème social dans un avenir mythique.

♦ Gwynplaine est un héros symbolique: sa grimace représente la monstruosité sociale, son destin figure l'avenir de l'humanité; mais il échoue contre les fanatismes ecclésiastiques et aristocratiques. Ursus, être de bonté et de délire verbal, représente le poète Hugo. Aveugle, Dea participe du réel et du surréel; elle a la faculté de percevoir les vérités invisibles et spirituelles. Ce roman social évoque une transfiguration: on ne peut parler ici d'un univers manichéen, comme pour les autres romans de Hugo, mais d'un clair-obscur où se dessinent des perspectives.

ÉDITION: Hugo, *L'Homme qui rit*, éd. Marc Eigeldinger et Gérald Schaeffer, Flammarion, «G.F.», 1982.
ÉTUDES: Henri Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, Le Seuil, 1951. Léon Cellier, «Chaos vaincu», dans *Hugo et le Roman initiatique: hommage à Victor Hugo*, Université de Strasbourg, 1962.

HOMME RAPAILLÉ (L')

GASTON MIRON. Poèmes, 1970.

Gaston Miron (né en 1928) est l'un des poètes les plus importants du Québec. Souffrant de l'aliénation de sa minorité culturelle, il milite au sein du mouvement indépendantiste et son œuvre ne peut se concevoir en dehors de ce combat. *L'Homme rapaillé* est une anthologie, à laquelle son titre confère une valeur exemplaire: «rapailler» signifie «ramasser de menus objets au hasard». L'«homme rapaillé» est le Québécois privé de sa véritable identité. Les poèmes retenus recouvrent une longue période allant de 1953 pour *Deux Sangs* jusqu'à *Courtepointes** dont la version définitive date de 1957. La création poétique de Miron est faite de cycles. Les titres en révèlent les thèmes dominants: «La Marche à l'amour», «La Vie agonique», «La Batèche» («être en batèche» signifie être de mauvaise humeur). L'amour et l'engagement politique sont les principales sources d'inspiration, mais l'amour ne peut se concevoir en dehors de l'attachement à un site; la femme est un paysage: «Tu viendras tout ensoleillée d'existence/la bouche envahie par la fraîcheur des herbes.» Cependant l'amour ne peut s'épanouir librement dans un monde aliéné. L'engagement est donc une lutte pour le «rapatriement». Écrire en français constitue, dans ce contexte, un acte militant. Reste que, dans une langue définie par son statut minoritaire, toute parole est entravée et le poème est un «non-poème». Le combat se déroule donc finalement au sein de la langue. Le style, souvent épique, tend à créer un mouvement continu oscillant autour du décasyllabe et de l'alexandrin, sans s'y fixer, et brisé périodiquement par des vers brefs comme des cris: «Je me fais slogan/je me fais publiciste et propagandiste/mais je braque/je spotte.» D'élans en ruptures, du sujet personnel au sujet collectif, du lyrisme au style didactique, le poème progresse dans la permanente inquiétude de son déséquilibre.

♦ L'œuvre de Miron, en dépit de son importance, n'a été vraiment connue que tardivement en France. *L'Homme rapaillé* a reçu le prix (québécois) de la *Revue des études françaises* en 1970.

ÉDITION: Miron, *L'Homme rapaillé*, Maspéro, 1981.
ÉTUDE: Jacques Brault, *Littérature canadienne française*, P.U.M., Montréal, 1969.

HOMME RÉVOLTÉ (L')

ALBERT CAMUS. Essai, 1951.

Commençant par examiner les pensées modernes de la révolte, Camus (1913-1960) constate leur échec. Quand elle est «métaphysique», la révolte échoue car elle finit par exprimer le contraire de ce à quoi elle aspirait. Ainsi, tous révoltés, Sade comme le dandy romantique, Rimbaud et Lautréamont, Nietzsche, voire les surréalistes finissent, selon Camus, par laisser se révéler une nostalgie désespérée de l'ordre. Quand la révolte est «historique», son échec est d'autant plus manifeste puisque, les faits le montrent, dressée contre tout pouvoir, elle devient tyrannie à son tour. Les principes de la vertu d'après Saint-Just régissent la Terreur de 1793; la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave aide à élaborer le terrorisme rationalisé de l'État stalinien; la surhumanité rêvée par Nietzsche débouche sur le terrorisme démentiel de l'État hitlérien. Niant Dieu et tout pouvoir, le révolté devient Dieu ou pire tyran à son tour. Camus invite à une pensée de révolte qu'il appelle «la pensée de midi», et qu'il conçoit à la mesure d'une prise de conscience de la finitude humaine. Il ne s'agit plus d'une révolte

où l'homme finit par se vouloir nouveau Dieu et où il exerce l'horreur sur autrui, mais d'une révolte où l'homme se veut homme, simplement et lucidement, et toujours solidaire d'autrui.

♦ Aujourd'hui, les idées défendues dans *L'Homme révolté* sont devenues l'évidence. À l'époque de sa parution, en pleine guerre froide, ce livre a été l'un des tout premiers à confondre dans une même critique nazisme et stalinisme. Et pour cette raison, il fut critiqué notamment par la tendance sartrienne de l'intelligentsia de gauche, si influente à l'époque sur la vie culturelle française; critiqué aussi par André Breton réagissant à la démolition camusienne de Lautréamont et de Rimbaud. Ces querelles d'un temps mises à part, *L'Homme révolté* prend place parmi les essais français du XX^e^ siècle qui connaissent une audience internationale.

ÉDITION: Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951.
ÉTUDES: Herbert Lottman, *Albert Camus*, Le Seuil, 1978. Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et Ombre*, Gallimard, 1987.

HOMMES DE BONNE VOLONTÉ (Les)

JULES ROMAINS. Roman, 1932 à 1947.

Ce roman fleuve est composé de vingt-sept volumes. Le premier ouvre le récit le 6 octobre 1908 et le dernier achève le cycle vingt-huit ans plus tard, le 7 octobre 1933. L'objectif du roman est de nous donner une vision globale, unanimiste du monde en nous faisant découvrir un à un, dans l'espace et dans le temps, les multiples microcosmes qui le composent. C'est ainsi que chaque livre successivement évoque et juxtapose divers univers possibles: celui du pouvoir, celui des arts et des lettres, de la science, de la franc-maçonnerie, etc. Parallèlement, le roman explore l'espace politique de l'époque ainsi que des idéologies qui le traversent: la Russie et le bolchevisme, l'Italie et le fascisme... L'Histoire communique aussi à cet univers son sens et son rythme: montée des tensions sociales, choc de la Grande Guerre, poids des menaces internationales, montée des idéologies, mais aussi transformation des mentalités et émergence des nouveaux courants d'idées, tel le surréalisme, par exemple. Les individus en tant que tels ne comptent pas, ce qui compte ici, c'est l'âme humaine collective ainsi que sa bonne volonté, constamment en lutte dans le tourbillon incessant du monde.

♦ Jules Romains (1885-1972) avait déjà exposé sa conception de l'unanimisme dans son œuvre poétique (*La Vie unanime*, 1907). Le roman marque ici une sorte d'aboutissement, en ce que la vision du monde comme totalité y trouve son esthétique et ses techniques d'expression propres (multiplication des points de vue, polyphonie, simultanéisme). C'est en ce sens que le roman unanimiste se démarque dans ses desseins de la tradition des grandes fresques biographiques ou familiales telles que les ont pratiquées Balzac, Zola ou Duhamel. En outre, il s'agit ici aussi de réaliser et de restaurer, face à une modernité fragmentée, morcelée et discontinue, une humanité enfin réconciliée avec elle-même et avec le monde.

♦ L'ampleur de son projet rend *Les Hommes de bonne volonté* difficile d'accès et le lecteur se perd quelque peu dans cette œuvre volumineuse et complexe.

ÉDITION: Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, Laffont, «Bouquins», 1988.
ÉTUDE: André Cuisenier, *Jules Romains, l'Unanimisme et les Hommes de bonne volonté*, Flammarion, 1969.

HORACE

PIERRE CORNEILLE. Tragédie, 1640.

Rome et Albe, deux cités rivales, sont en guerre. Chez le vieil Horace à Rome, Sabine et Camille se désolent. Sabine, une Albaine, a épousé le Romain Horace et sa sœur Camille est fiancée à Curiace, frère de Sabine. Par une tragique ironie du sort, Albe et Rome vont désigner chacune leurs champions en choisissant les trois fils de ces deux familles si étroitement liées: les trois Horaces affronteront les trois Curiaces. Les vainqueurs assureront la suprématie de leur cité. Les dieux, consultés, confirment le choix. Au désespoir des deux femmes, aux plaintes de son ami Curiace, Horace oppose une fermeté inébranlable: «Albe vous a nommé, je ne vous connais plus» (acte II, scène 3). Le combat a lieu et Horace, après la mort de ses deux frères, va tuer successivement les trois frères de sa femme. Son retour triomphal dans la cité lui vaudra les malédictions de Camille, qui blasphème contre Rome. Indigné, Horace

tue Camille. Valère demande justice au roi et Horace, las de vivre, renonce à présenter sa défense. Le roi cependant l'absout et décide d'enterrer ensemble Curiace et Camille.

♦ Corneille (1606-1684) emprunte à Tite-Live tout l'argument de cette pièce, mais saisit dans *Horace* l'occasion d'approfondir sa conception du héros tragique. Le héros cornélien quête à travers une suite d'épreuves l'occasion d'atteindre à la plus haute gloire. Ici, le conflit entre les sentiments de l'individu et les nécessités de l'honneur familial trouve son accomplissement et son dépassement dans le patriotisme d'Horace et le triomphe de la raison d'État. C'est pour l'avoir méconnu que Camille mourra. Loin d'être une ombre à la gloire d'Horace, le meurtre de Camille est une action nécessaire qui en précise le sens. En tuant Curiace, Horace obéissait à la fois au devoir envers sa *gens* et au devoir envers Rome. En tuant Camille, il prouve que les liens familiaux se subordonnent aux liens qui unissent l'homme à sa patrie. En absolvant Horace, le roi confirme cette hiérarchie et soumet même les lois morales et divines à la raison d'État. De cette intransigeance civique, les vers du vieil Horace sont la plus dure expression, son « qu'il mourût » en est l'exemple le plus célèbre. Le goût de Corneille pour la maxime trouve dans *Horace* sa parfaite adéquation. *Horace* représente donc un héroïsme sombre et marque en même temps les limites de cet héroïsme cornélien qui enferme l'individu, mine toute humanité en lui et l'amène à haïr sa propre vie. Dans les pièces suivantes, Corneille proposera d'autres issues à cet héroïsme.

ÉDITIONS : voir *Le Cid*, et L.G.F., « Le livre de poche », 1986.
ÉTUDE : André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, Armand Colin, 1968.

HORLA (Le)

GUY DE MAUPASSANT. Nouvelles, 1887.

Un homme est persécuté par un être invisible, une présence surnaturelle qui le hante : le Horla. En observateur lucide, le narrateur, en proie à l'angoisse et aux hallucinations, tient le journal de son mal. Il devient peu à peu l'esclave de cette force occulte qui s'empare de son âme. Après avoir vainement tenté de tuer le Horla en brûlant sa maison, il s'apprête à se suicider pour se séparer de l'étranger qui est en lui.

♦ Le sujet de cette courte nouvelle fut, semble-t-il, inspiré par les récentes expériences de Charcot sur l'hypnose et l'hystérie. Certains contemporains ont cru voir, dans ce qui est la relation d'une folie, l'œuvre d'un aliéné. Si les migraines, les hallucinations, les troubles de la vue de Maupassant ont sans doute nourri son récit, l'auteur reste, pour quelques années encore, au bord du gouffre où son héros est tombé. Ce conte préfigure l'avenir : Maupassant sera interné en 1892, chez le docteur Blanche, à Passy, après avoir tenté de se suicider au cours d'une crise de démence.

♦ Le Horla est le monstre intérieur, aliénant au sens propre du terme, qui se nourrit des forces de sa victime et spolie de soi-même l'être qu'il habite. Le narrateur, comme Maupassant, sait qu'il peut toutefois le détruire en se détruisant. Le style limpide, contrastant avec l'horreur de l'histoire, est pour beaucoup dans l'originalité de la trentaine de nouvelles qu'il écrivit, en tout, dans le genre fantastique (*La Peur, Lui ?. L'Endormeuse*), toutes inspirées par la hantise de l'invisible et l'idée de suicide, l'angoisse.

♦ *Le Horla* est la première nouvelle d'un recueil qui en comporte quatorze. Le thème de l'amour lié à la mort (*Amour, Le Trou, Clochette*), l'avarice et l'indifférence (*Le Diable*), la gauloiserie (*Sauvée, Au Bois*), s'y côtoient dans des décors souvent champêtres qui ne sont pas sans rappeler *Les Contes de la Bécasse* (1883).

ÉDITIONS : Maupassant, *Le Horla*, Flammarion, « G.F. », 1984.
ÉTUDE : Marie-Claire Bancquart, préface du *Horla et Autres Contes fantastiques*, Garnier, 1976.

HORRIBLES ET ESPOVENTABLES FAICTS ET PROUESSES DU TRESRENOMMÉ PANTAGRUEL, ROY DES DIPSODES, FILS DU GRAND GÉANT GARGANTUA (Les)

FRANÇOIS RABELAIS. Roman, 1532.

Le *Pantagruel* raconte l'histoire de ce petit démon de la soif, devenu, par la grâce de François Rabelais (1483-1553) un géant et le fils du géant Gargantua, qui était un héros de littérature populaire. Après un bref rappel de sa généalogie, en droite ligne des géants de la Bible et afin de justifier la survie de cette race après le Déluge, l'essentiel du roman se répartit en deux groupes d'épisodes : celui du séjour du héros à Paris, où il est venu parfaire son instruction, et son retour dans son pays, celui des Dipsodes (les « assoiffés ») envahi par les Amaurotes (les « obscurs ») appuyés par une armée de géants. Aidé de quelques compagnons, dont Panurge qu'il a rencontré dans la capitale, le jeune géant rétablit le bon

droit de son père et défait ses ennemis sans dommage pour les siens.

♦ On ne sait pas pourquoi maître Rabelais, moine et médecin, et déjà une des grandes figures de l'humanisme français, se résolut à écrire ces « balivernes et plaisantes mocquettes » (Conclusion, ch. 34). De son propre aveu, ce ne fut qu'en manière de passe-temps, pour lui-même et pour ses lecteurs, dont ses malades affligés. De nombreux commentateurs ont voulu entendre « à plus haut sens », comme il nous y invite parfois, le mystère de son « pantagruélisme », pourtant défini à plusieurs reprises comme une « certaine gaieté d'esprit conficte en mesprit des choses fortuites » (Prologue du *Quart livre*) et comme une haine des « cafars », hypocrites calomniateurs comme le Diable leur père, accusés de cracher, à seule fin de s'en réserver la jouissance, sur le vin et sur les plaisirs que Dieu nous octroie dans le monde qu'il a créé.

♦ Quoi qu'il en soit, ce premier livre demeure assez près de sa source populaire. On y rencontre, certes, des morceaux de bravoure humaniste (la très célèbre lettre de Gargantua, la prière de Pantagruel avant son combat, ou la charge moins accessible du catalogue de la bibliothèque de Saint-Victor), mais les exploits du géant et les vertes calembredaines n'ont sans doute pas d'autre but que d'exciter à rire. Le génie de Rabelais tient sans doute à la juxtaposition de ces deux cultures, comme à la relativisation du monde royal et héroïque des géants par le contrepoint trivial et humain que lui apporte systématiquement le très mauvais sujet Panurge : comme son nom l'indique, ce dernier est capable de tout, y compris de ressusciter un sage (Epistémon) afin que celui-ci puisse témoigner que, comme nous en avertissait déjà Lucien de Samosate, dans les enfers tout est au rebours d'ici-bas...

ÉDITIONS : Rabelais, *Pantagruel, Gargantua*, éd. Pierre Michel, L.G.F., « Livre de poche classique », 1972. *Pantagruel, Gargantua, Tiers Livre*, Gallimard, « Folio », 1964, 1965 et 1966. *Quart livre*, Jean-Yves Pouilloux, Garnier, « G.-F. », 1971. *Cinquième livre* dans *Œuvres complètes*, éd. Guy Demerson, Le Seuil, « L'Intégrale », 1973.
ÉTUDES : Abel Lefranc, *Rabelais*, Albin Michel, 1953 (reprise des Préfaces de la grande édition critique procurée par ce savant) ; Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle*, Albin Michel, 1962 (2e édition) ; Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*, Gallimard, 1970.

HÔTEL DU NORD (L')

EUGÈNE DABIT. Roman, 1929.

L'Hôtel du Nord, situé au bord du canal Saint-Martin, est le lieu où vit, passe et se croise sous le regard du patron Lecouvreur, un petit peuple misérable et déraciné. L'absence d'intrigue véritable, la succession discontinue des tableaux et des figurants révèlent le vide et la monotonie d'un univers uniquement voué à la peine et au travail. L'histoire anonyme d'une jeune noyée dont on a repêché le corps dans les eaux du canal semble résumer toute l'amertume de ces existences condamnées ; seule la figure d'un ancien bourgeois venu chercher, à l'approche de la mort, la liberté que procure l'extrême dénuement de l'hôtel, illumine le roman d'une lumière à la fois rassérénante et mélancolique.

♦ Il s'agit du premier roman d'Eugène Dabit (1898-1936). Son œuvre romanesque, *Petit-Louis* (1930), *Faubourgs de Paris* (1933), comme son *Journal intime* (1939) demeureront imprégnés de cette poésie mélancolique attachée aux images d'un Paris pauvre et laborieux. L'engagement politique qui marqua la vie de Dabit ne se retrouvera que partiellement dans l'œuvre : celle-ci s'inscrit dans le courant populiste, alors en réaction contre le naturalisme de Zola, et connaît, dans les années trente, un essor particulier (André Thérive fonde à cette époque le prix du Roman populiste). Par leurs thèmes et leur atmosphère, les romans de Dabit rappellent ceux d'un Francis Carco (*Jésus la Caille**) ou d'un Léon Frapié (*La Maternelle**).

♦ Le livre connut un succès immédiat et apporta à son auteur la notoriété. S'il demeure aujourd'hui le plus connu d'une œuvre un peu oubliée par ailleurs, c'est sans doute grâce au film qu'en tira Marcel Carné en 1938.

ÉDITION : Dabit, *Hôtel du Nord*, Gallimard, « Folio », 1990.
ÉTUDES : André Thérive et Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, 1929. Hervé Soulaille, *Eugène Dabit*, Nouvel Âge littéraire, 1930.

HUIS CLOS

JEAN-PAUL SARTRE. Pièce en un acte, 1944.

Trois canapés dans un salon Napoléon III, où règne une chaleur étouffante : la scène est en enfer. Trois morts réunis par le hasard, semble-t-il, s'y affrontent dans un face-à-face sans pitié. Chacun, tour à tour victime et bourreau, se trouve mis à nu devant les deux autres, sans rien pouvoir modifier à une vie accomplie. Garcin, journaliste pacifiste, a tenté de s'enfuir, une fois la guerre déclarée ; il est mort

fusillé, mais sans héroïsme. Inès, employée des Postes et lesbienne, est morte gazée par son amie, après l'avoir poussée à bout pour mieux la posséder. Estelle enfin, femme du monde irréfléchie et hypocrite, a noyé l'enfant illégitime qu'elle a eu de son amant, provoquant ainsi le suicide de celui-ci. Nul couple possible dans ce trio infernal: on ne peut s'aimer sous le regard d'un tiers. Dans ce huis clos sans miroir ni sommeil, les personnages n'existent plus, pourtant, que dans le regard d'autrui, qui leur renvoie à jamais le reflet de leur atroce vérité: «L'enfer, c'est les Autres.»

♦ Après *Les Mouches** (1943), *Huis clos* est la deuxième, et la plus parfaite sans doute, de la dizaine de pièces écrites par Sartre (1905-1980). Créé au Théâtre du Vieux-Colombier en mai 1944, dans Paris encore occupé, ce drame de la conscience et de la lâcheté prend un sens historique original: peut-on vraiment sortir de l'Occupation comme d'une parenthèse sinistre? Comment sera la vie après la guerre? Une dramaturgie dépouillée, une écriture presque banale mais très serrée: l'efficacité de la pièce tient surtout au fait qu'elle montre les hommes après la vie, et donc après la liberté, quand il est trop tard pour choisir et se faire ce qu'ils veulent être.

♦ La pièce a été portée à l'écran en 1954 par Jacqueline Audry, et adaptée pour la télévision en 1965 par Michel Mitrani. *Huis clos* fut de plus, en 1990, la première pièce de Sartre à entrer au répertoire de la Comédie-Française.

ÉDITIONS: Sartre, *Huis clos*, dans *Théâtre I*, Gallimard, 1947. *Huis clos*, suivi de *Les Mouches*, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDES: Francis Jeanson, *Sartre par lui-même*, le Seuil, 1953. Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, 1973.

HUMBLES (Les)

FRANÇOIS COPPÉE. Poèmes, 1872.

Des quatre parties qui composent ce recueil («Les Humbles», «Écrit pendant le siège», «Quatre Sonnets», «Promenades et Intérieurs»), la première est la plus caractéristique de la manière du poète. Elle se compose de neuf longs poèmes où Coppée chante les créatures les plus humbles, les formes d'humanité les plus simples et les plus éloignées de la célébration poétique: «La Nourrice», «Émigrants», «La Famille du menuisier»... Scènes de genre où le pathétique se tempère parfois d'une ironie amère, ils composent un tableau pittoresque de la vie populaire dans le Paris de la fin du XIX^e siècle.

♦ Le principal mérite de François Coppée (1842-1908) est d'avoir su exploiter les ressources de la poésie parnassienne en les mettant au service d'une inspiration populiste, qui excelle dans la peinture des milieux des faubourgs de Paris ou de la province. Le charme de ces croquis, d'une sentimentalité parfois un peu facile, se retrouve dans l'autre grand recueil de Coppée, *Les Intimités* (1868), et dans des œuvres plus tardives, comme *L'Arrière-saison* (1887) et *Les Paroles sincères* (1891), mais sans la gouaille et la perfection formelle qui donnent au recueil des *Humbles* cette couleur particulière qui annonce Francis Carco et Mac Orlan. Ce réalisme familier, d'un accès facile, et qui flattait les goûts de la bourgeoisie valut à Coppée une grande célébrité et en fit une figure centrale du mouvement littéraire à la fin du XIX^e siècle; il fut longtemps considéré dans les manuels scolaires comme un des modèles de la poésie française.

ÉDITION: Coppée, *Les Humbles*, Lemerre, 1872.
ÉTUDES: Luc Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Nizet, 1967. Luc Decaunes, *La Poésie parnassienne*, Seghers, 1977.

HUON DE BORDEAUX

ANONYME. Chanson de geste, environ 1250.

Bien que *Huon de Bordeaux* se présente explicitement comme une chanson de geste, le texte semble plutôt appartenir à la catégorie du roman d'aventures. C'est un exemple frappant de l'évolution du genre épique dans le courant du XIII^e siècle. Le cadre carolingien reste intact: Huon est au service de Charlemagne, et c'est le fils et héritier de l'empereur qu'il tue par erreur. Mais par-delà ces constantes, le contenu a subi de profondes modifications: l'idéologie de la croisade a été remplacée par le goût des voyages et l'intérêt pour le merveilleux exotique; Charlemagne a perdu sa noblesse et sa dimension de juge impartial pour devenir une figure de tyran tant bien que mal maintenu dans le droit chemin par ses pairs, et Huon n'accomplit pas son périple dans un esprit de pèlerinage, mais pour se conformer à l'arbitraire impérial.

♦ La structure formelle est apparemment la même que dans les chansons de geste classiques, bien que les dimensions des laisses aient subi de considérables modifications (certaines sont de véritables chapitres de plusieurs milliers de vers) et que l'assonance ait été remplacée par une rime minimale.

♦ Tel quel, le récit extrêmement vivant de ces aventures a connu un grand succès, comme en témoignent les nombreuses «Suites» qui ont été données à l'œuvre, et il introduit en littérature le personnage d'Aubéron, le petit roi de Féerie, qui a une belle carrière devant lui.

ÉDITIONS : *Huon de Bordeaux*, éd. Pierre Ruelle, P.U.F., 1960. Trad. François Suard, Stock, 1984.
ÉTUDE : Marguerite Rossi, *Huon de Bordeaux et l'Évolution du genre épique au XIII^e siècle*, Champion, 1975.

HUSSARD BLEU (Le)
ROGER NIMIER. Roman, 1950.

Dans les années 1945-1946, après une campagne victorieuse, nous suivons jusqu'en Allemagne le 16^e^ hussards. L'un des héros, Sanders, fut tour à tour résistant et milicien. C'est un personnage romantique et brutal, à la fois passionné par la vie et désabusé, qui rêve de mourir dans cette dernière campagne. Avec Saint-Anne, «le Hussard bleu», joli garçon qui s'attire bien des amitiés dans l'escadron, il partage l'amour d'une maîtresse. Lorsque celle-ci tuera Saint-Anne avant de se suicider, Sanders se retrouvera seul, rendu à la patrie, désemparé, obligé désormais d'admettre dans sa vie des valeurs simples telles l'amitié et la justice, que la violence et la guerre lui avaient fait méconnaître jusqu'alors.

♦ *Le Hussard bleu* constitue une suite à un roman paru en 1949, *Les Épées*. Avec ce livre, Nimier (1925-1962) allait imposer un style de roman nouveau, désinvolte et amer. Nimier s'inscrit en marge d'une littérature de recherche, nettement affirmée dans les années cinquante. Se réclamant à la fois de Stendhal et de Morand, il postule avant tout la nécessité de plaire. Autour de la revue *La Parisienne* se regroupe alors ce qu'on a appelé «l'école des Hussards» et dans laquelle se reconnaissent Antoine Blondin, Marcel Déon, Jacques Laurent. Ce retour au classicisme s'accompagne aussi d'une certaine réaction politique (les «Hussards» réhabilitent, entre autres, Drieu La Rochelle).

♦ La parution du livre allait troubler un peu l'esprit de sérieux qui régnait alors dans la vie littéraire. Le succès que le roman remporta a décliné depuis lors.

ÉDITIONS : Nimier, *Le Hussard bleu*, Gallimard, «Blanche», 1987. «Folio», 1977.
ÉTUDE : voir *Les Enfants tristes*.

HUSSARD SUR LE TOIT (Le)
JEAN GIONO. Roman, 1951.

Une épidémie de choléra frappe la Provence sous Louis-Philippe. Angelo, colonel des hussards, traverse, médusé, des villages désertés, jonchés de cadavres. La mort est partout, effrayante, et le désarroi s'empare d'Angelo. Petit à petit toutefois, il apprend à surmonter son dégoût et avec un jeune médecin, il entreprend de sauver quelques moribonds. Mais il doit lutter contre un autre fléau, plus fort encore que le choléra, la peur, qui s'empare des esprits. A Manosque, où il est pris pour un empoisonneur, il doit fuir et se réfugier sur les toits. Seul, hors la loi, il peut alors méditer sur la Mort. Avec Pauline qui comme lui ignore la peur, il fuira l'épidémie, et vivra de multiples aventures. Symboliquement, il parvient à l'arracher à la maladie et à la mort et repart, seul et heureux, vers l'Italie, chaude et lumineuse.

♦ Ce roman est considéré comme le chef-d'œuvre de Giono (1895-1970) et signale avec *Noé* et *Un roi sans divertissement** une inspiration et une manière totalement nouvelles par rapport aux romans d'avant-guerre. Le goût de l'aventure, la fascination pour l'Italie, le style souvent pittoresque, le ton détaché et désinvolte rappellent ici Stendhal. En outre l'œuvre, qui perd une innocence un peu virgilienne dans laquelle elle s'était cantonnée jusqu'alors, devient plus angoissée et rejoint ainsi les préoccupations contemporaines.

♦ La publication du livre marque un tournant dans la carrière de Giono, redécouvert. On y a vu une transformation de l'écrivain alors qu'il ne s'agissait au fond que d'une évolution.

ÉDITIONS : Giono, *Le Hussard sur le toit*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. IV, éd. Pierre Citron, Gallimard, «La Pléiade», 1977. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDES : André Durand, *Le Stendhalisme de Giono dans le cycle d'Angelo : son importance et ses limites*, Université de Montréal, 1968. Jean Sarocchi, *Giono de père en fils*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989.

HYMNES

PIERRE DE RONSARD. Poésie philosophique, 1555-1564.

Ronsard (1524-1585) innove en publiant les premiers *Hymnes* en 1555: alors que selon l'usage chrétien l'hymne est une prière, il en fait un poème d'éloge, de longueur très variable, virtuellement infini puisqu'il s'agit de célébrer jusqu'à l'épuisement du sens une notion abstraite, un phénomène, une personne... Avec l'hymne, Ronsard s'oriente vers une inspiration cosmique, qui passe bien sûr par la richesse du mythe; il ne se borne pas comme les représentants de la poésie scientifique à décrire le monde, il entreprend de la transfigurer par le biais de sa parole triomphante: l'hymne, réservoir de motifs, kaléidoscope de formes (son cadre est plus souple que celui de l'ode pindarique, du fait de la disparition de l'armature strophique contraignante), devient l'espace allégorique où se chante et se représente le mystère de la création poétique, à la fois récit mythique et récit personnel.

♦ Avec ce genre, qu'il pratique longtemps et auquel il revient avec prédilection, Ronsard est véritablement le grand poète de son temps, adepte du style «sublime» et sa renommée toujours croissante en témoigne.

ÉDITIONS: Ronsard, *Hymnes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonnier, Raymond Lebègue, Isidore Silver, Didier, 1975. Éd. Albert Py, Droz, 1978.
ÉTUDES: Gilbert Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, Le Seuil, 1972. Madeleine Lazard et *alii*, *Ronsard: autour des Hymnes*, Champion, 1984.

I

IAMBES

ANDRÉ CHÉNIER. Satire, 1819.

Au nom de son patriotisme républicain et de sa foi révolutionnaire trompés, André Chénier, emprisonné, attaque violemment les nouveaux tyrans jacobins, dénonce Robespierre et l'hypocrisie du culte de l'Être suprême, s'insurge contre le Tribunal de la Terreur et vilipende aussi bien les opportunistes que les bourreaux. Sa peinture de l'univers concentrationnaire ainsi que de ses compagnons d'infortune — dont il constate amèrement l'inconscience — oscille entre le sarcasme et un lyrisme mélancolique. Réduit à l'isolement, le poète lance son message comme une bouteille à la mer.

♦ La plume vengeresse de Chénier fait renaître la satire politique, éteinte en France depuis Agrippa d'Aubigné. Son réalisme visionnaire et sa verve féroce annoncent le mélange des genres et la fureur déchaînée qui caractérisent *Les Châtiments** de Hugo. Le recours au vers iambique, qui explique le titre du recueil, renvoie tout en le renouvelant au satirique grec Archiloque ; cette forme spécifique est enrichie de trouvailles rythmiques ou de raccourcis saisissants.

♦ Les *Iambes* couronnent tragiquement l'œuvre de Chénier (1762-1794) : cette quinzaine de pièces partiellement inachevées que, de sa prison de Saint-Lazare, l'auteur fait parvenir à son père dans un paquet de linge sale, témoignent de la transformation du poète : il abandonne l'idylle et l'élégie pour la satire ; son imitation des Anciens y gagne en pathétique.

♦ La publication tardive des œuvres de Chénier en 1819 suscite un grand intérêt chez la jeunesse romantique, convaincue qu'il n'est pas de création sans engagement de la personne entière. On voit dans le poète des *Iambes* l'innocente victime de la Révolution. Hugo salue aussitôt la poésie nouvelle qui vient de naître et bientôt se crée la légende d'un « Chénier-Chatterton », martyr de la société.

ÉDITIONS : Chénier, *Iambes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Gallimard, « La Pléiade », 1940, et dans *Poésies*, Jean-Claude Lattès, 1980.
ÉTUDE : Jean Fabre, *Chénier*, Hatier, 1965.

IDÉE FIXE DU SAVANT COSINUS (L')

CHRISTOPHE. Bandes dessinées, 1899.

Par l'image et par le texte, l'ouvrage, qui réunit des bandes dessinées parues dans *Le Petit Français illustré* du 9 décembre 1893 au 25 novembre 1899, narre, sur le mode plaisant, les aventures de Cosinus, de sa naissance jusqu'à son mariage avec Mme Belazor et à la naissance de ses jumelles Sécante et Cosécante, aventures où le suit son chien Sphéroïde. Son « idée fixe » : voyager à la découverte du vaste monde. Mais Cosinus, type du savant distrait — à l'image des contemporains Paul Painlevé ou Henri Poincaré — représente aussi un mythe fondamental : celui de l'intellect pur aux prises avec l'épineuse réalité. Tel le Des Esseintes d'*À rebours**, et malgré dix tentatives, il ne parvient pas à quitter Paris. De sorte que toute son entreprise, selon l'expression dont il étonne sa servante Scholastique, « égale zéro ».

♦ Christophe (1856-1945), qui s'appelait Colomb mais se prénommait Georges, fut un des pionniers de la bande dessinée. Reprenant la méthode des images d'Épinal ou des albums de Rodolphe

Töpffer (en qui il reconnaissait son maître), il avait précédemment donné *La Famille Fenouillard*, famille qui, elle, réussit à parcourir le monde mais rentre à Saint-Remy-sur-Deule sans avoir rien compris (1893), et *Le Sapeur Camember*, abyssale expression de la pensée calembourdesque (1896). Il publiera encore *Les Malices de Plick et Plock* (1904), la *Monographie du Legrincheux* (1915), outre ses nombreux ouvrages scolaires et ses chroniques de vulgarisation scientifique. Car, par ailleurs, Georges Colomb était un éminent botaniste, sous-directeur de laboratoire à la Sorbonne et collaborateur de l'éditeur Armand Colin...

♦ Plébiscitée par le public mais ignorée par la critique, l'œuvre de Christophe se situe aux franges de la littérature. Destinée initialement à la jeunesse, partagée entre le dessin et le texte, elle est néanmoins fondatrice d'archétypes, fondatrice d'une technique et écrite — les variantes l'attestent — avec un art tout flaubertien dans le ciselage de la bêtise. Queneau lui reconnaissait l'immense mérite d'exclure « les platitudes moralisantes et éducatrices aussi bien que les coups d'œil à la fois niais et finauds que les écrivains adultes se croient obligés de faire à leurs jeunes lecteurs ».

ÉDITION : Christophe, *L'Idée fixe du savant Cosinus*, Armand Colin, constamment réédité depuis 1899.
ÉTUDE : Caradec, *Christophe/Colomb*, préface de Raymond Queneau, Grasset, 1956.

IDÉE FIXE OU DEUX HOMMES À LA MER (L')

PAUL VALÉRY. Dialogue philosophique, 1932.

L'Idée fixe est une méditation sur le fonctionnement de l'esprit. Ce livre met en scène deux personnages. L'un est anonyme : il n'est identifié que par son titre de « docteur ». L'autre, nommé une fois, s'appelle Edmond T. Ce nom permet de penser que dans la démarche de Valéry, *L'Idée fixe* relève des mêmes préoccupations qui l'ont amené à composer les différents fragments de *Monsieur Teste** (1946), personnage se prénommant, justement, Edmond. Les deux personnages de *L'Idée fixe* s'entretiennent sur le mode d'une discussion à bâtons rompus. En un sens, le titre du livre est paradoxal puisque, à travers cette discussion, Valéry cherche à montrer l'inanité de tout recours à la notion d'« idée fixe », si l'on veut expliquer les processus qui déterminent la dynamique de l'esprit. Pour Valéry, en effet, « rien ne dure dans l'esprit, tout y est transitif ». Valéry vérifie cette transitivité absolue en contraignant ses personnages à entamer un certain nombre de réflexions sur quelques-uns des principaux champs d'activité de la pensée : la poésie, la philosophie et la science.

♦ C'est non seulement *L'Idée fixe* et *Monsieur Teste* mais l'ensemble de son œuvre que Paul Valéry (1871-1945) a consacrée à ce problème fondamental qui se pose à toute tentative de connaissance — et de connaissance de soi en particulier : comprendre le fonctionnement de l'esprit humain.

ÉDITION : Valéry, *L'Idée fixe*, Gallimard, 1932.
ÉTUDES : voir *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et *Variété*.

IDIOT DE LA FAMILLE, GUSTAVE FLAUBERT DE 1821 À 1857 (L')

JEAN-PAUL SARTRE. Étude critique, 1971-1972.

Histoire d'un « apprentissage qui conduit à l'échec de toute une vie », *L'Idiot de la famille* suit d'abord la vie de l'enfant Gustave Flaubert, ses balourdises, ses retards, l'indifférence de sa mère, l'autorité de son père, le refoulement de sa sexualité, tout ce conditionnement qui explique, selon Sartre, sa « névrose objective » (tome I). Utilisant « l'imaginaire comme détermination cardinale d'une personne », le tome II accompagne Flaubert jusqu'à sa chute à Pont-l'Évêque en 1844, manifestation brutale d'une névrose où Sartre explique le « vouloir mourir » de « Gustave le passif » par le « meurtre symbolique du père » et une stratégie de « qui perd gagne ». Le cas de Flaubert permet de conclure à la « névrose objective » des écrivains de son temps : « La littérature des années 1850 convient exactement aux classes dominantes parce que celles-ci, dans l'entre-temps, ont été noircies par l'histoire qu'elles faisaient » (tome III).

♦ Dans *L'Être et le Néant**, Jean-Paul Sartre (1905-1980) annonce son projet d'une « psychanalyse existentielle » de Flaubert, qu'il poursuit depuis longtemps de son animosité et présente dans *Situations II** comme responsable de la répression contre la Commune. Quand, en 1954, Roger Garaudy lui suggère une confrontation entre les critiques marxiste et existentialiste, Sartre saisit l'occasion d'élargir sa démarche critique en

présentant la personnalité de Flaubert comme à la fois individuelle et parfaitement représentative de son époque. Il rédige en 1956 la première version de *L'Idiot de la famille* et refond cinq fois son manuscrit avant la version finale qui paraît en 1971 (tomes I et II) et 1972 (tome III). Sa cécité le conduit à laisser inachevés les tomes IV et V.

♦ L'œuvre de Sartre s'achève avec *L'Idiot de la famille*: associant l'approche marxiste et les interprétations psychanalytiques non freudiennes à la recherche biographique, rassemblant la somme de tous ses livres et de ses recherches, Sartre cherche à fonder «une anthropologie nouvelle qui rende compte de l'homme — d'un homme — dans sa totalité», en l'occurrence des fantasmes et des névroses de Flaubert, dans le miroir desquels c'est lui, Sartre, qui se projette lui-même. Mais il cesse, ce faisant, d'être en prise directe avec les grands débats d'idées contemporains, ce qui explique le relatif insuccès de *L'Idiot de la famille*.

ÉDITION: Sartre, *L'Idiot de la famille*..., Gallimard, t. I et II, 1971, t. III, 1972.
ÉTUDES: Josette Pacaly, *Sartre au miroir*, Klincksieck, 1980. Annie Cohen-Solal, *Sartre*, Gallimard, 1985.

IGITUR OU LA FOLIE D'ELBEHNON

STÉPHANE MALLARMÉ. Conte poétique en prose, 1925.

Ce texte très bref — et sans doute demeuré inachevé — est composé de cinq «morceaux», respectivement intitulés: *Le Minuit, L'Escalier, Vie d'Igitur, Le Coup de dés*, et *Le Sommeil sur les cendres, après la bougie soufflée*. Ils sont suivis de *Scolies*, fragments de matériaux non utilisés dans l'ouvrage. Ces divisions correspondent aux moments d'un parcours au cours duquel un être, sans autre identité que celle que lui confère son nom, ou le pronom auquel il se réduit, va aller jusqu'au bout du Néant, jusqu'à cet acte ultime par lequel il ose défier le Hasard, le coup de dés.

♦ Composée vraisemblablement dans les années 1867 à 1870, mais publiée seulement après la mort du poète, en 1925, l'œuvre est donc contemporaine des recherches menées par Mallarmé (1842-1898) à l'époque où il conçoit ses œuvres maîtresses, notamment *Hérodiade*, pièce centrale des *Poésies**. Cette époque correspond à un moment crucial de son aventure poétique, celui où il élabore son projet et découvre le sens même de la création poétique. À la différence des autres grands poèmes, où la pensée du poète prend la forme du mythe ou du drame, il s'agit bien ici aussi d'un récit, succession de plusieurs scènes, mais d'où tout élément de figuration est répudié: Igitur est un être purement abstrait, et c'est à l'intelligence du lecteur, selon les termes mêmes de l'auteur, de «mettre les choses en scènes». Pourtant, la réflexion n'est pas totalement désincarnée, elle continue à s'appuyer sur quelques éléments de décor, ceux-là même que l'on retrouve dans les autres poèmes: meubles, tentures, orfèvreries... Mais tout ce matériel très «fin de siècle», qui constitue l'univers mallarméen, n'a d'autre but que de conférer quelque densité à ce qui n'est qu'un processus intellectuel, suivi dans son déroulement logique, et presque à l'état brut.

♦ Le principal intérêt d'*Igitur* est en effet d'offrir au lecteur un condensé idéalement précis de toutes les hantises qui nourrissent l'œuvre de Mallarmé: obsession du vide, recherche d'un point d'appui, création d'une langue aux multiples résonances... Bref, comme l'écrira Claudel, «tous les thèmes, toutes les idées, toutes les images, tous les accessoires que nous retrouvons poussés avec détail et travaillés du dehors dans l'*Album de prose et de vers*...». Cette épure, dans laquelle Mallarmé affectait de ne voir qu'un «déchet», est en définitive une parfaite «clef d'entrée» dans son univers et dans son œuvre, particulièrement pour interpréter ce qui constitue son aboutissement, cet autre *Coup de dés* en quoi se résume et se résout toute la destinée de l'œuvre.

ÉDITION: Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, «Poésies», 1976.
ÉTUDE: Jean Royère, *Mallarmé*, Messein, 1931.

IL FAUT PASSER PAR LES NUAGES

FRANÇOIS BILLETDOUX. Épopée bourgeoise en cinq mouvements, 1964.

Dans une petite ville du Sud-Ouest, Claire Verduret-Balade, femme de tête et notable de la région, enterre son premier amant, dont le cadavre vient d'être rapatrié. Poursuivie par son fantôme, elle décide de se retirer des affaires pour retrouver sa jeunesse en compagnie d'une jeune bonne. En leur léguant sa fortune, elle pousse ses proches — ses trois fils et son second mari — à accomplir leur rêve le plus cher. Sans elle, cependant, tout le système se met à tourner de travers; les ouvriers de la conserverie Balade, que dirige son fils Pierre, font grève. Elle sort alors de sa retraite, mais, loin de

chercher à redresser la situation, elle ordonne la liquidation de tout son patrimoine, jusqu'aux meubles de son hôtel particulier, puis chasse successivement tous les membres de son entourage. Sa débâcle volontaire se termine littéralement dans un cauchemar: Pierre se suicide, et il ne lui reste plus que son unique petit-fils.

♦ Cette épopée théâtrale est le «poème d'une chatte de gouttière qui a su se donner un état bourgeois» et qui chasse ses petits pour qu'ils partent affronter le monde. Claire défait ce qu'elle a fait — sa fortune — et pousse jusqu'au bout sa volonté de transparence en se dépossédant de tout: mais en voulant rendre la liberté à ses proches, elle ne fait que les engloutir dans son rêve. Par un procédé polyphonique entièrement neuf au théâtre, de longues répliques en style relevé s'entrecroisent entre une vingtaine de personnages présents sur le plateau, comme les bribes de scènes que le spectateur doit reconstituer mentalement. Grâce aux ellipses temporelles et aux variations de rythme, cette pièce rend avec la puissance et le souffle d'un roman le tourbillon même de la vie.

♦ François Billetdoux (1927-1991) écrivit le rôle de Claire pour Madeleine Renaud, qui l'interpréta à la création le 22 octobre 1964 à l'Odéon-Théâtre de France, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault.

ÉDITIONS: Billetdoux, *Il faut passer par les nuages*, dans *Billetdoux, Théâtre*, 2, La Table Ronde, 1964. Actes Sud-Papiers, 1988.
ÉTUDE: Jean-Marie Lhôte, *Mise en jeu: François Billetdoux*, Actes Sud-Papiers, 1988.

ÎLE DES ESCLAVES (L')

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1725.

Associant le genre de l'utopie, la distanciation temporelle et la satire des mœurs contemporaines aux personnages traditionnels du théâtre italien, *L'Île des esclaves* est fondée sur le thème du déguisement, qui confère à la pièce une portée philosophique et thérapeutique. Les protagonistes, Iphicrate et son laquais Arlequin, Euphrosine et sa servante Cléanthis, partis d'Athènes et victimes d'un naufrage, expérimentent sur l'île des Esclaves et sous la contrainte du gouverneur Trivelin l'échange des conditions, des noms et des vêtements. Arlequin se venge avec allégresse de son maître, Cléanthis renchérit avec une verve agressive. Trivelin met bientôt fin à l'épreuve et tire la morale de la comédie, qui se termine par une réconciliation chaleureuse: mus par la gratitude et le remords, les deux maîtres embrassent leurs serviteurs.

♦ Peintre de la naissance de l'amour dans *Arlequin poli par l'amour**, de «la surprise de l'amour» dans la pièce qui porte ce titre, du triomphe de l'amour véritable dans *La Double Inconstance**, *Le Prince travesti**, ou *La Fausse Suivante** (1724), Marivaux (1688-1763) propose une expérience de l'humiliation sociale dans *L'Île des esclaves*. Il écrira deux autres comédies sociales, *L'Île de la raison* (1727) et *La Colonie* (1729): cette trilogie, qui occupe une place à part dans son œuvre, lui permet d'exprimer avec plus d'audace ses idées humanitaires sur la sagesse, la vertu ou l'émancipation des femmes.

♦ Marivaux fait date en 1725 dans l'histoire des idées sociales. *L'Île des esclaves* se rattache à la tradition de l'utopie pratiquée depuis le XVI^e^ siècle par les moralistes et reprise dans *Les Aventures de Télémaque*, en lui adjoignant le thème du naufrage, remis à la mode par *Robinson Crusoé* en 1719. Sa principale originalité consiste en une analyse des relations entre le maître et l'esclave, fondées sur la volonté de puissance du premier, qui tend à déposséder le second de sa dignité humaine. Marivaux, en souhaitant rétablir entre le maître et l'esclave le sentiment chrétien du prochain, présente en termes de morale un problème que Montesquieu, Voltaire ou les Encyclopédistes posent en termes de nature et de société.

♦ *L'Île des esclaves* connaît un grand succès lié au goût des utopies, à l'intérêt du public pour les comédies sociales et à la faveur des pièces en un acte. C'est l'une des comédies le plus souvent représentées au XVIII^e^ siècle. Jouée à la Comédie-Française pour la première fois en 1939, elle voit son interprétation marquée en 1989 par la mise en scène de Strehler.

ÉDITION: Marivaux, *L'Île des esclaves*, Flammarion, «G.F.», 1989.
ÉTUDE: voir *Arlequin poli par l'amour*.

ÎLE DES PINGOUINS (L')

ANATOLE FRANCE. Roman, 1908.

Dans ce conte philosophique, un peu dans l'esprit de Voltaire, Anatole France fait la satire de la civilisation occidentale. Imitant avec facétie les anciennes légendes bretonnes, il assigne à la nation française une origine merveilleuse et, néanmoins, peu glorieuse. Celle-ci a, en effet, pour

ancêtres une tribu de pingouins miraculeusement changés en hommes par saint Maël... Tout au long des huit livres qui composent l'ouvrage, ce sont les grandes certitudes de l'Histoire que mine le travail de la fiction et du pastiche: la geste mirobolante de Draco et des Draconites n'est autre que celle des Bourbons et, derrière les personnages de Lyrot et de Colomban, le lecteur identifie sans mal Dreyfus et Zola. La critique a beau s'exprimer dans un registre proche du fantastique, elle n'en demeure pas moins réaliste et lucide: le livre III, par exemple, analyse avec acuité la France politique et affairiste de la troisième République servilement irresponsable, prête à se jeter dans une guerre dont elle prépare fébrilement les prémices. Dans le dernier livre, plus visionnaire, intitulé *Les Temps futurs: l'Histoire sans fin*, Anatole France, donnant libre cours à son pessimisme, décrit les derniers temps de la société capitaliste et dénonce le mécanisme absurde d'une Histoire sans mémoire qui perpétue ses erreurs et ses tragédies.

♦ Très tôt engagé aux côtés des défenseurs de l'affaire Dreyfus, Anatole France (1844-1924) n'a cessé d'exprimer tout au long de son œuvre romanesque son attachement aux valeurs de la gauche militante. Pourtant, il demeure profondément sceptique face aux grands mouvements de l'Histoire (*Les dieux ont soif**), prônant contre toutes les morales sèches et tragiques de l'héroïsme et du dépassement de soi un retour aux valeurs naturelles inspirées de la sagesse épicurienne (*Le Jardin d'Épicure*, 1894).

♦ Son œuvre est tout entière imprégnée de l'esprit des Lumières: le positiviste convaincu rejette tous les dogmes et toutes les certitudes idéologiques, introduisant à chaque instant dans ses livres une salutaire distance critique. Mais le rire d'Anatole France et sa verve pleine de férocité sont ici la plus parfaite expression de son profond désabusement face à l'Histoire et aux hommes.

ÉDITION: France, *L'Île des pingouins*, Presses-Pocket, 1985.
ÉTUDES: voir *Les dieux ont soif*.

ÎLE MYSTÉRIEUSE (L')

JULES VERNE. Roman, 1874.

Ils avaient volé un ballon, s'étaient envolés, puis s'étaient retrouvés sur une île déserte: tel est le point de départ de *L'Île mystérieuse*. Le groupe est composé de cinq personnes: un ingénieur, un journaliste, un marin, un Noir et un enfant. Une humanité réduite à quelques éléments. Pourtant ils ne partent pas de l'âge de pierre: l'ingénieur Cyrus Smith possède des connaissances — il produit du feu à l'aide de lentilles, établit la géographie de l'île, fabrique des flèches et un arc, invente la métallurgie, produit même des produits chimiques. Ils installent un logis dans une grotte, cultivent le sol et domestiquent des animaux. Mais des faits étranges jettent le trouble parmi les naufragés: le sauvetage de l'ingénieur, la découverte de ressources qui ne sont pas le fruit de leur ingéniosité, un message enfin qui leur permet de retrouver sur un îlot voisin Ayrton, l'ancien forçat des *Enfants du capitaine Grant*. Puis ils sont sauvés de l'assaut de pirates par une explosion mystérieuse, reçoivent de nouveaux messages. Ces mystérieuses interventions sont l'œuvre du capitaine Nemo (voir *Vingt Mille Lieues sous les mers**), qui ne va pas tarder à mourir. Avant d'expirer, celui-ci les avertit de l'explosion prochaine de l'île et leur permet de retourner à la civilisation.

♦ Les romans de Jules Verne (1828-1905) décrivent presque toujours un périple à la fin duquel les personnages reviennent au point de départ. Alors l'œuvre de Jules Verne, qui relate une exploration, un élargissement de l'horizon, donne l'image d'un monde clos, replié sur quelques vérités intérieures.

♦ Évidemment, *L'Île mystérieuse* est inspirée du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe; mais, si le personnage de Robinson incarnait l'humanité pensante du XVIIIe siècle, les cinq naufragés de Jules Verne représentent l'humanité savante: ils sont les tenants d'une civilisation fondée sur la science et la morale qui tente de triompher des forces aveugles de la nature. En cela, ils sont représentatifs des mentalités de la seconde moitié du XIXe siècle, période pendant laquelle les politiques coloniales et extérieures visent à imposer les critères occidentaux au restant de la planète. Jules Verne altère la tradition de la robinsonnade en l'étendant à une colonie humaine. L'utopie qu'il met en place dans *L'Île mystérieuse* est issue du positivisme et du socialisme utopique, en particulier celui de Saint-Simon.

♦ L'aventure narrée dans *L'Île mystérieuse* a le mérite de montrer qu'une

exploration géographique, une enquête scientifique est toujours une entreprise de pouvoir: le quadrillage de la réalité opéré par les connaissances est toujours un encadrement politique. Mais, à cette organisation scientifique et politique, Jules Verne oppose la figure du capitaine Nemo, héros vengeur dans la grande tradition romantique, homme en révolte contre la société, dont la solitude est présentée comme destructrice, mais avant tout comme esthétique et héroïque.

ÉDITION: Verne, *L'Île mystérieuse*, L.G.F., «Le livre de poche», 1989.
ÉTUDES: voir *Le Château des Carpathes*.

ÎLES DE LA NUIT (Les)

ALAIN GRANDBOIS. Poèmes, 1963.

Ce recueil célèbre d'un des plus grands poètes québécois de la seconde moitié du XX^e^ siècle traduit en images violentes l'angoisse existentielle d'un «je» poétique qui ne parvient pas à maîtriser son destin et qui porte le deuil éternel de lui-même et de la femme aimée toujours perdue, toujours inaccessible, toujours morte. Le texte refuse la facilité du lyrisme pour confronter la tension insurmontable entre le continu de la trame temporelle et la discontinuité de l'expérience humaine. Feux, nuit et obscurité, images récurrentes de la constellation et de l'archipel, contribuent à constituer les étapes d'un parcours initiatique qui se heurte toujours à nouveau au même scandale, celui de l'absence, de la disparition, de la mort. L'amour est médiation, non vers le bonheur, mais vers cet enlisement dans l'épaisseur des choses détruites — et la seule alternative à ce pourrissement du monde et du «je» est à trouver dans un flamboiement «gris», ou blanc, qui consume et dévore de manière tout aussi radicale. Grandbois (1900-1975) a recours à la rhétorique de la répétition et de la variation, privilégiant dans ses vers libres le rythme lancinant de litanies qui n'en finissent pas de marquer un constat d'échec ou d'absence. Sa syntaxe linéaire, fondée sur le principe de l'énumération, met d'autant plus en valeur la violence des images contrastées, qui reviennent d'une pièce à l'autre pour former un réseau de sens quasiment obsessionnel.

ÉDITION: Grandbois, *Les Îles de la nuit*, Fides, Montréal, 1983.
ÉTUDE: Jacques Brault, *Alain Grandbois*, Seghers, 1968.

ILLUMINATIONS

ARTHUR RIMBAUD. Poèmes en prose, 1886.

Les quarante-quatre pièces qui composent ce recueil poursuivent par d'autres voies la tentative d'exploration de son univers intérieur que le poète avait amorcée dans ses *Poésies**: plongée dans l'imaginaire, hors de toute référence à l'espace et au temps, sans attache aucune avec l'ordre du discours, elles empruntent leurs matériaux à toutes les couches d'une mémoire où s'entrechoquent les expériences vécues, les sensations éprouvées, les aventures rêvées. Jaillissement d'images apparemment incontrôlé, qui n'obéit qu'au rythme de l'excitation spirituelle, elles vont bien au-delà des simples visions plastiques auxquelles se réduit souvent le poème en prose: poésie en acte, elles restituent au présent, dans sa fulgurante immédiateté, l'emportement de l'être dans un délire extatique où il se libère et se consume à la fois.

♦ Publiées pour la première fois à l'insu de Rimbaud (1854-1891), qui se trouvait alors en Abyssinie, les *Illuminations* ont été composées en 1872 et 1873, sans doute pour la plus grande partie antérieurement à *Une saison en enfer**. Le titre fait référence, selon Verlaine, au même mot anglais, signifiant «gravures coloriées»; sans doute évoque-t-il aussi l'«illuminisme» social de Fourier et des penseurs utopistes et révolutionnaires avec lesquels Rimbaud s'accorde profondément, ou l'illuminisme des alchimistes et autres expérimentateurs de l'Inconnu auxquels Nerval avait consacré un ouvrage, *Les Illuminés*. Enfin, ce titre est à rapprocher des idées développées par Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny, dite *Lettre du voyant*, et notamment à sa conception de l'acte poétique comme exercice de la «voyance», obtenue par un «dérèglement de tous les sens».

♦ Les *Illuminations* sont l'aboutissement des recherches baudelairiennes sur le poème en prose. Mais elles présentent avant tout une synthèse des découvertes rimbaldiennes: leur densité inépuisable exprime cette cassure de toutes les règles, syntaxiques, logiques, voire sémantiques, qui ouvre la voie à la poésie moderne.

ÉDITIONS : Rimbaud, *Illuminations*, éd. Albert Py, Droz, 1967. Éd. Louis Forestier, Gallimard, «Poésie», 1973.
ÉTUDES : Marie-Joséphine Whitaker, *La Structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Nizet, 1972. Xavier Grall, *Arthur Rimbaud, la marche au soleil*, Calligrammes, 1989.

ILLUSION COMIQUE (L')

PIERRE CORNEILLE. Comédie, 1636.

Le thème du magicien est courant dans le théâtre baroque tout en fantaisie et en jeux d'illusions, mais Corneille, le premier, fait du magicien l'incarnation du metteur en scène : l'illusion théâtrale est ici la seule magie et la structure de « pièce dans la pièce », héritée du théâtre élisabéthain, y prend tout son sens. Clindor a quitté son père Pridamant depuis dix ans pour une vie d'aventures. Pridamant obtient du magicien Alcandre qu'il le fasse assister à la vie de Clindor. Grâce à la baguette magique, une suite de tableaux animés sont présentés : Clindor, valet d'un soldat fanfaron, Matamore, est son rival heureux auprès d'Isabelle. Il courtise sa servante Lyse, affronte le soupirant officiel d'Isabelle et le tue. On le voit alors en prison, condamné à mort et sauvé par le sacrifice de Lyse. Ensuite, vêtu en grand seigneur, il est assassiné par les gens du prince Florilame, dont il courtisait la femme. Sa propre femme meurt de chagrin. Pridamant exprime son désespoir, mais les morts se relèvent et partagent de l'argent. Alcandre révèle alors à Pridamant qu'il vient d'être victime d'une illusion comique, c'est-à-dire théâtrale : son fils est devenu comédien. Il convainc Pridamant de l'éminente dignité de l'art dramatique.

♦ Pour Corneille lui-même la pièce est irrégulière, voire inclassable : « Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie et tout cela cousu ensemble fait une comédie. » La seule unité vient de la volonté de faire prendre l'imaginaire pour le réel, de soumettre le spectateur comme Pridamant à l'illusion comique. La signification est double : dans une société du paraître, du masque et de l'instabilité, la seule réponse à l'interrogation de l'homme sur lui-même est la certitude de n'être qu'un comédien sur la scène du monde ; mais la pièce figure aussi, malgré l'apologie de l'art dramatique, une parabole de l'univers théâtral, remis en question grâce à sa propre représentation. Cela explique la tonalité tragique omniprésente dans la pièce : Horace et Cinna ne désavoueraient pas ces vers : « Madame, il faut apprendre à vous vaincre vous-même, / À faire violence à vos plus chers désirs, / Et préférer l'honneur à d'injustes plaisirs. »

♦ *L'Illusion comique*, contemporaine du *Cid**, apparaît dans l'œuvre de Corneille (1606-1684) comme une pièce charnière, héritière du baroque dont elle déploie les fastes, mais aussi annonciatrice ambiguë des chefs-d'œuvre de l'âge classique. Bien accueillie par le public, elle verra son succès éclipsé par celui du *Cid* et elle connaîtra le sort des premières comédies de Corneille.

ÉDITIONS : voir *Le Cid*, et L.G.F., « Le livre de poche », 1987.
ÉTUDE : Robert Garapon, *Le Premier Corneille : de Mélite à l'Illusion comique*, S.E.D.E.S., 1982.

ILLUSIONS PERDUES

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1837-1843.

David Séchard, qui rêve de recherches sur les techniques industrielles dans sa papeterie familiale, prend comme prote Lucien Chardon, pour le sauver du désespoir. Il projette de se marier avec Ève, la sœur de Lucien. Celui-ci se croit poète et l'ambition le dévore ; il aime Louise de Bargeton, une femme mariée de trente-six ans dont l'intelligence et la beauté s'étiolent en province. Épié par la société d'Angoulême, le couple se réfugie à Paris. Louise abandonne Lucien ; ce dernier peine obscurément dans la misère, fréquente le cercle littéraire de David d'Arthez ; il se lance dans le journalisme mondain et, lié avec Rastignac, se laisse griser par la vie parisienne. Excitant les jalousies, il est abandonné de tous, ses dettes s'accumulent. Sa maîtresse, l'actrice Coralie, meurt ; il écrit des chansons grivoises pour payer les obsèques et compromet la situation financière de David Séchard par ses indélicatesses. Lucien revient à Angoulême. David Séchard est victime de manœuvres qui le ruinent : il se cache, mais involontairement Lucien est responsable de son arrestation. Cependant, la situation de David Séchard se rétablit. Quant à Lucien, tentant de se suicider, il rencontre l'abbé Carlos Herrera, nouvelle incarnation de Vautrin, qui lui propose un pacte.

♦ Ce roman, dont la rédaction s'étale sur sept ans et dont le titre-phare semble convenir à presque tous les romans de

Balzac (1799-1850), est en fait composé de trois parties: «Les deux poètes», «Un grand homme à Paris» et «Les souffrances de l'inventeur». Par ses références au *Père Goriot**, par sa suite, *Splendeurs et misères des courtisanes**, par ses proportions et ses enjeux, il intimide: Balzac le considérait comme «l'œuvre capitale dans l'œuvre».

♦ Les *Illusions perdues* suivent un parcours négatif qui est celui d'un certain XIX^e^ siècle depuis Chateaubriand jusqu'à Flaubert et Zola: elles narrent l'expérience d'un être, à travers un itinéraire problématique au sein d'une société désemparée, à travers une initiation par la souffrance, la désillusion et l'échec, par des heurts avec la loi du réel.

♦ En suivant la carrière d'un jeune homme, en confrontant Paris et la province, en étudiant le couple, en analysant le fonctionnement du journalisme, en méditant sur les obstacles auxquels se heurte le génie et sur la lutte entre les principes de plaisir et de réalité, Balzac est conduit à une réflexion métaphysique: il prend acte de la désertion des valeurs et montre que l'émergence du sens dans la société nouvelle issue de la Révolution se fait sur le mode de la perte.

ÉDITIONS: Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, éd. Roland Chollet, Gallimard, «La Pléiade», 1977. Éd. Philippe Berthier, Flammarion, «G.F.», 1990.
ÉTUDES: Suzanne Jean-Bérard, *La Genèse d'un roman de Balzac: Illusions perdues*, Armand Colin, 1961. Pierre Barbéris, *Balzac et le Mal du siècle*, Gallimard, 1970 et *Mythes balzaciens*, Armand Colin, 1978.

ILLUSTRATIONS DE GAULE ET SINGULARITÉS DE TROIE (Les)

JEAN LEMAIRE DE BELGES. Chronique romancée, 1511.

Il s'agit dans cette œuvre, conçue comme historique, de démontrer la continuité qui existe entre la civilisation troyenne et la nation «franque», grâce au héros mythique Francus, bâtard d'Hector miraculeusement échappé au massacre de la prise de Troie. En harmonisant diverses traditions légendaires, Jean Lemaire de Belges (1473-1525?) parvient à faire l'économie de l'étape romaine, et à suggérer une unité et une antériorité à la fois religieuses et politiques des Gaules, c'est-à-dire de l'Europe des Germains et des Francs. Sur cette trame historique revue et corrigée (le livre II récrit l'*Iliade* en conformité avec le projet d'ensemble de Lemaire) se greffent de nombreux excursus «poétiques», morceaux de bravoure inspirés de ses sources antiques, ou «moralisations» proches des allégories médiévales: ainsi, le style noble, mais austère, de la chronique peut être relevé par le style orné et riche en figures que l'on qualifie à l'époque de «floride».

♦ *Les Illustrations de Gaule* sont conçues par Lemaire comme son grand œuvre, auquel il consacre l'essentiel de ses forces pendant des années: inclassable du point de vue des catégories littéraires modernes, le texte reste à tort peu connu et peu apprécié, en dépit de sa richesse idéologique et de ses beautés formelles.

ÉDITION: Jean Lemaire de Belges, *Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*, dans *Œuvres*, Slatkine, 1969.
ÉTUDE: Jacques Abélard, *Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie de Jean Lemaire de Belges: étude des éditions, genèse de l'œuvre*, Droz, 1976.

ILLUSTRES FRANÇAISES (Les)

ROBERT CHALLE. Roman, 1713.

Ce chef-d'œuvre de réalisme romanesque fait de l'imagination un moyen puissant et efficace de résurrection du réel. Sa conception architecturale combine sept histoires racontées successivement par quatre narrateurs à une société de douze auditeurs dont ils font partie; tous sont plus ou moins impliqués dans une ou plusieurs des histoires et sont, selon le hasard ou des raisons de convenance, réunis en nombre variable. Pour la première fois, un roman inclut le retour des personnages dans des histoires et sous des éclairages différents. Préoccupés de leur «moi» et de leur satisfaction personnelle, ils nous sont présentés sans recherche pittoresque; l'analyse de leur psychologie — qui souvent explore le subconscient — se fonde sur le tempérament, le milieu et le passé.

♦ L'échec de ses rêves de gloire militaire et de fortune coloniale conduit Challe (1659-1721) à tenter une voie nouvelle: déjà auteur d'un *Journal de voyage aux Indes occidentales* (1690-1691), il rédige vers 1710 un brûlot clandestin, *Les Difficultés de la religion*, remanié et édité par d'Holbach en 1767 sous le titre *Le Militaire philosophe*, qui fait de lui un précurseur des Lumières; il publie ensuite en 1713, à La Haye, sous l'anonymat, un roman, *Les Illustres Françaises*. Il rédigera encore des *Mémoires* sur le règne de Louis XIV, qui seront publiés dix ans après sa mort.

♦ Challe introduit une tonalité sérieuse dans le roman réaliste, comique

jusque-là chez Sorel, Scarron, Cyrano et Furetière. Il met en œuvre le romanesque de la conquête du bonheur, annonçant en cela Marivaux et Prévost. La savante combinaison romanesque, l'alternance des fonctions imparties aux personnages et l'oscillation entre le passé et le présent font des *Illustres Françaises* une œuvre à part, qui anticipe les recherches des romanciers dans la seconde moitié du XX^e siècle.

ÉDITION : Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. Frédéric Deloffre, Les Belles Lettres, 1959.
ÉTUDES : Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t. I, Armand Colin, 1967. Michèle Weil, *Robert Challe romancier*, Droz, 1991.

IMMÉMORIAUX (Les)

VICTOR SEGALEN. Récit, 1907.

Térii, prêtre polynésien traditionnel, dépositaire de l'ancienne sagesse des Maoris, retrouve, au retour d'un voyage initiatique, Tahiti évangélisée par des étrangers aux coutumes austères et incompréhensibles. À son « parler ancien » s'opposent les « hommes au nouveau parler » ; ses compatriotes le traitent d'ignorant, discréditent les légendes, les maximes et les mythes du paganisme. Térii s'adonne alors à l'alcoolisme importé par les Blancs et, malgré les encouragements de Paofaï, son ancien maître, il ne trouve pas en lui la force de résister : cédant aux moqueries et aux critiques de ses anciens amis, il se laisse baptiser et devient même le prêtre de la nouvelle religion sous le nom de Iakoba. Renonçant aux fêtes éclatantes en l'honneur du dieu Oro, il invoquera désormais Iésu Karito et perdra, lui aussi, son âme et son identité.

♦ Résumer *Les Immémoriaux* par le roman exemplaire de la vie de Térii, c'est quelque peu en fausser le sens : ce long poème en prose, riche d'images surprenantes, n'utilise la narration que comme prétexte à l'évocation chatoyante de la civilisation ancienne de Tahiti, de ses beautés, de sa joie de vivre païenne dans le bonheur simple des sens.

♦ Segalen (1878-1919), médecin de la marine, avait présenté en 1902 sa thèse de doctorat, *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*, qui sera publiée sous le titre *Les Cliniciens ès lettres*. C'est au cours d'une mission sanitaire en Polynésie qu'il observe et goûte, sans en refuser ce qui déjà l'altère ou la défigure, la vie des insulaires.

♦ Né de la rencontre, aux îles Marquises, avec l'œuvre de Gauguin qui vient de mourir (1903), et dont il recueille la collection de sculptures indigènes, mûri dans la méditation sur la mort des civilisations originelles en contact avec la culture européenne, ce premier récit de Segalen affirme déjà les caractéristiques de toute son œuvre ultérieure : choix d'un exotisme authentique ou qui est compréhension et pénétration de l'imaginaire d'autrui, sens du symbole, rupture avec les formes littéraires traditionnelles, union féconde des tours syntaxiques les plus simples de la langue française et des images éclatantes d'une poésie primitive et sacrée. Du Tahiti des *Immémoriaux* à la Chine de *René Leys*, *de Stèles**, la voie de Victor Segalen est unique et marque sa place originale dans la littérature française de la première moitié du siècle.

ÉDITIONS : Segalen, *Les Immémoriaux*, U.G.E., « 10/18 », 1966. Plon, « Terre humaine », 1977.
ÉTUDE : M. Taylor, *Vent des royaumes ou les Voyages de Segalen*, Seghers, 1983.

IMPRESSIONS D'AFRIQUE

RAYMOND ROUSSEL. Roman, 1910.

Le vrai sujet de ce roman est le roman lui-même. On peut y reconnaître deux parties : jusqu'au chapitre X, il décrit une succession de numéros scéniques merveilleux et incompréhensibles ; puis le narrateur réorganise ces éléments selon un récit qui les explique : le roman s'interprète lui-même. Les thèmes semblent à première lecture inspirés par Jules Verne (l'arrivée dans un pays inconnu, la machine, les merveilles techniques), et les motifs (naufrage, capture par un roi nègre...) sont traités sur le mode du cliché. Mais cette organisation linéaire du roman n'est pas le seul axe de lecture possible. En effet, un jeu de superpositions permet une autre lecture, où les diverses scènes se répètent les unes les autres en jouant sur l'identité ou la fonction des personnages et des mots (par exemple, Bougie — nom de ville —, bougie — pour éclairer). Enfin, une lecture « génétique », que Roussel a expliquée dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, vient éclairer le roman. Le récit a pour fonction de faire passer d'une phrase à une autre, de « les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » à « les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard ». Ainsi, les mots ne renvoient plus au réel, mais à d'autres mots, circulairement.

♦ L'œuvre de Roussel (1877-1933), qui comprend aussi des poèmes (*La Doublure*, 1897; *Nouvelles Impressions d'Afrique**), des pièces de théâtre (*La Poussière de soleils*, 1926), n'a pas été tout entière composée selon ce procédé. C'est lui, cependant, qui a fait sa célébrité. Car, s'il n'a pas eu sur le moment le public qu'il espérait, Roussel a exercé son influence sur Robbe-Grillet et le nouveau roman et annoncé les recherches de l'OuLiPo.

ÉDITIONS : Roussel, *Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963. L.G.F., « Le livre de poche », 1982.
ÉTUDES : Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963. François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Pauvert, 1972. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, U.G.E., « 10/18 », 1984.

INCAS OU LA DESTRUCTION DE L'EMPIRE DU PÉROU (Les)

JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL. Roman, 1777.

Fresque historique animée et grandiose débutant par la fête du Soleil à Quito, *Les Incas* unissent pittoresque et sentimentalité. Cette épopée en prose évoque les horreurs perpétrées au Pérou lors de la conquête par les frères Pizarre en 1553. Elle se présente aussi comme un face-à-face symbolique entre deux civilisations — l'exotisme se trouvant dès lors relégué au second plan — et transforme le roman en une œuvre engagée où l'on retrouve tous les thèmes de la philosophie militante : à la manière de Voltaire, Marmontel s'insurge contre l'esclavage, condamne le fanatisme, prône la liberté religieuse et revendique le droit à la différence.

♦ La réussite éclatante de ses *Contes moraux* (1755-1765) traduits dans toutes les langues de l'Europe, les exhortations de son maître Voltaire et de son ami Diderot incitent Marmontel (1723-1799) à rédiger un roman à thèse, *Bélisaire* (1767). Il y développe, avec Louis XV pour modèle, sa conception du souverain éclairé et défend avec vigueur la tolérance. Sa condamnation par la Sorbonne et par l'archevêque de Paris suscite une violente controverse, alimentée par deux pamphlets de Voltaire, les *Anecdotes sur Bélisaire*. Marmontel reprend dans *Les Incas* la lutte contre l'intolérance. Secrétaire perpétuel de l'Académie, il nuance et approfondit de façon très moderne, dans ses *Éléments de littérature* (1787), ses articles d'esthétique et de critique rédigés pour l'*Encyclopédie**. Il laissera des *Mémoires* posthumes.

♦ Livre de chevet de l'Europe des Lumières, *Les Incas* permettent à la masse anonyme des nobles et bourgeois éclairés de faire connaissance avec les idées nouvelles. La grandeur épique de certaines scènes, comme le chant de mort du vieillard brûlé vif par les conquistadores, et le souffle de pitié qui anime le vertueux évêque Las Casas préfigurent *Les Martyrs* de Chateaubriand ou *Konrad Wallenrod* de Mickiewicz.

ÉDITION : Marmontel, *Les Incas*, dans *Œuvres complètes*, Slatkine, 1968.
ÉTUDE : Ouvrage collectif, *De l'Encyclopédie à la contre-révolution : Marmontel*, De Bussac, 1970.

INCENDIE (L')

MOHAMMED DIB. Roman, 1954.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, Omar, un jeune adolescent venu passer quelques jours à la campagne, assiste à la naissance puis à l'explosion du mouvement insurrectionnel chez les fellahs. Sous l'égide d'Hamid Saradj, le militant communiste venu de la ville, tout un petit peuple se révolte contre l'oppression et retrouve dans la lutte et l'action ces valeurs héroïques que leur chantait en ses récits légendaires leur vieux griot Coomandar. Polémique, ce roman décrit aussi la rude répression qui s'ensuivit, et au ton euphorique des premières pages succède le réalisme d'une description qui évoque la guerre, la misère et le chômage. Observateur privilégié de cette prise de conscience politique, Omar s'éveille en même temps à la vie d'adulte. L'apparition de Zhor, la jeune femme qui cristallise le désir d'Omar et dans laquelle celui-ci croit reconnaître une des figures fantastiques de l'époque ancienne, symbole de liberté, lie de façon indissoluble, au cœur de ce roman, le thème amoureux au thème politique.

♦ En 1951, Mohammed Dib (né en 1920) publie *La Grande Maison*. C'est le premier volet d'une trilogie qu'il nomme *Algérie* et qui comprend *L'Incendie* et *Le Métier à tisser* (1957). En 1959, à la suite d'une perquisition des autorités coloniales à son domicile, il quitte l'Algérie et s'installe en France. Délaissant le réalisme des premiers romans, il se tourne alors vers une forme d'écriture plus poétique (entre autres, *Un été africain* en 1959 et *Ombre gardienne* en 1969). Dib retrouvera avec *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973) le ton polémique de ses débuts.

♦ D'emblée, la critique a reconnu aux premiers romans de Mohammed Dib une valeur nationale. De fait, ils marquaient les débuts de la littérature algérienne engagée (le titre de la trilogie, *Algérie*, est révélateur). En outre, en mêlant au schéma réaliste emprunté à l'étranger des chants, des poèmes et des légendes du terroir, il faisait revivre le folklore populaire. Épiques autant que politiques, ces romans exaltaient l'histoire récente de la nation algérienne et lui assignaient une origine héroïque.

ÉDITION : Mohammed Dib, *L'Incendie*, Le Seuil, 1989.
ÉTUDE : Jean Dejeux, *La Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrook-Naaman, 1977.

INCOHÉRENCE (L')

ANDRÉ DU BOUCHET. Poèmes, 1979.

Dès l'origine, avec *Air* (1951) et *Dans la chaleur vacante* (1961), l'œuvre de Du Bouchet (né en 1924) a acquis sa forme définitive : abondance des blancs, interruption de la phrase, contradictions, répétitions. Elle représente l'effort le plus tendu pour saisir l'Être au moyen de la langue, tout en sachant qu'il ne se livre qu'en se dérobant. *L'Incohérence* est cependant originale par la diversité des textes qu'elle réunit. Le titre est un programme et une description. Un programme : toute cohérence doit être détruite ; le coin qui fend le bois doit lui-même se fendre. Mais « incohérence » contient « un » et « cohérence ». Cet éclatement (« éclat » est le premier mot clé du recueil) est une avancée vers un centre : « Pour rejoindre j'ai séparé. » Ce centre est le but, il représente l'unité de l'Être, qu'il serait vain de prétendre atteindre. Seul le mouvement pour s'en approcher étant possible, le but se confond avec le mouvement même. Le titre est aussi une description : ce recueil réunit des poèmes, des fragments d'un carnet, des traductions, des études sur des artistes, un commentaire sur Mai 68 : mêler sa parole à celle de l'autre permet de faire éclater le « moi » qui n'a de séjour que dans la *dispersion unanime* de la langue. Le poème est donc un discours sans cesse brisé. L'Être est le muet (autre mot clé) originel et final, silence auquel puise la parole : « Le muet ressource du mot. » *Re*-source, avec le préfixe de la répétition, laquelle, entre deux occurrences des mêmes termes, entre deux pages non numérotées du livre (comme si c'était toujours la même, dans un ouvrage dont le centre est partout et nulle part), crée un écart et fait entendre le silence d'une différence pure. Mais la répétition est originelle, dans la mesure où chaque occurrence a oublié la précédente. Oubli est le troisième mot clé : l'Être ne se livre que dans l'oubli de tout objet particulier, ne se donne qu'en effaçant l'objet à travers lequel il se re-présente. De l'emploi de la couleur par le peintre Bram Van Velde, Du Bouchet retient le pouvoir de dissoudre les formes et de s'étendre en couches dont chacune voile la précédente : la toile présente l'épaisseur des strates de ce qui se dérobe. Épaisseur est donc le quatrième mot clé : les gravures d'Hercule Seghers (XVII^e siècle) sont comme des incisions pratiquées dans l'épaisseur d'une substance qu'il faut traverser pour s'efforcer vers un improbable noyau que seul un vide pourra figurer. Il en va de même du poème. La lecture en semble difficile, mais « ponctuellement le sens rejoint une parole qui n'a pas attendu ». Le texte est un parcours rapide, un mouvement qui a autant de signification lorsqu'il déçoit l'attente du sens que lorsqu'il le fait miroiter. À l'éclat des mots dispersés sur la page, Du Bouchet a ajouté une disposition en forme de linteau : le texte est commenté dans les deux marges, la mise en page faisant songer à une fenêtre donnant sur un fond qui se dissout dans le vide ou, pour reprendre une image récurrente, sur une montagne qui se confond avec le ciel. Chez Rilke, déjà, l'Être se nomme l'« Ouvert ». Une telle œuvre ne peut évidemment toucher un large public, mais Du Bouchet est, avec Yves Bonnefoy, une référence fondamentale pour toute la poésie contemporaine. Bien qu'il semble devoir beaucoup au philosophe allemand Heidegger, le seul poète qui ait exercé sur lui une influence visible est Reverdy.

ÉDITION : Du Bouchet, *L'Incohérence*, Hachette littérature, 1979.
ÉTUDES : voir *Laisses*. Et Henri Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, 1986.

INCONNUE D'ARRAS (L')

ARMAND SALACROU. Pièce en trois actes, 1935.

La pièce s'ouvre sur le suicide d'Ulysse, qui vient d'apprendre la liai-

son de sa femme Yolande avec son ami d'enfance Maxime. Mort, il reste quelques instants encore parmi les vivants, aux côtés de Yolande et de Nicolas, son fidèle valet, le temps pour ses souvenirs de surgir pêle-mêle devant eux. Un dialogue s'instaure entre Ulysse et les figures de son passé. Soudain, son grand-père, mort à vingt ans sur le champ de bataille, lui reproche son suicide. Il fait alors le pari que l'évocation de sa vie lui fera comprendre son geste. Cependant, le pari semble perdu. Ayant retrouvé les femmes qu'il a aimées, le mort finit même par accepter de vivre, mais il est trop tard: on entend à nouveau l'insolente chanson de l'infidèle, puis le fatal coup de revolver.

♦ Salacrou (1899-1989), dont le théâtre entier est traversé d'une inquiétude métaphysique, met ici en scène, par le procédé du retour en arrière, l'irréversibilité fatale du temps, la vie humaine sortant du néant pour y retourner. Si les souvenirs semblent un instant bouleverser l'espace et le temps, ils ramènent inexorablement Ulysse, sous la conduite de Nicolas, le valet raisonneur et lucide, à la clôture de ce salon bourgeois où il s'est donné la mort par dégoût et désespoir. Seule se détache des personnages, ordinaires et médiocres, l'inconnue rencontrée dans Arras dévastée par la guerre: putain ou petite fille, elle garde à jamais son secret, et incarne ainsi le mythe de l'amour vrai et, fatalement, impossible.

♦ Créée le 22 novembre 1935 à la Comédie des Champs-Élysées par Lugné-Poe qui y vit le «manifeste théâtral français attendu», la pièce déconcerta le public, peu préparé à cette incursion du surréalisme dans le théâtre bourgeois.

ÉDITIONS: Salacrou, *L'Inconnue d'Arras*, dans *Théâtre*, t. III, Gallimard, 1948 et 1970. Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDES: Anne Ubersfeld, *Salacrou*, Seghers, 1969. Fiorenza di Franco, *Le Théâtre de Salacrou*, Gallimard, 1969.

INGÉNU (L')

VOLTAIRE. Conte, 1767.

Ce «roman théologique» (Grimm), agencé comme un drame, met aux prises un homme de la nature avec la religion. C'est aussi un roman philosophique — un Huron découvre un univers inconnu dont il fait ressortir les ridicules et les tares —, un roman d'apprentissage — le contact brutal de la civilisation éduque un être naïf —, et un roman sensible — l'idylle malheureuse de deux cœurs tendres et faits l'un pour l'autre domine la seconde moitié du roman, qui se termine tragiquement. L'Ingénu, jeune Huron venu du Canada, débarque à Saint-Malo, y repousse par son intrépidité un débarquement anglais et conquiert le cœur de Mlle de Saint-Yves; mais sa rude franchise le fait remarquer: on lui interdit d'épouser celle qu'il aime et on l'enferme à la Bastille. La mort de sa fiancée, une héroïne aimante et vertueuse, qui voulait le faire libérer, le laissera désespéré.

♦ *L'Ingénu* représente cet homme naturel dont Voltaire (1694-1778) se forge l'image dans sa retraite de Ferney, qu'il rencontre dans *L'Homme sauvage* de Sébastien Mercier, qu'il vient de mettre sur scène dans sa tragédie *Les Scythes* et qu'il définit dans son *Homélie sur l'athéisme* comme «ayant reçu de la nature un corps sain et robuste, un sens droit, un cœur honnête». Ce schéma cher à Voltaire, influencé par les tableaux édifiants brossés par les missionnaires, n'est pas celui de Jean-Jacques Rousseau. Pour l'auteur du *Mondain**, le héros ne peut que perdre sa rudesse au contact de la culture.

♦ Cet homme moderne — symbole de l'innocence persécutée — porte la marque des premières campagnes de Voltaire contre les erreurs judiciaires: le *Traité sur la tolérance** a quatre ans de moins, Lally-Tollendal vient d'être mis à la Bastille; plus probant encore paraît le rapprochement entre le héros et le chevalier de La Barre, dont le supplice bouleverse Voltaire. Enfin l'évolution du conte, qui s'achève comme un roman de Richardson, montre la sensibilité de l'écrivain aux nouvelles tendances du goût depuis la parution de *Julie ou la Nouvelle Héloïse**. Plus vraisemblable que *Candide**, *L'Ingénu* est le dernier de ces contes «d'expérience et de confidence» (Jacques Van den Heuvel) qui ont jalonné «l'itinéraire intérieur» de Voltaire depuis *Zadig**.

♦ *L'Ingénu* connaît dès sa parution un succès de librairie qui le fait bientôt condamner. Le livre bénéficie dès lors d'une large diffusion en France par contrebande.

ÉDITIONS: Voltaire, *L'Ingénu*, dans *Romans et Contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van den Heuvel, Gallimard, «La Pléiade», 1979. Éd. René Pomeau, Flammarion, «G.F.», 1975.
ÉTUDE: Jacques Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes de Micromégas à L'Ingénu*, Armand Colin, 1982.

INNOMMABLE (L')

SAMUEL BECKETT. Roman, 1953.

«Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?» Ainsi s'ouvre *L'Innommable*. Long monologue perdu dans un espace et un temps indéfinis, où il ne se passe rien, *L'Innommable* évacue toute possibilité de représentation et tout espoir de signification. Le narrateur sans identité, voire sans corps, n'est plus qu'une voix indécise qui tente en vain un récit impossible et improbable. Impossible, car les mots s'accumulent en séquences qu'interrompt sans cesse et disloque une sorte de métadiscours qui dédit, contredit, annule même ce qui déjà a été dit; improbable, car le jeu des temps verbaux, des modalités et des conditionnels, les différents niveaux de narration qui s'enchâssent à l'intérieur du récit rendent incertain le degré de réalité des événements et des personnages. Dans ce soliloque en lambeaux, qui entasse les mots plus qu'il les organise, ce qui se donne à lire n'est pas l'existence du monde extérieur ni même l'histoire d'un héros, mais bien la déchéance de l'écriture qui constate son propre échec et, partant, l'état de déréliction de tout «écrivant».

♦ *L'Innommable* conclut la trilogie dont le premier et le deuxième volet sont *Molloy** et *Malone meurt**. D'un titre à l'autre, l'entreprise romanesque manifeste avec plus d'intensité sa propre dégradation. Dans *Molloy*, l'histoire était certes interrompue et disloquée, mais existait bel et bien; dans *Malone meurt*, il n'y a plus d'histoire, mais une accumulation de séquences hétérogènes; dans *L'Innommable*, seules subsistent quelques bribes narratives, charriées par un flux verbal toujours agonisant mais toujours jaillissant. Voué à une sorte d'entropie, le discours *ne cesse* de dire sa propre mort, celle de l'univers tout entier et de tout «héros».

♦ Le texte beckettien, toujours et exclusivement tourné sur lui-même, jamais sur son extériorité, exprime bien la sensibilité d'une époque à la fois fascinée et déçue par un langage que n'habite plus ni Dieu ni l'homme: que l'être ne soit plus à chercher dans un au-delà du langage, mais dans le tissu même de son expression, que ce soit moins la réalité que la manière dont nous parlons la réalité elle-même qui s'offre à l'analyse, telle est bien la récente conviction de la philosophie contemporaine qui rompt ainsi avec toute une tradition qui, de Platon à Proust, trouvait dans l'origine extra-linguistique du langage la justification même de l'entreprise littéraire. Cette rupture conduit à une désintégration du héros romanesque et, partant, du sujet. Ainsi se trouve pulvérisé le projet romanesque occidental tel que Balzac l'avait porté à son faîte: chez Beckett (1906-1989) le «je» n'est plus créateur ni même sujet. À propos des héros-narrateurs de Beckett, éternels clochards, trimardeurs et vagabonds, toujours malades et infirmes, aliénés à d'autres volontés que la leur, il conviendrait de parler plus justement d'anti-héros, véritables bouffons relevant de la tradition grotesque. Incapable de cohérence, leur parole s'enlise, se délite et finit par s'exténuer dans le silence. *L'Innommable*, c'est précisément ce qui, se situant hors du langage, se trouve sans être et demeure à jamais indicible, ni sujet ni objet d'une impossible prédication.

ÉDITION: Beckett, *L'Innommable*, Minuit, 1953.
ÉTUDES: Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Lettres Modernes, Minard, 1977. Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'Univers de la fiction*, Presses Universitaires de Montréal, 1976. Dina Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett, Molloy, Malone meurt, l'Innommable*, Mouton, La Haye, 1976.

INQUISITOIRE (L')

ROBERT PINGET. Roman, 1962.

Pendant toute la durée du roman, un ancien domestique du Château de Broy, presque sourd, répond aux questions d'une voix dont on ne peut jamais définir les véritables intentions. La disparition de l'intendant du château, suivie de celle d'un autre domestique, paraît être à l'origine de cet «inquisitoire». Le vieux serviteur, qui a quitté ses patrons depuis près d'un an, raconte son travail. Il est ainsi conduit à rendre compte amplement de la région, du château, des habitudes de ses patrons — Monsieur Louis et Monsieur Jean — et de toutes les personnes qui ont approché, de près ou de loin, ses maîtres. Est-ce parce qu'il est inhibé par des principes moraux trop contraignants, parce qu'il veut cacher un secret, ou parce qu'il est épuisé — la phrase «Je suis fatigué» met fin au roman — que le serviteur oublie, plus ou moins consciemment, des éléments et se contredit sous le feu des questions? Il attend, par exemple, la fin du

roman, qui comprend près de cinq cents pages, pour révéler que Monsieur Pierre, un astronome amateur, loge dans le donjon du château, et que ses patrons sont donc au nombre de trois. Le roman s'achève sur l'épuisement du domestique, sans que l'on ait réellement appris les causes du départ de l'intendant.

♦ Robert Pinget (né en 1919) a souligné qu'il avait commencé l'écriture de *L'Inquisitoire* alors qu'il n'avait «rien à dire», si ce n'est un besoin de s'expliquer. Ce besoin a cependant suscité un livre qui fait à la fois la synthèse et le procès de l'écriture romanesque. Les situations traditionnelles de ce genre littéraire apparaissent toutes de manière plus ou moins parodique: le centre du roman est ainsi constitué d'un repas de noce qui peut aussi bien faire penser à Flaubert qu'à Zola. Les silences du serviteur soulignent l'impossibilité du réalisme ainsi que l'aspect inaccessible de la vérité, tandis que ses cuirs, qui rappellent ceux de Françoise dans *À la Recherche du temps perdu** de Proust, participent à un travail qui semble déterminé par l'inconscient (Cupidon est transformé en Cubidon) autant que par l'humour du romancier — le premier étant, pour les freudiens, la condition d'existence du second.

♦ Au sein du «nouveau roman», l'œuvre de Pinget peut se lire comme une réflexion sur la parole, qu'il s'agisse, comme dans *L'Inquisitoire*, d'une parole contrainte ou bien d'un bavardage absurde comme dans *Clope au dossier** (1961). On peut donc rapprocher son travail de celui de Samuel Beckett. L'un comme l'autre, qui d'ailleurs se sont mutuellement traduits, portent un regard souvent dérisoire sur les thèmes de la vie quotidienne.

ÉDITION: Pinget, *L'Inquisitoire*, Minuit, 1986.
ÉTUDES: Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967; *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, 1971.

INSTANT FATAL (L')

RAYMOND QUENEAU. Poèmes, 1948.

L'Instant fatal est le troisième recueil de poèmes publié par Queneau, après *Les Ziaux* (1943) et *Bucoliques* (1947), si l'on ne tient pas pour un poème le roman en vers *Chêne et Chien* (1937). Il comprend dans sa version définitive — fixée lors de la reprise du recueil dans l'ensemble intitulé *Si tu t'imagines*, en 1952 — quatre parties: «Marine (1920-1930)», «Un enfant a dit (1943-1948)», «Pour un art poétique», et «L'Instant fatal (1943-1948)». Sont ainsi réunis des poèmes d'inspiration et de facture très différentes: aux poèmes de jeunesse où apparaissent déjà les motifs de la chute, de l'ombre, de la disparition succèdent les poèmes surréalistes. À partir de 1930 — le recueil contient plusieurs poèmes écrits entre 1930 et 1943 —, Queneau se tourne davantage vers un monde extérieur dominé par la souffrance, la dégradation et la mort.

♦ Bien que *L'Instant fatal* illustre presque trente ans d'écriture poétique, on peut dire que ce recueil fait entendre pour la première fois la voix désormais unique du poète Raymond Queneau (1903-1976). Elle passe par le recours et le retour à des formes plus traditionnelles du vers et de la strophe, par une parfaite maîtrise des jeux avec la langue, par l'oralité, gouailleuse et féroce du «néo-français». «Si tu t'imagines», «Pour un art poétique», «L'Instant fatal» renouent avec une veine lyrique et populaire de notre poésie, qui fait figure d'originalité quand domine encore la poésie surréaliste, puis quand renaît, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une poésie nationaliste, alors que Guillevic et Ponge ont déjà pris le parti de l'objet.

ÉDITIONS: Queneau, *L'Instant fatal*, précédé de *Les Ziaux*, Gallimard, «Poésie», 1966. Dans *Œuvres complètes I*, Gallimard, «La Pléiade», 1989.

INSTITUTION DE LA RELIGION CHRÉTIENNE (L')

JEAN CALVIN. Traité de théologie, 1541-1560.

Texte polémique (qui critique férocement les compromissions de l'Église catholique), texte théorique aussi, et beaucoup plus solidement charpenté que les manifestes luthériens, *L'Institution* est à la base de l'organisation de l'Église genevoise, et ses modifications au cours des années répondent aux nécessités politiques du nouveau régime réformé. Calvin y développe sa théorie de la Grâce et de la prédestination, et justifie son refus absolu du libre arbitre, en poussant à son terme l'augustinisme modéré de ses prédécesseurs (y compris Martin Luther).

♦ Traduit de sa version latine, composée en 1536, par Calvin (1509-1564) lui-même, et sans cesse complété et remanié pendant plus de vingt ans, *L'Institution de la religion chrétienne* constitue une «somme» à la mode médiévale, qui non seulement met sur pied de manière cohérente la doctrine de la Réforme,

mais se sert de tous les acquis de la rhétorique, en latin aussi bien qu'en langue vernaculaire, pour convaincre et convertir le lecteur. En effet, en dépit de la rigueur morale inflexible de son auteur, l'œuvre est rédigée dans une langue admirable, héritière de la « période » latine et des effets rhétoriques que ses contemporains commencent à recenser dans la langue française.

ÉDITION : Calvin, *L'Institution de la religion chrétienne*, éd. J. D. Benoit, Vrin, 1963.
ÉTUDES : Émile Léonard, *Histoire générale du protestantisme*, P.U.F., 1988. Marc Chenevière, *La Pensée politique de Calvin*, Slatkine, 1970.

INSURGÉ (L')
JULES VALLÈS. Roman, 1886.

Jacques Vingtras, double de l'auteur et héros-narrateur de *L'Enfant** et du *Bachelier**, est en révolte contre la société bourgeoise du Second Empire : il devient l'un des membres influents de l'insurrection de la Commune de Paris. Au terme de la « semaine sanglante » (21-28 mai 1871), où Thiers et le gouvernement de Versailles reconquièrent le pouvoir, il parvient à échapper au peloton d'exécution en prenant la fuite.

♦ Dédié aux héros de la Commune, à toutes les victimes de l'injustice sociale, le roman se clôt sur une défaite : la révolte des humiliés et des souffrants n'est cependant pas un échec ; s'ouvre une ère nouvelle pour la conscience ouvrière.

♦ La trilogie de *Jacques Vingtras*, qui s'achève avec *L'Insurgé*, peut se lire comme une tentative de renouvellement du naturalisme, en butte aux critiques et en crise. Jules Vallès (1832-1885) ne tend nullement à l'objectivité : la vision passionnée et unilatérale, l'engagement politique cœxistent avec l'ironie et la distance ; histoire et roman, réalisme et allégorie sont étroitement imbriqués. Le texte peut apparaître comme un collage, dans la mesure où Vallès a inséré dans *L'Insurgé* des articles écrits à chaud pendant la Commune dans *Le Cri du peuple*. Le temps objectif est bousculé : si Vallès privilégie certains moments, la Commune lui semble un présent perpétuel.

♦ Exclu pendant longtemps des manuels de littérature, comme ces événements le furent des manuels d'histoire, l'auteur se veut moins écrivain qu'homme d'action qui témoigne.

ÉDITION : Vallès, *L'Insurgé*, éd. Marie-Claire Bancquart, Gallimard, « Folio », 1989.
ÉTUDES : voir *Le Bachelier*.

INTERMEZZO
JEAN GIRAUDOUX. Comédie en trois actes, 1933.

Dans un petit village du Limousin où tout se met à tourner poétiquement depuis qu'un Spectre apparaît près du lac, un Inspecteur décide de mettre bon ordre à la situation, avec l'aide du Maire, du jeune Contrôleur des Poids et Mesures et du Droguiste. Isabelle, la remplaçante de l'institutrice, soupçonnée d'avoir des rendez-vous avec le fantôme, est soumise à examen. Ses petites élèves ne savent que des choses fantaisistes, mais poétiques et naturelles. L'Inspecteur, furieux, la remplace par le Contrôleur et décide de faire tuer le Spectre. Celui-ci meurt en effet, car c'était bien un vivant, pour aussitôt devenir un vrai Spectre ! Aidé du Droguiste, le Contrôleur emploie une méthode autrement plus douce pour arracher Isabelle au monde des morts : l'aveu de son amour, la perspective d'une vie de couple, l'éloge de la vie de fonctionnaire. Isabelle revient à elle, tout rentre dans l'ordre, et l'intermède se finit.

♦ *Intermezzo* : la pièce se présente comme un divertissement, un plaisir à ressentir, non à comprendre. Intermède donc, mais le titre est significativement en italien, comme pour indiquer qu'il s'agit d'un morceau de musique. Une merveilleuse attention aux mots, l'extrême souplesse de la syntaxe et la construction mélodique des pièces, tout concourt en effet chez Giraudoux (1882-1944) à faire valoir un style, un phrasé, qui fait chanter les idées et réveille les mythes — grecs avec *La guerre de Troie n'aura pas lieu** (1935) ou *Électre** (1937), allemands avec *Siegfried** (1928) et *Ondine* (1939). À la fin d'*Intermezzo*, c'est au mythe de Faust qu'est référée la quasi-résurrection d'Isabelle, d'autant plus attirante aux yeux des personnages masculins qu'elle se sent appelée par les morts. La pièce se colore ainsi de la légère inquiétude d'un beau jour au crépuscule.

♦ *Intermezzo* fut créé par Louis Jouvet au théâtre de l'Athénée le 1er mars 1933.

ÉDITIONS : Giraudoux, *Intermezzo*, L.G.F., « Le livre de poche », 1964, et dans *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Gallimard, « La Pléiade », 1982.
ÉTUDES : Claude-Edmonde Magny, *Précieux Giraudoux*, Le Seuil, 1945. Charles Mauron, *Le Théâtre de Giraudoux, étude psychocritique*, José Corti, 1971.

INTRODUCTION À LA MÉTHODE DE LÉONARD DE VINCI

PAUL VALÉRY. Essai, 1894.

Réflexion philosophique et esthétique, l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* a fini par comprendre, au fil des diverses éditions des œuvres de Valéry, trois textes dont la publication s'est échelonnée sur trente-six ans: l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) — qui donne son titre à l'ensemble; *Note et digression* (1919); *Léonard et les philosophes — lettre à Leo Ferrero* (1929); ainsi que des notes qui, écrites en 1929 et 1930, accompagnent depuis, essaimées dans les marges, chacun des trois textes pour en compléter ou en nuancer telle ou telle observation. À cette information sur la composition du livre, il faut ajouter également que l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* a été insérée dans l'ensemble des *Variétés**. Dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry s'attache à «construire» le «personnage» de Léonard. «Construire», c'est-à-dire concevoir et décrire non pas «le Léonard de l'Histoire» mais «le possible d'un Léonard», un Léonard qui devient le point d'appui d'une étude sur le fonctionnement de la pensée. Valéry a pour but, rejetant tout recours à des notions idéalistes et romantiques telles que le sublime, l'enthousiasme ou l'inspiration, de montrer que toute invention artistique, poétique ou scientifique, est déterminée par une «méthode», c'est-à-dire par un processus de «génération», le plus lucide possible, de la pensée.

♦ À la façon, en un sens, du Léonard de Vinci qu'il a «construit», Paul Valéry (1871-1945) se veut celui qui porte l'intelligence au-delà d'elle-même, jusqu'à la conscience. Valéry est notamment l'auteur de *Monsieur Teste** (1946), *Poésies* (1920) (comprenant *La Jeune Parque**, 1917), *Album de vers anciens* (1920) et *Charmes** dont «Le Cimetière marin»* (1922), *La Cantate de Narcisse* (1939), *L'Ange* (1946), «*Mon Faust*»* (1946). Outre les *Variétés**, d'autres articles, conférences ou observations ont été publiés dans *Regards sur le monde actuel* (1931), *Pièces sur l'art* (1931), *Tel quel*, à quoi il faut ajouter ses *Cahiers* (1973).

ÉDITION: Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, «La Pléiade», 1964.

ÉTUDES: Judith Robinson, *L'Analyse de l'esprit dans les cahiers de Valéry*, José Corti, 1963. Pierre-Olivier Walzer, *La Poésie de Valéry*, Slatkine, 1966.

INTRODUCTION À LA VIE DÉVOTE

FRANÇOIS DE SALES. Littérature religieuse, 1608.

L'œuvre de saint François de Sales (1567-1622), évêque de Genève, participe du renouveau de la mystique catholique au début du XVII^e^ siècle. L'*Introduction à la vie dévote*, rédigée à partir des lettres et des exercices que François de Sales destinait, en qualité de directeur de conscience, à l'une de ses ouailles, Madame de Charmosy, reprend en effet quelques-uns des préceptes de la Contre-Réforme alors triomphante. François de Sales soutient en effet que la sainteté n'est pas réservée aux reclus des cloîtres, mais que la perfection spirituelle est à la portée de n'importe quel chrétien: militaires, artisans, mères de famille ou courtisans peuvent accéder, par des exercices simples et progressifs, à la gloire des bienheureux. Contre les calvinistes, cet ancien élève des jésuites affirme que le péché originel n'a pas corrompu l'homme de façon irrémédiable. Fondamentalement optimiste et humaniste, cette doctrine, contrairement à celle des jansénistes, postule que le salut n'est nullement décidé en vertu d'un décret inexplicable, mais selon les bonnes ou les mauvaises actions commises par chacun. La dévotion est non seulement à la portée de tous, mais elle est source de plaisir. D'ailleurs, François de Sales ne proscrit pas les divertissements: il recommande la chasse et la musique, et n'interdit même pas le bal ni la comédie, pourvu que l'on n'y prenne pas goût.

♦ Ces cinq livres, adressés à une dame du monde appelée Philotée («celle qui aime Dieu»), sont rédigés dans un style précieux, conforme à celui qui était alors en usage dans les sociétés élégantes. L'auteur, par souci d'efficacité pédagogique, affectionne les anecdotes, les métaphores, les comparaisons (les parallèles entre des phénomènes naturels et la vie spirituelle étaient d'ailleurs si prisés qu'ils étaient publiés dans un recueil à part, intitulé «similitudes»). L'éloquence déployée privilégie toujours une syntaxe claire, les figures de la répétition (redondance, polyptote), la ponctuation expressive.

♦ Le succès de cette œuvre fut considérable. En 1656, elle comptait déjà dix-sept traductions. Elle fut jusqu'au XIXe siècle, pour un public populaire, le guide d'une piété affective dont Madame de Wolmar, dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse**, se souviendra. Les seules critiques qui lui furent adressées au XVIIe siècle provinrent de milieux rigoristes, qui lui reprochèrent un style artificiel et mondain, ainsi qu'une morale par trop accommodante. Ainsi Bossuet contredit la doctrine de François de Sales (exprimée également dans le *Traité de l'amour de Dieu*), mais approuve sa pédagogie.

ÉDITION: François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, éd. Charles Florisoone, Les Belles Lettres, 1961.
ÉTUDES: Henri Lemaire, *Étude des images littéraires dans l'œuvre de saint François de Sales, avec un florilège*, préface de Henri Gouhier, Nizet, 1969. William Marceau, *L'Optimisme dans l'œuvre de saint François de Sales*, Le Thielleux, 1973.

INTRODUCTION À L'ÉTUDE DE LA MÉDECINE EXPÉRIMENTALE
CLAUDE BERNARD. Essai, 1865.

Dès 1856, Claude Bernard (1813-1878) avait esquissé une critique du positivisme d'Auguste Comte en en soulignant les lacunes et les aspects réducteurs. Dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, il affirme qu'un déterminisme complexe régit la science, et le physiologiste doit considérer l'harmonie de l'ensemble qu'il étudie «sans jamais perdre de vue les conditions spéciales de tous les phénomènes particuliers dont la résultante constitue l'*individu*». Tout en reconnaissant la valeur scientifique des généralisations de Geoffroy Saint-Hilaire ou de Darwin, qui montrent tous les êtres vivants comme des types qui se transforment sans cesse selon un ordre réglé par l'évolution, Claude Bernard reproche à la conception darwinienne de faire disparaître l'individualité de chaque être vivant et constate que le médecin ou le physiologiste ne peuvent atteindre «la généralisation harmonique de la variété dans l'unité» qu'après avoir étudié les lois des phénomènes considérés dans l'individu. Il arrive à un «déterminisme supérieur» qui suppose une idée directrice et créatrice, principe de tout.

♦ Claude Bernard introduit donc dans la science expérimentale la notion primordiale de création et propose une coexistence des trois facultés de l'homme: croire, raisonner et expérimenter. Cet ouvrage eut une grande influence sur les romanciers naturalistes et en particulier sur Émile Zola, qui, dans *Le Roman expérimental**, compare la fonction du médecin telle qu'elle est définie par Claude Bernard à celle du romancier.

ÉDITION: Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Bordas, 1966.

INVERSION DE L'ARBRE ET DU SILENCE
SALAH STÉTIÉ. Poèmes, 1980.

Ce recueil réunit cent vingt-deux poèmes, suivis d'une sorte de poème-bilan; mais ce sont plutôt des fragments d'un unique texte se prolongeant comme le ferait une ligne pointillée, laissant tour à tour entendre la parole et le silence, en une alternance que l'on retrouve au sein de chaque vers jusque dans l'usage de l'hiatus et des signes de ponctuation: points de suspension, virgule ou deux-points en début de vers, comme si celui-ci émergeait du blanc, ou silence, qui le précède. Cette forme ne peut, évidemment, être distinguée du sens: le poème est recherche de l'Être au-delà de toute existence particulière, tension pour atteindre l'insaisissable. L'arbre est l'emblème de cette quête. En lui se répondent l'épaisseur mortelle de la terre et l'envol aérien. En lui l'élévation s'inverse dans le silence de la profondeur. Mais il est aussi un signe: de même que l'arbre troue la surface de la terre, le signe traverse le sens et s'élance au-delà, dans le silence de toute signification. Outre l'arbre, certains objets privilégiés réapparaissent régulièrement: l'herbe qui ajoute aux propriétés de celui-ci la finesse pénétrante de l'épée, la lampe qui inverse en éclat le bois de l'arbre et l'obscurité de l'olive, l'arc, symbole du poème... L'essentiel est dans le mouvement qui métamorphose sans cesse un objet en un autre, dans un jeu sériel. On trouve ainsi: Isis, la femme, la poupée, la pupille, l'œillet, la lampe. Le poème acquiert donc une qualité proprement musicale: c'est un développement à partir des thèmes qui s'établissent dans le rapprochement et l'écart entre les termes de la série.

♦ Dans l'œuvre de Salah Stétié (né en 1929) ce recueil marque peut-être un léger infléchissement. *L'Eau froide gardée* (1973) accordait plus d'autonomie au monde extérieur, au bonheur de ce

monde. Mais l'orientation fondamentale (la recherche de l'Être) était déjà présente et on la retrouve dans les recueils plus récents (*L'Être poupée*, 1983). Cette démarche rapproche Salah Stétié de Heidegger et des recueils anciens de Bonnefoy.

ÉDITION : Stétié, *Inversion de l'arbre et du silence*, Gallimard, 1980.
ÉTUDE : Salah Stétié, *Archer aveugle*, Fata Morgana, 1986.

IPHIGÉNIE

JEAN RACINE. Tragédie, 1675. Création en 1674.

Iphigénie baigne dans une poésie cosmique où les chemins de l'Asie sont ceux de la destinée. La réussite plastique et la musicalité s'unissent pour conférer à chaque vers une valeur dramatique. Car si la pièce peut se résumer à la question posée par l'exposition — Iphigénie échappera-t-elle au sacrifice exigé par les dieux pour permettre le départ de la flotte grecque vers Troie ? —, l'action se complique au fil des mensonges d'Agamemnon, de ses revirements successifs et de leurs effets imprévus. L'amour paternel du roi des Grecs s'oppose à l'ambition qui l'incite, pour obtenir un vent favorable, à immoler sa fille Iphigénie, elle-même partagée entre son devoir d'obéissance filiale et son amour pour Achille. Racine crée la sombre figure d'Ériphile, aigrie par le malheur et qu'une jalousie implacable oppose à sa cousine Iphigénie ; sur la foi d'un nouvel oracle, les Grecs décident de sa mort à la place de l'héroïne : ce personnage, instrument condamné par avance de la colère des dieux, symbolise la fatalité racinienne.

♦ Alors que la guerre de Hollande se poursuit, Racine (1639-1699), qui vient d'exalter l'héroïsme et la guerre dans *Mithridate**, situe l'action d'*Iphigénie* dans un camp militaire. Le dramaturge, au comble de la gloire, prend des libertés avec le principe de la brièveté et de la simplicité de l'action qu'il avait exposé dans sa *Préface* de *Bérénice** : *Iphigénie* est la plus longue et la plus chargée d'événements de toutes les tragédies de Racine. Elle marque ainsi un tournant dans l'œuvre du poète en effleurant le problème moral de la relation de l'homme à son existence et à son destin, qui constituera un thème essentiel de *Phèdre** (1677).

♦ La création du personnage d'Ériphile traduit la sensibilité de Racine aux goûts de l'époque : de la légende d'Iphigénie, il refuse la version cruelle où est répandu le sang de l'héroïne — la mort d'une jeune fille aussi vertueuse aurait choqué les bienséances — et la version substituant une biche à l'innocente victime — qui aurait rappelé fâcheusement le merveilleux outré des opéras à la mode. Enfin, le succès de cette pièce construite autour d'une héroïne aussi pathétique annonce celui des drames larmoyants du XVIII^e siècle.

♦ Présenté à la Cour en août — dans l'Orangerie de Versailles — puis à Paris en décembre, *Iphigénie* obtient un extraordinaire succès : le public verse un flot de larmes. La plus grande actrice de l'époque y joue le rôle de l'héroïne et Boileau l'immortalise dans ses *Épîtres** : « Jamais Iphigénie en Aulide immolée/N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée/Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalés. En a fait sous son nom couler la Champmeslé. »

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Alexandre le Grand*, et Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, P.U.F., 1985.

J

J'ACCUSE → LETTRE À M. FÉLIX FAURE, PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE

DENIS DIDEROT. Roman, 1778-1780, 1796.

Le récit d'un voyage accompli par deux cavaliers, Jacques et son Maître, vers un but qui sera connu seulement à la fin du livre, à une date et suivant un parcours qui ne sont jamais précisés, permet à Diderot d'aborder deux questions philosophiques: l'homme doit-il subir son destin? Ne peut-il en infléchir le cours et affirmer sa liberté? À l'intérieur de ce cadre narratif s'imbriquent de multiples histoires, les amours de Jacques, l'histoire de Mme de La Pommeraye, la vie de Gousse, la jeunesse du Maître. L'objet romanesque se confond, non plus avec une succession d'aventures liées à un voyage, mais avec la conversation qui accompagne le voyage ou les commentaires critiques qu'en donne l'auteur. Peu à peu les nombreux personnages qui nourrissent la fiction entrent de plain-pied en relation avec l'auteur et le lecteur. Diderot renverse ainsi le sens de la participation romanesque. Et «le lecteur surpris, désorienté, bousculé, ne peut que s'interroger sur la signification de tout le roman» (Robert Mauzi).

♦ Dialogue entre un Diderot (1713-1784) jeune, enthousiaste et fataliste, et un Diderot plus âgé, mais résigné au cours de la nature, le livre comporte maintes projections des expériences de son auteur — et aussi parfois de ses lectures (Cervantès, Richardson et Sterne). Ce livre de plein vent et de liberté — opposé en cela au roman de clôture qu'est *La Religieuse** — se construit à partir de 1765 par une série de gonflements successifs correspondant au principe d'incertitude qui le sous-tend.

♦ Jacques le Fataliste est un anti-Candide. Diderot s'inspire de l'optimisme de Leibniz, mais supprime Dieu de son système et le transforme en un fatalisme qui rappelle Spinoza. Très proche de d'Holbach — il vient de rédiger l'abrégé final de son *Système de la nature** — il affine une arme contre le déisme de Voltaire, qui continue à critiquer l'athéisme dans ses *Questions sur l'Encyclopédie*. Mais au lieu d'utiliser l'allégorie, le dialogue philosophique ou la littérature édifiante, Diderot (comme Voltaire dans ses *Contes*) invente une forme neuve: il privilégie le questionnement, l'ambiguïté et la discontinuité.

♦ Paru en feuilleton dans la *Correspondance littéraire** de 1778 à 1780, le livre est offert au grand public en 1796 et suscite aussitôt une vive polémique concernant le fatalisme professé par Jacques au nom du matérialisme. La critique du XIX^e siècle condamne l'absence de composition d'un roman jugé décousu. Il a fallu attendre l'actuelle mutation des techniques romanesques pour que l'on découvre l'étonnante modernité de la mise en question du roman par le roman, l'usage de la digression ou de l'autocritique, l'intrusion de l'auteur dans le récit et le rôle subversif de la conversation.

♦ L'histoire de Mme de La Pommeraye a été adapté au cinéma par Robert Bresson sous le titre *Les Dames du bois de Boulogne* (1945).

ÉDITIONS : Diderot, *Jacques le Fataliste*, dans *Œuvres*, éd. André Billy, Gallimard, « La Pléiade ». Éd. Anne-Marie et Jacques Chouillet, L.G.F., « Le livre de poche », 1983. ÉTUDE : Line Carpentier, *Jacques le Fataliste*, Nathan, 1989.

JADIS ET NAGUÈRE

PAUL VERLAINE. Poèmes, 1884.

Malgré la présentation en deux parties (*Jadis, Naguère*), qui incline à y voir une certaine cohérence chronologique, ce recueil n'offre aucune unité : il est constitué de poèmes les uns très récents, les autres composés près de quinze années plus tôt. La pièce la plus importante du recueil est sans doute l'« Art poétique », qui, en quelques strophes, résume les éléments essentiels de l'esthétique du poème : primat de la musicalité (« De la musique avant toute chose ») et emploi des rythmes impairs ; recherche de l'imprécision, de la nuance (« Pas la Couleur, rien que la Nuance ! »), de la suggestion (« Prends l'éloquence et tords-lui son cou ») ; rejet des contraintes artificielles (« O qui dira les torts de la Rime ! »).

♦ La plupart des pièces de *Jadis et Naguère* ont été écrites par Verlaine (1844-1896) en 1874, après le drame de Bruxelles (Verlaine avait tiré sur Rimbaud) et l'emprisonnement qui s'ensuivit. Elles avaient été initialement conçues pour entrer dans un recueil qui ne vit pas le jour, *Cellulairement*, dont les éléments se trouvent répartis entre ce recueil et celui de *Sagesse**, publié en 1881 : mais autant ce dernier est homogène par son inspiration religieuse, autant *Jadis et Naguère* présente une allure disparate, faisant alterner l'ironie (« Le Pitre », « Clown », « Pantoum négligé »), l'émotion (« Kaléidoscope »), et la tendresse nostalgique pour les amours fantasques déjà évoquées dans *Les Fêtes galantes** (« Circonspection », « Les uns et les autres »).

♦ Cette diversité est l'indice des déchirements auxquels le poète ne parviendra plus à faire face, entre ses attirances charnelles et ses aspirations au repentir et au mysticisme, lutte pathétique à laquelle les derniers recueils tenteront encore de donner une forme poétique : *Amour* (1888), *Parallèlement* (1889), *Dédicaces* (1890), *Bonheur* (1891), *Liturgies intimes* (1892), *Dans les limbes* (1894).

ÉDITIONS : Verlaine, *Jadis et Naguère*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Gallimard, « La Pléiade », 1962. Gallimard, « Poésie », 1979.

ÉTUDES : Jean Richer, *Paul Verlaine*, Seghers, 1960. Jacques-Henri Bornecque, *Verlaine par lui-même*, Le Seuil, 1966. Jacques Robichez, *Verlaine entre Rimbaud et Dieu*, S.E.D.E.S., 1971.

JALOUSIE (La)

ALAIN ROBBE-GRILLET. Roman, 1957.

Dans un paysage africain incertain, un groupe de personnages évolue sous le regard jaloux d'un narrateur présent-absent. Il y a A qu'on devine être la femme du narrateur et qui forme avec ce dernier l'image type des colons de la première période, apparemment angoissés par le déclin probable de l'ordre qu'ils représentent. Face à eux, Franck et Christiane incarnent plutôt le couple néo-colonialiste, lui animé d'une idéologie positiviste, ouvert aux problèmes présents, elle apparemment mal à l'aise dans cet univers étranger. La situation initiale des personnages n'évolue guère au cours du roman ; ce qui évolue, c'est plutôt l'image de la réalité réfractée par le narrateur, image déréalisée à force d'être reformulée. Descriptions minutieuses, mises en abîme, répétitions internes traduisent l'obsession du narrateur et constituent l'essentiel du roman. La jalousie, cette sorte de contrevent qui découpe en lamelles le paysage sur lequel elle se referme et qui emprisonne ainsi l'observateur dans une perception tronquée, devient, dans ce roman, la métaphore même de la passion qui étreint le narrateur et l'entraîne au délire.

♦ *Les Gommes** et *La Jalousie* marquent l'avènement du « nouveau roman » et le début de la carrière littéraire de Robbe-Grillet (né en 1922). Ils constituent une première période de l'écrivain, au cours de laquelle ses attaches avec le roman traditionnel sont encore préservées. À partir de *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet rompt définitivement avec le réalisme et le roman de personnage, franchissant ainsi une nouvelle étape dans le bouleversement des formes. La description froide et géométrique du réel entend ici rompre avec une certaine tradition humaniste du roman qui, par un anthropomorphisme constant, plaçait l'homme au cœur de toutes choses. La prééminence du monde des objets sur l'individu rattache Robbe-Grillet aux préoccupations essentielles de l'après-guerre, dans lesquelles se retrouvent aussi bien Perec (*Les Choses*) que Marcel Duchamp (avec ses ready-made) et, pourquoi pas, le Pop'art.

♦ Ce constat d'échec d'un humanisme broyé par l'Histoire ainsi que par un matérialisme réificateur allait provoquer des réactions de rejet chez nombre de lecteurs (tel Gracq, *Préférences*, 1961). Ceux-ci n'ont voulu voir dans le « nouveau roman » qu'une littérature de crise alors qu'à l'évidence il proposait aussi un véritable renouvellement des formes traditionnelles.

ÉDITION : Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Minuit, 1957.
ÉTUDE : voir *Les Gommes*.

JARDIN DES SUPPLICES (Le)

OCTAVE MIRBEAU. Roman, 1899.

Un groupe d'amis réunis chez un écrivain discutent de l'instinct de meurtre. Tous tombent d'accord pour dire que, même chez l'homme civilisé, cet instinct reste vivace. L'un des personnage présents commence la lecture d'un manuscrit. Le conteur est un homme politique véreux. Afin de faire oublier quelque affaire louche, il s'embarque pour Ceylan. Sur le bateau il rencontre Clara, une Anglaise sensuelle qui, pour fuir la morale et les préjugés européens, se rend en Chine. Elle l'invite à le suivre dans ce pays pour y connaître les mystères de l'amour et de la mort. Là, elle va initier le narrateur à la débauche, l'entraîner dans un jardin où des prisonniers sont soumis aux plus cruelles tortures. Dépassé par les turpitudes de son amie, dégoûté par les horreurs qu'il vient de vivre, le narrateur quittera la Chine.

♦ En pleine affaire Dreyfus, Mirbeau (1848-1917) remanie quelques-uns de ses contes écrits pour les journaux et les recompose en un roman. Durant l'Affaire, les masques sont tombés. La haine, la violence, se sont révélés chez des êtres hier encore considérés comme sages et modérés. Proche du mouvement libertaire et lui-même dreyfusard, Mirbeau, veut montrer, à travers le cas particulier de Clara, la folie meurtrière des hommes et de la société. Avec *Le Journal d'une femme de chambre** (1900), il élargira à toutes les classes de la société son tableau des perversions.

♦ Juxtaposition de pièces rapportées, présentant des personnages sans profondeur, des descriptions et des situations sans vraisemblance, ce roman au style luxuriant, où l'humour noir côtoie des descriptions de voluptés et d'horreurs, offre de nombreuses lectures possibles. On peut y voir, au choix, une allégorie, l'étude d'un cas de folie, un jeu, ou une œuvre morale. Montrer les instincts refoulés, les envies de meurtre ou de tortures enfouies en chacun, dénoncer les vices de la société, tel était sans doute l'un des buts de Mirbeau. Mais ce roman est aussi une transposition romancée de la vie de l'auteur. Cette femme inexorable et perverse, cet homme faible qu'elle fait souffrir sont sans doute le reflet des problèmes de couple de l'auteur. « Un hymne en l'honneur de la vie et de la beauté », c'est ainsi que Mirbeau définit son roman, car la vie et la beauté naissent de la décomposition, quelle soit organique ou sociale. En montrant la pourriture, c'est de l'espoir en une vie plus belle et en société meilleure que Mirbeau veut aussi témoigner.

ÉDITION : Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, préface de Michel Delon, Gallimard, « Folio », 1988.
ÉTUDE : Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau l'imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, 1990.

JARDINS (Les)

JACQUES DELILLE. Poésie, 1782.

Les quatre chants de ce poème didactique célèbrent les charmes d'une nature modelée par l'homme : jardins façonnés au sein de paysages profonds ; plantations conçues pour réaliser des ensembles et des perspectives ; décorations florales, cascades, rochers, jeux de lumières ; espaces vivants où se déroulent des scènes bucoliques, amoureuses ou solennelles. La structure un peu raide de l'œuvre et le souci encyclopédique qui l'anime n'empêchent pas Delille d'émouvoir et de plaire : sa sensibilité nostalgique et ses vers fluides lui permettent de fixer la beauté fugace des choses et de proposer un renouveau dans l'alliance fragile de l'imaginaire et de la civilisation.

♦ Enfant prodige découvert par Mme Geoffrin, brillant universitaire et protégé de Voltaire, l'abbé Delille (1738-1813) connaît un succès triomphal — on voit en lui le Virgile du siècle — quand il publie sa traduction en vers des *Géorgiques* (1770). Sa réussite n'est pas moins grande quand il aborde la poésie descriptive avec *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*. Sous l'Empire, il fait figure de maître incontesté du néo-classicisme et son épopée *L'Imagination* — où, suivant les conseils d'Helvétius, il prétend rivaliser avec Milton — ouvre au sensualisme la poésie philosophique.

♦ Le sujet des *Jardins* répond à la vogue des jardins anglais que peint Fragonard et à la volonté de diriger la nature qui

inspire Julie, l'héroïne de *Julie ou la Nouvelle Héloïse**, quand elle réalise avec *L'Élysée* un parc selon son cœur. Le sens de la nature rapproche Delille de Bernardin de Saint-Pierre ; on discerne chez lui un effort pour passer de la description à la suggestion de l'émotion qu'ils engendrent : par son goût de la rêverie et sa sensibilité mélancolique, il annonce « Le Vallon » ou « L'Automne » de Lamartine.

ÉDITION : Delille, *Les Jardins*, dans *Anthologie poétique française XVIII^e siècle*, éd. Maurice Allem, Flammarion, « G.F. », 1966.
ÉTUDE : Édouard Guitton, *Jacques Delille et le poème de la nature en France*, 1750 à 1820, Klincksieck, 1974.

JE SOUSSIGNÉ CARDIAQUE

SONY LABOU TANSI. Pièce en quatre tableaux, 1977.

La nuit qui précède son exécution, Mallot Bayenda se réveille dans sa cellule et hurle une dernière fois son projet de se mettre lui-même au monde. Petit instituteur, avec femme et enfant, il a voulu résister, dans le village de Lebango où il venait d'être nommé, à une « ordure de sa pointure », le colon espagnol Perono, tout-puissant grâce à son argent mais malade du cœur. Humilié, celui-ci a acheté sa mort. De retour à Hozana, la capitale, où il veut rentrer dans l'administration pour enquêter sur ses futurs tueurs, Mallot est confronté à l'inertie lebangolaise. Après deux irruptions fracassantes dans son cabinet, le docteur Manissa, touché, finit par lui délivrer un faux certificat attestant une maladie de cœur. Mais Bela Ebara, le directeur général de l'Enseignement, rejette sa demande, malgré l'appui d'Hortense, sa secrétaire et maîtresse, qui s'est éprise de Mallot. Il l'assassine alors moralement, à coups d'injures et de crachats. Puis il est arrêté, accusé d'un complot fictif et condamné à mort.

♦ L'épaisseur et la psychologie des personnages sont disloquées par la violence de la langue, toute en images brûlantes et en couleurs crues — par une langue qui respire une révolte radicale et un formidable appétit de vivre. Disant à chacun une vérité trop forte, Mallot exaspère, il est éblouissant de liberté, parce qu'il n'appartient pas à l'humanité remâchée, mais qu'il est fait d'une « viande métaphysique ». Pourtant sa rage rebelle reste farouchement individualiste et romantique à sa façon : il est l'« ordure imprenable » et irrécupérable par la collectivité. Dramaturge et romancier congolais d'expression française, Sony Labou Tansi (né en 1947) anime depuis 1979 le Rocado Zulu Théâtre, à Brazzaville.

♦ La pièce fut créée en France le 10 octobre 1985 par Gabriel Garran, au Théâtre national de Chaillot.

ÉDITION : Labou Tansi, *La Parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Hatier, 1981.
ÉTUDE : « Sony Labou Tansi, un citoyen de ce siècle », *Équateur*, n° 1, 1986.

JE SUBLIME

BENJAMIN PÉRET. Poèmes, 1936.

Ces seize poèmes célèbrent le thème surréaliste de l'amour fou. L'homme est transformé par la rencontre amoureuse : dans le titre, « sublime » est adjectif et verbe ; le « je » passe directement d'un état à un autre, se sublime. Il est congelé ou, selon une équivalence imaginaire exploitée aussi par le texte, cristallisé comme du sucre, et enfermé dans une armoire ; l'amour l'enflamme en le vaporisant. L'explosion de la langue dans le texte mime sa transformation en nébuleuse, étoile filante, pierre criant à tue-tête. Aux deux états, solide et gazeux, correspondent deux formes du temps : l'attente et l'éclosion soudaine du présent s'élançant vers l'avenir. La technique de l'écriture automatique, avec l'utilisation constante des comparaisons ou des relatives qui, en qualifiant, introduisent le mouvement d'une métamorphose, assure au texte un dynamisme puissant. Deux domaines reviennent de façon privilégiée : la mer, espace infiniment libre, et les aliments, car Péret dévore le réel. L'appel à la liberté fait à l'occasion naître des allusions à un comportement révolutionnaire et l'humour, ainsi que le refus du bon goût, renforcent cette volonté anarchiste.

♦ Benjamin Péret (1899-1959) est l'un des rares surréalistes de la première heure à avoir accompagné Breton, jusqu'au bout, dans ses choix politiques et littéraires. Il n'y a donc guère d'évolution chez lui : les derniers poèmes présentent une technique équivalente à celle du *Grand Jeu* (1928).

ÉDITION : Péret, *Je Sublime*, dans *Œuvres complètes*, T. II, Corti, 1971.
ÉTUDES : Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, Seghers, 1961. Jean-Christophe Bailly, *Benjamin Péret, au-delà du langage*, Losfeld, 1971.

JEAN BAROIS
ROGER MARTIN DU GARD. Roman, 1913.

Jean Barois présente un intellectuel partagé entre le sentiment religieux et le matérialisme scientifique. Né vers 1866, le protagoniste se dégage progressivement de l'emprise de la foi et quitte sa femme Cécile qui voit en lui un apostat. Apôtre de la libre pensée, il découvre la communauté des hommes et fonde la revue *Le Semeur,* qui joue un rôle déterminant dans l'affaire Dreyfus. Au retour d'une conférence sur *L'Avenir de l'incroyance,* il est victime d'un accident et se surprend à balbutier une prière. La maladie, avec la déchéance qu'elle entraîne, le confronte à l'angoisse de la mort. Il abandonne *Le Semeur,* devenu sectaire et socialiste contre son gré et finit, dans la terreur de son agonie, par retrouver la foi de son enfance.

♦ Achevé en 1913 et refusé par Bernard Grasset, *Jean Barois* est publié par Gaston Gallimard. Le roman introduit Martin du Gard (1881-1958) dans la phalange de la N.R.F. (il se lie avec Schlumberger, Gide, Rivière, Alain-Fournier, Copeau) et fait remarquer l'écrivain qui, déjà auteur de *Devenir!* (1909), atteindra la célébrité avec *Les Thibault**.

♦ *Jean Barois* est écrit en scène dialoguées — escortées de didascalies et de documents — qui annoncent le découpage et la mise en scène cinématographiques. Cette technique très moderne donne au lecteur une optique de spectateur et permet une description quasi scientifique du héros. Croyant pouvoir préférer la science à la foi traditionnelle, Jean Barois reflète les préoccupations d'une époque: toute une génération se reconnaît en lui. La présence victorieuse de la maladie et de la mort — qui annonce un thème insistant des *Thibault* — préfigure la philosophie de l'absurde et explique l'intérêt de Camus pour l'œuvre de Martin du Gard.

ÉDITION: Martin du Gard, *Jean Barois,* dans *Œuvres complètes,* éd. Jean Bloch-Michel, préface d'Albert Camus, Gallimard, «La Pléiade», 1955.
ÉTUDES: Pierre Daix, *Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard,* Éditeurs Français Réunis, 1957. Clément Borgal, *Roger Martin du Gard,* Éditions universitaires, 1958.

JEAN-CHRISTOPHE
ROMAIN ROLLAND. Roman, 1904-1912.

Sous la forme d'un vaste roman cyclique, Romain Rolland adresse un message à la génération suivante. Son héros, musicien de génie en lutte contre la médiocrité, construit sa vie comme son œuvre, avec hauteur et ténacité. Ce «roman musical» à la fois réaliste et lyrique dépeint, en une fresque grandiose, tout un monde et ses idées, celui qui s'étend de la fin du XIX^e^ siècle au début du XX^e^ siècle. On y trouve l'enfance du héros, son éveil à la vie et à la musique, en Rhénanie, son sentiment aigu de la justice et de la douleur (livres I, II, III). On y voit, à travers la noblesse de ses idées, la naissance de sa révolte (livre IV). On le découvre ensuite à Paris, essayant de percer dans un monde intellectuel fermé, liant amitié avec Olivier Jeannin, autre être d'élite (livres V, VI, VII). Enfin, dans les trois derniers livres, Jean-Christophe, d'abord désespéré, troublé et sans inspiration, triomphe de la crise et proclame sa joie de vivre et la juste existence de la mort.

♦ Romain Rolland (1866-1944) inaugure ici le genre du «roman fleuve». Il avait déjà publié une *Vie de Beethoven,* témoignant ainsi de sa fascination pour les vies héroïques des grands génies. Son idéal pacifiste «d'intellectuel de gauche» allait marginaliser l'écrivain, à une époque engagée ardemment dans la défense de la patrie (Barrès). Pourtant, cette œuvre tendue prend aujourd'hui des accents prophétiques.

♦ Romain Rolland reçut en 1916 le prix Nobel de littérature pour l'ensemble de son œuvre.

ÉDITIONS: Rolland, *Jean-Christophe,* Albin Michel, 1978. L.G.F., «Le livre de poche», 3 vol., 1983-1990.
ÉTUDE: Bernard Duchatelet, *La Genèse de Jean-Christophe,* Les Lettres Modernes, Minard, 1978.

JEAN DE FLORETTE → EAU DES COLLINES (L')

JEAN DE LA LUNE
MARCEL ACHARD. Comédie en trois actes, 1930. Création en 1929.

Jef, fleuriste naïf et crédule, attend une femme. Un nommé Clotaire, qui se dit son frère, sonne le premier. Puis Marceline arrive, minaude, renvoie «Cloclo» dans la pièce voisine. Richard, l'amant de Marceline, surgit et lui fait une scène épouvantable avant de la quitter. Jef propose à Marceline éplorée de l'épouser. Une fois mariée, elle ne cesse de le tromper, Clotaire lui servant comme à l'ordinaire de messager

et de complice. Désespérée par le départ au Brésil de son dernier amant, elle fait téléphoner chez lui par Clotaire, quitte brusquement la maison, revient, pleure... mais Jef ne se doute toujours de rien et trouve des raisons à tout. Après cinq ans de mariage, elle décide de le quitter pour l'amant du jour. Seulement, Clotaire n'est plus d'accord, il ne veut pas faire de peine à son beau-frère. Quand il apprend la nouvelle, Jef ne la croit pas, se refuse à la croire, et nie avec tant de véhémence son malheur qu'à la fin Marceline, enfin amoureuse, décide de rester avec lui.

♦ Cette comédie légère jusqu'à l'inconsistance doit son charme suranné à son héros, émouvant, agaçant et finalement attachant. Surnommé Jean de la lune depuis son enfance, Jef est un doux rêveur, si bon qu'il en est bête, comme le dit Clotaire. En refusant de voir la dure réalité — les travers de son épouse —, il finit par la modeler selon la douceur de ses rêves; à force d'ignorer son inconstance, il en fait la femme idéale. Sur la fin de ce divertissement, ce sont les « imbéciles », Jef et Cloclo, qui triomphent.

♦ Créée le 16 avril 1929 à la Comédie des Champs-Élysées par Louis Jouvet, avec Michel Simon et lui-même, la pièce fut portée à l'écran la même année dans un des premiers films parlants français, avec Madeleine Renaud. En 1949, Danielle Darrieux tenait le rôle dans la seconde adaptation que Marcel Achard (1899-1974) tira de sa pièce.

ÉDITIONS : Achard, *Jean de la lune* suivi de *Une balle perdue*, Gallimard, 1930. *Jean de la lune*, Gallimard, « Folio » s.d.
ÉTUDE : Denise Bourdet, *Pris sur le vif*, Plon, 1957.

JEHAN DE SAINTRÉ → PETIT JEHAN DE SAINTRÉ

JÉSUS LA CAILLE

FRANCIS CARCO. Roman, 1914.

Dans les lieux mal famés de Pigalle et de Montmartre, cinq personnages se croisent, s'affrontent et se détruisent dans un drame sans issue. La solitude et le désarroi sont leur seul bien, la délation et la vengeance, leur seule arme. Tout commence le jour où Bambou, livré à la police par le Corse, laisse seul et désemparé son ami Jésus la Caille. Celui-ci cherche alors aux côtés de Fernande, la maîtresse du Corse, le réconfort dont il a besoin. Mais Fernande désire un ami plus viril, et Pépé la Vache, qui a dénoncé entre-temps le Corse à la police, ravit à la Caille sa maîtresse... Le roman finit dans le sang et l'affliction puisque le Corse, sorti de prison, tue son rival, poussant ainsi Fernande, désespérée, à s'accuser du crime et à se livrer à la police.

♦ L'œuvre romanesque de Francis Carco (1886-1958) dépeint la bohème et le petit peuple du Paris des années vingt. *Jésus la Caille* est le premier roman; suivront, entre autres, *L'Équipe* (1918), *L'Homme traqué* (1922), *Rue Pigalle* (1927). Mais Francis Carco est aussi un poète, chef de file de l'école fantaisiste avec *La Bohème et mon cœur* (1912), *Poèmes en prose* (1948).

♦ Francis Carco se rapproche du courant populiste qui connut un certain essor dans les années vingt (André Thérive lui consacra un essai et créa le prix du Roman populiste). On peut rattacher ainsi *Jésus la Caille*, par certains de ses aspects, à Eugène Dabit *(L'Hôtel du Nord*)*, Léon Frapié et Charles-Louis Philippe, qui fut l'initiateur du mouvement.

ÉDITIONS : Carco, *Jésus la Caille*, Albin Michel. L.G.F., « Le livre de poche », 1985.

JEU D'ADAM

ANONYME. Jeu liturgique, environ 1150.

Ce n'est sans doute pas le premier jeu liturgique en langue vulgaire, mais c'est le premier qui nous ait été conservé dans son intégralité. Le *Jeu d'Adam* met en scène l'histoire de la Chute et donne ainsi aux spectateurs illettrés un aperçu des vérités théologiques essentielles du christianisme.

♦ Sa thématique (dramatisation de la Genèse, qui accorde une place importante à la figure du serpent) s'écarte de celle qu'on retrouve le plus souvent dans les premières œuvres « théâtrales » qui se dégagent dans le courant du XII^e^ siècle du cadre proprement liturgique des premiers « ludi » (jeux). Celles-ci privilégient le cycle de la Passion (et très vite on composera des textes de dimensions imposantes s'attachant à représenter ces événements, qu'on appellera précisément « passions ») ou celui de Noël, plus proche de la dévotion populaire.

♦ Comme les autres jeux liturgiques, le *Jeu d'Adam* sert avant tout à la propagation de la foi, mais il est en même temps doté d'une dimension esthétique propre, qui se développera dans les grandes Passions des XIV^e^ et XV^e^ siècles.

ÉDITION : *Jeu d'Adam*, éd. Paul Aebischer, Droz, 1964.
ÉTUDE : Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Champion, 1951.

JEU DE LA FEUILLÉE

ADAM DE LA HALLE. Jeu théâtral, 1276-1277.

Pièce hybride, qu'il est difficile de classer, le *Jeu de la feuillée* est le premier texte dramatique d'inspiration entièrement profane qui nous soit parvenu. Adam de la Halle (av. 1250-vers 1288), qui est également l'auteur d'un certain nombre de pièces lyriques ainsi que du *Jeu de Robin et Marion*, y mêle plusieurs intrigues: une «féerie» curieusement déplacée dans le cadre quotidien d'Arras, les démêlés d'Adam lui-même avec les représentants de la bonne bourgeoisie arrageoise, et les discours apparemment absurdes d'un «fou» qui détient peut-être la vraie sagesse et le sens ultime de la pièce.

♦ L'effet d'ensemble est comique, mais d'un comique grinçant, bien éloigné de la légèreté de la pastourelle. On peut lire dans ce texte complexe, qui superpose plusieurs registres, une interrogation sur les genres littéraires contemporains et sur l'activité même de l'écrivain.

ÉDITIONS: Adam de la Halle, *Jeu de la feuillée*, éd. Ernest Langlois, Champion, 1978. Éd. Jean Dufournet, Flammarion, «G.F.», 1989.
ÉTUDES: Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la feuillée*, S.E.D.E.S., 1974.

JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD (Le)

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1730.

Inquiète du mariage de convenance que son père lui a ménagé avec Dorante, inconnu d'elle, Silvia décide de changer de rôle en empruntant le costume de sa femme de chambre Lisette, pour examiner en toute liberté le prétendant. Mais Dorante a eu la même idée: il arrive revêtu de l'habit de son valet Bourguignon, qui de son côté le remplace. Ce quadruple travestissement fonde les ressorts du comique. Chacun des quatre personnages ne peut juger que sur les apparences. Dans ce jeu de masques et de dupes le public omniscient bénéficie d'une situation privilégiée, rit des quiproquos, des malentendus et de l'incapacité de Dorante et de Silvia à s'identifier avec leur rôle de domestique. Quand Dorante révèle sa véritable identité, Silvia continue le jeu — ce ne sera plus celui du hasard, mais celui de l'amour — et réussit à se faire offrir le mariage dans son rôle d'emprunt: Marivaux introduit dans sa comédie des aspects moraux — la pudeur de Silvia, son inquiétude devant les manœuvres des séducteurs, le mépris de Dorante pour les préjugés de classe.

♦ Après sa première féerie, *Arlequin poli par l'amour**, parue en 1720, Marivaux (1688-1763) égrène ses productions. *Le Jeu de l'amour et du hasard* marque en 1730 l'apogée d'une carrière consacrée à l'exploration de l'amour, de ses surprises, de ses épreuves et de son langage, qu'il prolongera en 1737 par une interrogation troublante sur la sincérité, *Les Fausses Confidences**.

♦ *Le Jeu* confirme l'originalité de Marivaux. Créateur de la comédie d'analyse psychologique, le dramaturge innove par sa subtilité, sa finesse et sa grâce. Influencé par la virtuosité du théâtre italien et la préciosité, il entend charmer, et non plus instruire, comme Molière. Beaumarchais aura plus de brillant, mais moins de délicate profondeur.

♦ Au XVIII^e siècle, *Le Jeu* devient très vite une œuvre classique, même si parfois le public partage la gêne idéologique de Dorante et de Silvia, séduits par une personne d'un rang inférieur. Le XIX^e siècle apprécie le brio shakespearien d'une pièce où Sarah Bernhardt fait ses débuts. Xavier de Courville met en évidence, au début du XX^e siècle, la forme italienne de l'œuvre. Les lectures contemporaines montrent que cette forme favorise un discours social, constamment masqué.

ÉDITION: Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, éd. Jacques Lassalle et Patrice Pavis, L.G.F., «Le livre de poche», 1985.
ÉTUDE: Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard, 1981.

JEU DE ROBIN ET MARION

ADAM DE LA HALLE. Jeu théâtral, environ 1284.

Cette œuvre dramatique, qui alterne les parties parlées et les parties chantées (il ne faut pas oublier qu'Adam de la Halle, l'auteur, était aussi l'un des plus grands musiciens de son temps), emprunte sa thématique au genre poétique de la pastourelle: on y voit la rencontre d'un chevalier avec une bergère qu'il s'efforce aussitôt de séduire. En l'occurrence, la bergère Marion esquive avec un mélange de naïveté et d'habileté les propositions du chevalier, au nom de l'affection qu'elle

porte à son ami Robin, berger comme elle. Après le départ du chevalier, la pièce tourne autour des jeux et ébats des bergers entre eux.

♦ La dimension parodique du texte est perceptible dans l'écart entre le code courtois et l'interprétation qu'en donnent les paysans. Sous l'apparence d'un «jeu» léger qui ne tire pas à conséquence, Adam de la Halle s'attaque aux conventions poétiques et subvertit discrètement les genres reconnus.

ÉDITIONS: Adam de la Halle, *Jeu de Robin et Marion*, éd. Ernest Langlois, Champion, 1977. Éd. Jean Dufournet, Flammarion, «G.F.», 1989.
ÉTUDE: Robert Garapon, *La Fantaisie verbale dans le théâtre français du Moyen Âge au XVII^e siècle*, C.D.U. S.E.D.E.S., 1957.

JEU DE SAINT NICOLAS
JEAN BODEL. Jeu théâtral, 1200.

En dépit de son titre, il s'agit du premier texte dramatique à contenu au moins partiellement profane. Jean Bodel, poète arrageois, a sans doute composé cette pièce sur la commande d'une confrérie d'Arras, peut-être sur celle d'étudiants dont saint Nicolas est le patron. Le «miracle» traditionnel, qui aboutit comme il se doit à la conversion des païens, est considérablement modernisé par l'introduction de scènes comiques et irrévérencieuses, mettant en scène les trois voleurs potentiels du trésor laissé à la garde du saint.

♦ Tous les registres se côtoient dans la pièce, dominée par la virtuosité avec laquelle l'auteur exploite les ressources des différents styles littéraires disponibles. Indubitablement dramatique, ce texte constitue un exemple unique dans la littérature médiévale, à égale distance des jeux liturgiques qui donneront naissance aux grands «mystères» et des farces comiques sans doute issues des fabliaux.

ÉDITION: Jean Bodel, *Jeu de saint Nicolas*, éd. Albert Henry, Droz, 1980.
ÉTUDE: Henry Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, P.U.F., 1980.

JEUX DU TOUR DE VILLE (Les)
DANIEL BOULANGER. Nouvelles, 1983.

Daniel Boulanger explore le secret des villes, leur forme et leur mémoire. Ce n'est pas sur les métropoles trépidantes et cosmopolites que ce peintre de la vie quotidienne, résolument étranger à toute modernité, porte son regard, mais sur les vieux bourgs d'autrefois au charme suranné et vieilli. C'est parce qu'il a l'intuition de cette éternité cachée au fond des pierres, épandue dans l'atmosphère, que le nouvelliste a écrit en italique, entre chaque nouvelle, l'histoire de tel lieu, tel quartier, telle rue. Ainsi se tisse, entre la ville et les êtres qui l'habitent, un lien secret, intime, essentiel; la succession des nouvelles qui mime le passage d'une destinée à l'autre épouse le mouvement même de la flânerie. L'écriture se soumet délicieusement à l'imprévisibilité de la déambulation et prend acte, de la même manière, de l'imprévisibilité de la vie elle-même. Le désir, la fantaisie et la mort subvertissent en profondeur cet univers en apparence assoupi et torpide, révélant que les êtres les plus anonymes sont aussi les plus singuliers.

♦ L'œuvre de Daniel Boulanger (né en 1922) est aussi abondante que diverse. Romancier (*L'Ombre*, *Le Gouverneur polygame*), scénariste (il a collaboré à une quarantaine de films pour Philippe de Broca, Roger Vadim, Truffaut...), il excelle surtout dans la nouvelle et l'on s'accorde en général à le reconnaître comme un des maîtres du genre. Couronné par de nombreux prix, il reçoit en 1974 le Goncourt de la nouvelle pour le recueil *Fouette cocher*.

♦ Le style bref et piquant, le sens de l'instantané, le goût de la comparaison insolite et pittoresque, l'humour doux-amer font de Daniel Boulanger un moraliste et un poète qui tient autant du Giraudoux des *Provinciales* que de l'enchantement surréaliste. En marge de ses contemporains, héritier du passé, poète de la mémoire, Daniel Boulanger évoque un monde désuet qui a peut-être cessé d'exister... Chez cet auteur étranger aux modes, convaincu de l'éternité de toute chose, demeure intacte l'idée d'humanité présente en chacun de ses personnages, si humbles et simples soient-ils.

ÉDITION: Boulanger, *Les Jeux du tour de ville*, Gallimard, 1983.

JEUNE PARQUE (La)
PAUL VALÉRY. Poème, 1917.

Ce poème évoque la vie d'une conscience, depuis le soir jusqu'au matin. Tout, paysages, souvenirs, désirs, est perçu à travers elle. Mais, et c'est la source de sa difficulté, c'est aussi le drame d'une conscience qui, perdant sa naïveté première, devient

consciente d'elle-même. Elle connaît alors l'épreuve de l'aliénation dans son existence sensible. Il lui faut choisir entre une mort par dispersion dans la diversité du réel et une mort par retrait loin de la vie sensible, dans la pure conscience de soi. C'est la vie sensible qui, au lever du jour, est choisie. Le serpent, fidèle à son origine biblique, symbolise la connaissance (de soi). Cette image est doublée d'une connotation sexuelle qui, de l'aveu de Valéry, n'est intervenue qu'après coup. Du point de vue formel, Valéry a tenté de construire ce poème comme une longue modulation faisant passer insensiblement d'une disposition affective à une autre. Quant au titre, *Parque* renvoie à la découverte par la conscience de sa finitude, tandis que *jeune* traduit la volonté de vivre.

♦ Comme tous les poèmes de Valéry (1871-1945), celui-ci est écrit selon les lois de la prosodie classique. Valéry justifiait ce choix en évoquant la fécondité des règles. Nul n'a su, avec un égal bonheur, suivre cet exemple. En revanche, le mythe d'une lucidité absolue, présent dans *M. Teste** mais qui est au cœur de *La Jeune Parque*, n'a jamais cessé d'exercer sa fascination.

ÉDITIONS : Valéry, *La Jeune Parque*, dans *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Gallimard, « La Pléiade », 1957. Gallimard, « Poésie », 1953.
ÉTUDES : Alain, *La Jeune Parque, Commentaire*, *N.R.F.*, 1953. Pierre-Olivier Walzer, *La Poésie de Valéry*, Slatkine, 1966. Judith Robinson, « L'architecture ouverte de *La Jeune Parque* », dans *Poétique*, n° 37, 1979.

JEUNES FILLES (Les)

HENRY DE MONTHERLANT. Roman, 1936 à 1939.

Les Jeunes Filles, *Pitié pour les femmes*, *Le Démon du bien* et *Les Lépreuses* sont regroupés sous le titre général *Les Jeunes Filles*. Pierre Costals, le héros, est un écrivain déjà bien connu, partageant son temps entre l'écriture et les aventures sentimentales. Ce séducteur, qui incarne peut-être le mal, oscille constamment entre le plaisir de la conquête et la volonté de faire le bien. Andrée Hacquebaut est la femme autour de laquelle s'organise *Les Jeunes Filles*. Dans *Pitié pour les femmes*, Costals se laisse gagner par l'amour, à l'origine peu profond, qu'il porte à Solange Dandillot. S'il la fuit, c'est qu'il craint de céder au désir qu'a la jeune fille de l'épouser : il perdrait ainsi son indépendance. Dans *Le Démon du bien*, il hésite toujours, attiré par Solange, puis finit par s'en éloigner. Enfin, dans *Les Lépreuses*, Costals, qui se croit atteint de la lèpre, a demandé à Solange de le rejoindre. Quand elle consent — et qu'il se rend compte qu'il est sain —, il s'éloigne définitivement. Les dernières pages nous livrent les notes de Costals sur les femmes, qu'il accuse de développer chez l'homme le « démon du bien ». L'œuvre est sans complaisance, et décrit impitoyablement les êtres humains tels qu'ils sont, dans une langue dure, subtile, souvent ironique, à la rigueur toute classique.

♦ Ce roman a certainement un caractère plus ou moins autobiographique, bien que Montherlant (1896-1972) ait clairement expliqué dans la *Note* précédant le *Démon du bien* (1937) que l'assimilation de l'écrivain à son héros n'était qu'une illusion.

♦ Comme Malraux ou Saint-Exupéry, Montherlant est à la recherche de l'héroïsme et de la grandeur humaine. Mais à la différence de ces deux écrivains, sa quête se résout dans l'individualisme.

♦ Traduite en plusieurs langues, c'est l'œuvre la plus populaire d'Henry de Montherlant.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Les Bestiaires*.

JEUNESSE DU COMMANDEUR DE *** (La)

L'ABBÉ PRÉVOST. Roman, 1741.

Le narrateur de ce bref roman d'aventures barbaresques est un chevalier de Malte. Comme des Grieux dans l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut**, il tombe amoureux d'une femme indigne de lui, Héléna : il la retrouve sur le premier bateau de pirates qu'il capture, la séduit et passe avec elle un hiver délicieux à Naples. À la différence de Des Grieux, il se refuse à sacrifier la religion et la vertu aux jouissances de l'amour et choisit de servir l'ordre de Malte. Mais Héléna est enlevée par les Maures et il compromet sa carrière de commandeur, en allant la chercher au Maroc. Quand Héléna, défigurée par la petite vérole, le rejoint, il constate que la sensualité de sa maîtresse ne réussit guère à faire renaître sa passion et il se sépare définitivement d'elle. Cet

épilogue illustre la conception pessimiste, chère à Prévost, d'un amour soumis à la malédiction du pêché originel et dont la victime est toujours la femme.

♦ *La Jeunesse du commandeur de* *** traduit l'évolution de l'abbé Prévost (Antoine-François Prévost d'Exiles, 1697-1763) depuis l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). Son héros, comme ceux du *Doyen de Killerine** et de l'*Histoire de M. Cleveland**, s'interroge sur sa passion et refuse finalement d'y céder: il ne veut pas assumer jusqu'au bout une liaison qui le conduirait à l'abîme. L'absence d'amour heureux reprend en l'inversant l'*Histoire d'une Grecque moderne**: à la faiblesse d'Héléna s'oppose la détermination du héros qui n'hésite pas à se débarrasser d'elle. L'originalité étrange du roman tient à son épilogue, construit sur l'affreuse disgrâce physique de l'héroïne. Un seul écrivain reprendra cette situation, mais en lui donnant un autre dénouement: Voltaire dans *Candide**.

♦ La carrière de Prévost évolue après *La Jeunesse du commandeur*: il écrit encore quelques romans comme *Les Mémoires d'un honnête homme* (1745) dont l'intrigue annonce *Julie ou la Nouvelle Héloïse**, mais se consacre essentiellement à sa monumentale *Histoire des voyages* — où Raynal puisera pour son *Histoire des deux Indes** — et à ses traductions de Richardson.

ÉDITION: Abbé Prévost, *La Jeunesse du commandeur de* ***, éd. Henri Coulet, Roissard, 1967.
ÉTUDE: Jean Sgard, *Prévost romancier*, José Corti, 1989.

J'IRAI CRACHER SUR VOS TOMBES

BORIS VIAN. Roman, 1946.

Le héros-narrateur de *J'irai cracher sur vos tombes* s'appelle Lee Anderson, il a quitté sa ville et sa famille, il vit de petits travaux et semble principalement occupé à courtiser les filles qu'il rencontre au hasard des boîtes et des parties. Chaque fin de chapitre rappelle, de façon énigmatique, qu'il est hanté par le souvenir d'un enfant, dont on apprend plus tard que c'est son frère et, bien plus tard encore, qu'il est mort victime de la haine raciale: car Lee Anderson a beau avoir la peau blanche et être blond, il est de sang noir. Ainsi, on découvre au fil des pages la pré-histoire de cette histoire-ci, et l'apparente insignifiance des actes comme des événements s'éclaire de manière rétroactive, créant ainsi une sorte de suspens à rebours. Lee Anderson, en effet, a décidé de venger son frère en séduisant deux sœurs appartenant à la classe sociale responsable, selon lui, de la mort de son frère. Le texte, qui se déploie d'abord dans une tonalité érotique parfois crue et violente, s'achève brutalement dans le sang et le meurtre. L'ultime chapitre, de quelques lignes, sorte d'épilogue à la troisième personne, relate le châtiment du criminel, dont le cadavre a été pendu.

♦ Écrit à la suite d'un pari et publié d'abord sous le nom de Vernon Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes* fut interdit après qu'on en eut trouvé un exemplaire chez un assassin et il demeura longtemps introuvable. Boris Vian (1920-1959), par facétie autant que par provocation, avait doté son roman d'une pseudo-préface d'éditeur où il revendiquait ses maîtres, James Hadley Chase et Henry Miller. En effet, il se livre ici à un pastiche du roman noir américain. Le héros-narrateur demeure, pour le lecteur, une conscience opaque et étrangère et le suspens naît de l'éclaircissement progressif de cette conscience et, partant, du monde qu'elle entrevoit. Lee Anderson est cet Autre absolu, l'exclu, le Noir, le criminel, mais il est aussi le héros et le narrateur, celui qui donne son sens et sa forme à l'univers romanesque, celui dont la puissance érotique plie le monde à sa volonté. Véritable réquisitoire contre l'Amérique, ce faux pays de cocagne, *J'irai cracher sur vos tombes* refuse la fiction du «bon Noir» qui mérite la tolérance paternaliste des Blancs; au lieu de cela, ce roman «vache» et grinçant propose l'itinéraire triomphant et solitaire d'un maudit qui accomplit jusqu'au bout son devoir de vengeance.

♦ L'intérêt de Boris Vian pour la littérature américaine, fût-elle de divertissement, était actif, puisqu'il a traduit des romans policiers et de science-fiction, dont le très curieux *Monde des Ã*, de l'Américain Van Vogt.

ÉDITION: Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, U.G.E., «10/18», 1986.
ÉTUDES: voir *L'Arrache-Cœur*. Et Jean Baudin, *Boris Vian humoriste*, Presses universitaires de Grenoble, 1973. Colloque Boris Vian de Cerisy-la-Salle, 2 volumes, U.G.E., «10/18», 1977. Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Jean-Jacques Pauvert, 1966. U.G.E., «10/18», 1976. Bourgois, 1981.

JOCELYN

ALPHONSE DE LAMARTINE. Poème, 1836.

Poème épique de huit mille vers, comprenant un prologue, neuf «épo-

ques» et un épilogue, *Jocelyn* se présente comme un «journal trouvé chez un curé de village»: le héros, qui raconte son histoire, est un jeune séminariste, pris dans la tourmente révolutionnaire, et contraint de s'enfuir dans les montagnes du Dauphiné pour échapper à la persécution. Il y recueille le fils d'un autre proscrit, Laurence, âgé de seize ans. Les deux jeunes gens vivent quelque temps dans une grotte, unis par des liens d'amitié extrêmement forts, et par l'amour commun pour une nature qui les plonge dans une exaltation des sens de plus en plus intense. À la suite d'un accident, Jocelyn découvre que Laurence est en réalité une jeune fille; leur amour peut dès lors se déclarer et Jocelyn promet à sa compagne de l'épouser. Mais, appelé au chevet de son évêque mourant, il reçoit des mains de celui-ci l'ordination. Il doit, dès ce moment, et malgré la fin de la Terreur, renoncer à Laurence. Celle-ci va chercher à l'oublier, tandis que Jocelyn vieillira dans une humble cure de campagne, à Valneige, où il se consacrera à accomplir auprès des pauvres et des enfants l'idéal humanitaire dont il se sent porteur. Une nuit, cependant, il reconnaît Laurence, en la personne d'une voyageuse mourante, auprès de qui on l'a appelé: Jocelyn apaise ses derniers moments, lui ferme les yeux et l'ensevelit dans la grotte qui a été le décor de son bonheur, et qu'elle avait voulu revoir. Il l'y rejoint quelque temps après, ayant trouvé la mort en soignant des pestiférés. Depuis, les eaux du lac proche de la grotte reflètent à jamais l'image des deux amants.

♦ Dès sa jeunesse, Lamartine (1790-1869) avait songé à écrire une vaste épopée religieuse, dont les épisodes auraient figuré les progrès de l'esprit humain en marche vers l'idée de Dieu. Deux fragments seulement en seront achevés: *Jocelyn* (1836) et *La Chute d'un ange** (1838). Le premier de ces poèmes, commencé en 1831, fut inspiré à Lamartine par la vie et les œuvres de son précepteur, l'abbé Dumont, curé de Bussière, près de Milly.

♦ Mais l'œuvre marque surtout une étape décisive dans l'évolution de la pensée religieuse et sociale de son auteur; déjà, les *Méditations poétiques** (1820) et les *Harmonies poétiques et religieuses** (1830) laissaient paraître en filigrane, derrière un sentiment religieux à la sincérité indiscutable, les failles de l'incertitude et de la déviation. La foi de Lamartine se heurte à des obstacles intellectuels, et notamment à une conception de l'être divin qui en fait une entité inconnaissable et infinie, inaccessible à la raison humaine. Son voyage aux Lieux saints, endeuillé par la mort de sa fille Julia, en 1832, loin de raviver sa foi, ne fait que le détacher davantage encore du christianisme officiel. Son désir de conciliation entre les aspirations vers Dieu et le rationalisme progressiste, hérité du XVIII[e] siècle, qui servira de fondement à toute l'œuvre politique et sociale du penseur trouve sa plus belle expression dans ces pages messianiques, où Lamartine, sous la figure de Jocelyn, délivre un catéchisme tout de simplicité et de sagesse humaine.

♦ *Jocelyn*, comme plus tard *Les Misérables** dans le roman, marque en effet l'entrée du peuple dans la poésie: les paysans auxquels l'abbé Jocelyn consacre sa vie ne sont plus des bergers d'Arcadie, ni les pâtres idylliques de la poésie classique, mais d'authentiques ruraux, tels qu'ils seront peints plus tard dans les romans rustiques de George Sand ou les peintures de Millet ou de Rosa Bonheur. On a souvent, de ce fait, rapproché *Jocelyn* des *Géorgiques* de Virgile: les évocations de la vie campagnarde et certaines scènes, comme celle du labour, sont en effet d'une précision et d'un réalisme alliés à un grandissement et une sublimation lyriques, qui égalent les qualités du poète latin. Plus tard, Lamartine essaiera de retrouver cette intensité d'émotion et cette véracité dans l'approche du monde rural à travers ses romans sociaux, tels que *Geneviève* (1851) ou *Le Tailleur de pierres de Saint-Point* (1852). Mais ce désir d'aller au-devant du public le plus large l'amènera parfois à faire de plus en plus de concessions à la facilité et au goût ambiant, aux dépens de l'authenticité.

♦ Dès sa parution, ce poème connut un indéniable succès populaire: plus que la leçon philosophique, c'est surtout le roman d'amour, d'un amour impossible, qui émut les foules; on retrouve en effet dans *Jocelyn* la même effusion de sentiments qui avait fait le succès, quelques années plus tôt, de *Julie ou la Nouvelle Héloïse** ou d'*Atala**, mêlée cette fois à une proximité des réalités les plus humbles et des valeurs les plus simples (la famille, le travail, la terre), qui le rendait accessible à un public plus large.

ÉDITIONS: voir *La Chute d'un ange*, et Flammarion, «G.F.», 1967.
ÉTUDES: Marius-François Guyard, *Lamartine*, Éditions universitaires, 1956. Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Le Seuil, 1970.

JOIE DE VIVRE (La)
ÉMILE ZOLA. Roman, 1884.

Pauline Quenu, orpheline à dix ans, a été recueillie par sa famille, les Chanteau, qui profite de sa bonté pour la déposséder peu à peu de sa fortune. Les mesquineries, les égoïsmes, les souffrances, les morts et les échecs n'altèrent pas sa vitalité, sa confiance dans la vie et son esprit de sacrifice. Pauline est amoureuse de son cousin Lazare, jeune homme velléitaire tourmenté par l'échec et les angoisses, qui préférera épouser Louise. Pauline ne cesse pas, cependant, de l'encourager. Elle sauve de la mort le bébé dont Louise vient d'accoucher; mais l'enfant reste chétif et l'hérédité des Chanteau pèse sur lui.

♦ *La Joie de vivre* s'oppose au *Bonheur des dames** : ce roman de l'homme face à sa condition de mortel est une tentative de Zola (1840-1902) pour exprimer — et ainsi conjurer — sa propension au pessimisme. Des deuils récents, une fatigue physique et morale lui ont fait retrouver ses obsessions, ses angoisses, ses crises de désespoir, son sentiment de l'échec et de l'émiettement de la vie: ainsi, Lazare est son double romanesque. Mais le personnage de Pauline triomphe, au milieu des ruines, de l'amertume et du sacrifice. Zola oppose aux forces négatives une philosophie simpliste qui se satisfait d'arithmétique: une mort plus une naissance, et la vie continue. Tous les protagonistes développent des maladies qui sont des manifestations psychosomatiques, un moyen d'expression et d'action sur les autres. Face à ces personnages qui se complaisent dans leur morbidité, ou qui recherchent confusément la guérison comme un sens de la vie, face aux pêcheurs de Bonneville qui sont ravalés à une animalité malsaine, à une irrationalité pulsionnelle, seule Pauline offre, par sa présence, ses sacrifices et son amour, le salut. Le monde bourgeois en proie à la maladie, en décrépitude, semble attendre un rédempteur — peut-être l'enfant du *Docteur Pascal**, qui «consumera» la «fêlure héréditaire».

♦ La critique reprocha à Zola sa peinture d'un névrosé obsédé par la mort, son pessimisme caricatural.

ÉDITIONS: Zola, *La Joie de vivre*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. III, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1964. Éd. Jean Borie, Gallimard, «Folio», 1985.
ÉTUDE: Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles Lettres, 1952.

JOSEPH PRUDHOMME → MÉMOIRES DE MONSIEUR JOSEPH PRUDHOMME

JOUEUR (Le)
JEAN-FRANÇOIS REGNARD. Comédie, 1696.

Valère est incapable de résister à sa passion pour le jeu. Quand il gagne, il ne veut plus entendre parler d'amour ni de mariage. Quand il perd, il sent revenir sa tendresse pour Angélique, une jeune provinciale qui s'est éprise de lui. Incorrigible, il engage le portrait de sa maîtresse chez un usurier. Il perd Angélique ulcérée, mais l'espoir de gagner au jeu lui fait oublier sa peine. Regnard donne à son joueur une profonde vérité de caractère: Valère est un homme ordinaire, victime de son vice; sa vie et ses actions sont marquées par le sceau de la fatalité. Quant aux personnages secondaires, ils sont présentés avec une gaieté légère, qu'il s'agisse de la marchande à la toilette, Mme La Ressource, du valet Hector ou du faux marquis dans la bouche duquel Regnard place des couplets brillants séparés par le refrain fameux: «Allons, saute, marquis!»

♦ Aventurier capturé par les Barbaresques et vendu comme esclave à Alger, Regnard (1655-1709) repart pour de nouveaux périples et en rapporte son pittoresque *Voyage en Laponie*.
À son retour en France, il écrit des comédies légères pour les Comédiens-Italiens, puis commence avec *Le Joueur* une série de grandes comédies pour le Théâtre-Français. *Le Distrait* (1697), *Les Folies amoureuses* (1704) et *Le Légataire universel** marquent les étapes d'un théâtre de l'invention scénique et de la bonne humeur.

♦ Avec *Le Joueur*, Regnard — qui emprunte beaucoup à Molière — remet à la mode la comédie en vers et la comédie de caractère. L'amoralité de Valère correspond à l'insouciance d'un monde irréel et fantaisiste où aiment se réfugier les personnages, dans une époque assombrie par les échecs de la fin du règne. *Le Joueur* connaît un succès immédiat, l'hommage enthousiaste de Voltaire un demi-siècle plus tard et des représentations régulières jusqu'au début du XX^e siècle.

ÉDITION: Regnard, *Le Joueur*, éd. John Dunkley, Droz, 1986.
ÉTUDE: André Calame, *Regnard, sa vie et son œuvre*, P.U.F., 1960.

JOURNAL. MÉMOIRE DE LA VIE LITTÉRAIRE
EDMOND et JULES DE GONCOURT. 1870, 1887, 1956-1958.

Dans la préface à l'édition partielle de 1887, Edmond de Goncourt (1822-1896) explique que « le journal est notre confession de chaque soir : la confession de deux vies inséparées dans le plaisir, le labeur, la peine ». Rédigé jusqu'au 20 janvier 1870 par Jules de Goncourt (1830-1870) mais « sous une dictée à deux », puis par Edmond après la mort de son frère, c'est un document littéraire tout à fait unique, qui veut « avant tout faire vivant » et qui est une véritable chronique de la vie intellectuelle, à Paris, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Certes, les contemporains que les Goncourt décident de « portraiturer » à chaud, en quelque sorte, en sortant d'un dîner ou après une rencontre au théâtre, ne sont pas toujours heureux du résultat : Renan, la princesse Mathilde, Forain et bien d'autres adressent à Edmond de vifs reproches sur la façon dont il choisit de « dire la vérité ». Mais ce qui fait le grand intérêt de ce *Journal*, qui a pour sous-titre *Mémoire de la vie littéraire*, c'est qu'on y voit en quelque sorte les coulisses de l'art des Goncourt. C'est une espèce de laboratoire de la création où se retrouvent des fragments biographiques sur la vie de Gavarni, des notes pour la préface de *Germinie Lacerteux**, des ébauches de théories sur la critique publiées en 1866 sous le titre *Idées et Sensations*, tout un ensemble de « notes d'après nature » qui expliquent comment les Goncourt ont développé un art d'écrire qui leur appartient en propre.

♦ Si les Goncourt se sont inspirés des *Mémoires secrets* de Bachaumont, à qui ils consacrent une étude dans leurs *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, ils ont fait une œuvre tout à fait originale et indépendante, en ce sens qu'au lieu d'un journal intime anecdotique, ils nous présentent une réflexion critique cohérente sur la vie littéraire qu'ils observent au jour le jour. Leur exemple sera immédiatement suivi par Jules Renard, qui commence son *Journal** en 1887, et par Barrès, qui écrit ses *Cahiers*.

ÉDITION : Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoire de la vie littéraire. 1851-1896*, éd. Robert Ricatte, préface et chronologie Robert Kopp, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

ÉTUDES : Marcel Sauvage, *Jules et Edmond de Goncourt, précurseurs*, Mercure de France, 1970. Maximilien Fuchs, *Lexique du Journal des Goncourt*, Slatkine, 1972.

JOURNAL
JULES RENARD. 1925.

Avec le célèbre roman *Poil de Carotte** (1894), le *Journal* est l'une des œuvres majeures de Jules Renard (1864-1910). Celui-ci l'a rédigé au cours d'une période de vingt-trois années. Les premières notations datent de 1887, les dernières de quelques semaines à peine avant la mort prématurée de l'écrivain. Tenu régulièrement, ce *Journal* d'écrivain comporte la plupart des caractéristiques du genre. Jules Renard y développe des observations sur lui-même, sur son métier d'écrivain et ses lectures, sur sa famille, et sur les milieux littéraires (et, dans une certaine mesure, politiques) de son temps. À ce titre, outre son apport à la connaissance propre de l'itinéraire personnel de l'écrivain, le *Journal* fournit également d'innombrables informations, qui, pour être anecdotiques, n'en sont pas moins éclairantes, sur des écrivains, naturalistes et symbolistes en particulier, de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

♦ De son vivant, Jules Renard avait réussi, en inventant Poil de Carotte, personnage d'enfant mal aimé par sa famille, à imposer un véritable « type littéraire » — au sens où on peut dire que le sont, par exemple, le David Copperfield de Dickens ou le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier (voir *Poil de Carotte**). Mais c'est sans doute la publication posthume de son *Journal* qui a mené écrivains et critiques à apprécier en lui un styliste rare et subtil et à lui reconnaître une place éminente dans la littérature française du XX^e siècle.

♦ Jules Renard est aussi l'auteur d'*Histoires naturelles*, bestiaire, (1896), de divers pièces de théâtre, dont *Le Plaisir de rompre** (1897), *Le Pain de ménage** (1898), *Poil de Carotte**, version dramatique (1900), *Monsieur Vernet* (1903), d'autres romans, *L'Écornifleur* (1892) et *Les Cloportes* (1919), et d'une importante *Correspondance* (1925).

ÉDITIONS : Renard, *Journal*, Gallimard, « La Pléiade », 1960. Robert Laffont, « Bouquins », 1990.
ÉTUDES : Henri Bachelin, *Jules Renard et son œuvre*, Mercure de France, 1909. Pierre Nardin, *La Langue et le Style de Jules Renard*, Droz, 1942. Léon Guichard, *Renard* (Gallimard, 1961) ; Maurice Toesca, *Jules Renard*, Albin Michel, 1976. Michel Autrand, *L'Humour de Jules Renard*, Klincksieck, 1978.

JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE

GEORGES BERNANOS. Roman, 1936.

Un jeune prêtre, exalté et timide, vient d'être promu dans sa première paroisse, Ambricourt. Mais à Ambricourt, le Mal est omniprésent: la boue, la nuit, la mort, la haine installée dans le cœur de tous en sont autant de manifestations. Or, de cette présence de Satan, le prêtre finit par triompher en délivrant notamment la châtelaine du village du désespoir dans lequel elle s'était murée depuis la mort de son petit enfant. En Chantal, la fille de la comtesse, qui l'accuse de cruauté morale, il réussira aussi à semer le germe du repentir. Ce saint, qui de l'enfant a le génie et la candeur, partage avec quelques rares alliés le don d'aimer: le curé de Torcy, plus âgé, bienveillant, Dufréty, le prêtre défroqué, Olivier, le jeune légionnaire enthousiaste et idéaliste. Récit à la première personne, relation discontinue et parfois fragmentaire, le *Journal* transcrit un état de conscience douloureux et désespéré qui tente de se capter au fil de l'écriture et que seule la mort interrompt. Une lettre de Dufréty, en effet, nous apprendra la fin du prêtre, rongé par un cancer, symbole de cette souffrance christique hors du commun.

♦ Bernanos (1888-1948) esquisse ici la seconde grande figure sacerdotale de son œuvre, après celle de l'abbé Donissan de *Sous le soleil de Satan**. On reconnaît d'une œuvre à l'autre le même type de héros — qu'on retrouvera aussi dans la *Nouvelle Histoire de Mouchette** —, purs, entiers, d'une tragique solitude, perdus dans le monde froid et sans spiritualité que la société moderne a engendré.

♦ Bernanos a de Pascal l'intransigeance et le pessimisme — encore que son héros proclame que «tout est grâce». Cette pureté dure et triste mais sûre de sa force l'oppose aussi bien à un Claudel qui a cru trouver dans le corps et la chair une expression du Beau qu'à un Mauriac désespérément enfoui dans les vices de l'âme.

♦ En 1950-1952, Bresson adapta le livre dans une mise en scène résolument janséniste.

ÉDITIONS: Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, dans *Œuvres romanesques*, éd. Albert Béguin, Gallimard, «La Pléiade», 1962. Presses Pocket, 1984.
ÉTUDE: Max Milner, *Georges Bernanos*, Desclée De Brouwer, 1967.

JOURNAL D'UN HOMME DE QUARANTE ANS

JEAN GUÉHENNO. Souvenirs autobiographiques, 1934.

C'est l'homme mûr, et de surcroît l'écrivain reconnu, qui entreprend ici, à travers son Journal, le récit d'une enfance laborieuse, misérable, et dont l'âpreté l'a marqué à jamais. À travers l'histoire pathétique de ses parents que l'extrême pauvreté conduit à faire des choix douloureux et parfois humiliants, c'est la vie d'un peuple et de toute une génération que nous décrit Jean Guéhenno. Refusant à la fois le piétisme de sa mère dévote et le militantisme de son père, l'enfant comprend, vite que sa chance et son salut se trouvent dans les livres. Entré à l'École normale, il bascule d'un monde à l'autre et c'est alors le parcours exemplaire d'un homme qui met toute sa volonté à forger son destin que retrace le livre. La sagesse de Guéhenno, qui sa vie durant lutte pour se frayer un chemin hors des compromissions et des lâchetés, illustre assez bien ce spiritualisme laïque qui caractérisa ces intellectuels de l'entre-deux-guerres dont la vocation fut de se faire les porte-parole de la classe dont ils étaient issus. L'écriture, aux prises avec les souvenirs, tente aussi de recomposer ce que le temps et l'existence sans cesse décomposent, cette mémoire perdue d'un homme que la solitude et le doute vouent à une quête toujours recommencée de soi-même.

♦ En 1939, Jean Guéhenno (1890-1978) fera paraître le *Journal d'une révolution*, témoignage sur le Front populaire, puis en 1946, le *Journal des années noires*.

♦ Tout imprégnée de la spiritualité de Michelet, élargie aux dimensions de l'Histoire et de la collectivité, l'œuvre de Guéhenno n'en demeure pas moins une entreprise profondément individuelle qui tire sa force de l'extrême sincérité qui la caractérise.

ÉDITION: Guéhenno, *Journal d'un homme de quarante ans*, L.G.F., «Le livre de poche», 1967.
ÉTUDES: Philippe Senart, *Chemins critiques d'Abellio à Sartre*, Plon, 1966. Pierre-Henri Simon, *Parier pour l'Homme*, Le Seuil, 1973. *L'indépendance de l'esprit. Correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland* (1919-1944), préface d'André Malraux, Albin Michel, 1975.

JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (Le)

OCTAVE MIRBEAU. Roman, 1900.

Une vieille servante, Célestine, donne à relire à l'écrivain le journal

qu'elle vient d'écrire. Elle y relate une vie de souffrance et de misère. Tôt orpheline, elle cherche à se placer comme servante et découvre alors les turpitudes d'une classe bourgeoise mesquine et lâche. Seul l'amour d'un phtisique à présent disparu illumine ses souvenirs. Elle ne sortira de sa condition qu'en acceptant d'épouser un ancien domestique enrichi, personnage sombre et cynique. Ce roman est un réquisitoire assez violent contre la société contemporaine, dont il dénonce parfois crûment les vices et les mensonges.

♦ Issu d'une famille bourgeoise, Mirbeau (1848-1917) n'a cessé de ridiculiser cette classe. Il fonda en 1883 une revue, *La Grimace*, qui lui attira de nombreux ennemis. *Le Journal d'une femme de chambre* est le plus connu de ses romans, avec *Le Jardin des supplices** (1898).

♦ Mirbeau s'inscrit dans la plus pure tradition des écrivains satiriques. Ses œuvres, pourtant, paraissent aujourd'hui un peu démodées.

♦ Jean Renoir en 1946 et Luis Buñuel en 1964 adaptèrent le roman au cinéma.

ÉDITIONS : Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, Fasquelle, 1976. L.G.F. «Le livre de poche», 1986.
ÉTUDE : Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, t. I, Mercure de France, 1922. Et voir *Le Jardin des supplices*.

JOURNAL DU VOLEUR

JEAN GENET. Autobiographie, 1949.

L'écriture autobiographique permet ici à Genet d'explorer les profondeurs de son âme. Ce n'est pas l'ordre chronologique du journal qui prévaut mais un ordre plus intérieur, plus associatif, qui va et vient dans le temps. Genet tente de comprendre et de faire comprendre la fascination qu'il éprouve pour le mal. Dans le Barrio Chino de Barcelone, lieu clé de sa jeunesse, où «se déploient les fastes de l'abjection», il importait plus que tout de regarder le mal en face plutôt que de le méconnaître : ce regard a ceci de commun avec le langage poétique qu'il peut transfigurer la réalité, transformer la laideur en beauté et procéder ainsi à un renversement total des valeurs. Dès lors, toutes les formes du mal, prostitution, pédérastie, trahison, permettent l'accomplissement de cette grâce éblouissante. La lâcheté et la veulerie d'un Stilitano, minable truand de Barcelone, ou même le sadisme des S.S. exerceront ainsi sur Genet une irrésistible séduction.

♦ Le *Journal du voleur* marque une étape importante dans l'œuvre de Genet (1910-1986) en ce qu'elle consacre une rupture définitive entre le «je» d'autrefois et le «je» qui écrit : «Ma vie doit être légende... et sa lecture donner naissance à quelque émotion nouvelle que je nomme poésie. Je ne suis plus rien qu'un prétexte.» Le journal met ainsi un terme à une série autobiographique commencée quelques années plus tôt avec *Querelle de Brest*, *Pompes funèbres*, *Notre-Dame des Fleurs* et *Le Miracle de la rose*. À partir de 1949, Genet se tournera vers l'écriture théâtrale.

♦ L'œuvre de Genet reste en marge des engagements idéologiques des années cinquante ainsi que des recherches formelles et esthétiques alors en vigueur. En un sens, Genet relève d'une certaine tradition ; en effet, comme chez les romantiques, le langage conserve ici tous ses pouvoirs de transfiguration et demeure essentiel, même si la fascination du mal le travaille et le subvertit en profondeur. Toute forme de déchéance est en effet transformée en son contraire et le sublime inattendu s'exprime en une prose lyrique qui s'épanouit parfois en un pur chant poétique aux accents tendus et vibrants.

ÉDITIONS : Genet, *Journal du voleur*, Gallimard, 1986. Gallimard, «Folio», 1982.
ÉTUDE : Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, 1988.

JOURNAL INTIME

HENRI FRÉDÉRIC AMIEL. Journal, 1883 et 1976-(en cours).

Professeur d'esthétique et de littérature française à Genève, Henri Frédéric Amiel (1821-1881) rédigea dès 1839 mais surtout entre 1847 et l'année de sa mort, quelque 16 900 pages de son *Journal intime*. Elles reflètent le désespoir le plus aigu en alternance avec des moments d'extase panthéiste, dans une prose poétique qui rappelle parfois les *Confessions** de Rousseau mais qui utilise des métaphores originales et montre bien la dualité de l'auteur, critique et poète. «Je ne suis qu'un œuf sans germe, une noix creuse», se plaint-il à plusieurs reprises et sous diverses formes ; mais il décrit ailleurs, avec lyrisme, «ces rêveries grandioses, immortelles, cosmogoniques, [...] où

l'on possède l'infini». Écrit au jour le jour, le texte a une valeur documentaire aussi bien que psychologique. Modèle d'auto-analyse souvent cruelle, ce *Journal intime* est la seule chose utile qu'Amiel prétend laisser après lui, négligeant ainsi ses deux recueils de vers, *Il Penseroso* (1858) et *Jour à jour* (1880), comme représentations de son talent d'écrivain. La publication des premiers fragments de son *Journal* édité par Edmond Schérer en 1882-1884, attire immédiatement l'attention des critiques au niveau international. Traduit en russe, c'est une lecture quotidienne pour Tolstoï. Quelques années plus tard, Paul Bourget comme Brunetière s'accordent pour voir en Amiel un écrivain de premier plan, que Léon Brunschvicg situe «entre Maine de Biran et Bergson» et qu'Albert Thibaudet reconnaît comme «la troisième des grandes valeurs littéraires» de la Suisse. Et pourtant, désabusé, Amiel avait écrit en 1876: «Il n'y a point de public littéraire suisse; il faut que les Rousseau émigrent, s'ils veulent pouvoir donner essor à leur talent. Nous autres, qui restons sur place, nous pourrissons comme des vaisseaux au port.» La publication intégrale de son *Journal*, actuellement en cours, est la meilleure preuve du contraire.

ÉDITIONS: *Journal intime*, éd. Bernard Gagnebin et Philippe Monnier (8 vols parus, 1. 1839-1851, 2. janv. 1852-mars 1856, 3.1856-1860, 4. 1860-1863, 5. 1863-1865, 6. Octobre 1865-mars 1867, 7. mars 1868-avril 1870, 8. mai 1870-avril 1871), L'Âge d'Homme, Lausanne, 1976-en cours. *Du Journal intime*, éd. Roland Jaccard, Complexe, 1987.
ÉTUDES: Bernard Bouvier, *La Jeunesse d'Henri Frédéric Amiel*, Stock, 1935. Pierre Trahard, *H.F. Amiel, juge de l'esprit français*, Champion, 1978.

JOURNAL LITTÉRAIRE
PAUL LÉAUTAUD. 1954-1966.

L'œuvre essentielle de Paul Léautaud (1872-1956) est son *Journal littéraire* qu'il a tenu à partir de 1893. C'est une énorme source autobiographique qui, à l'image de tous ses autres livres, ne parle que du seul personnage qui l'intéresse vraiment, lui-même. Sans doute ne manque-t-il pas de rapporter quelques ragots scandaleux concernant ses confrères. Mais il ne se présente aucunement comme historien des idées, ni comme esprit supérieur. Il ne fait ni morale ni métaphysique. Il écrit simplement ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu, ce qu'il a ressenti, ce qu'il a vécu. Ce n'est pas un métier d'écrire, c'est un style de vie. Quand il est mis à la porte du Mercure de France en 1941, il se retire dans son pavillon de Fontenay-aux-Roses et s'intéresse particulièrement aux chiens et aux chats qu'il recueille chez lui. Son *Journal* est fait de sa vie de bohème, de son plaisir de libertin. Il y met cette désinvolture qui lui est propre, et un style quelque peu négligé: «Écrire bien, dit-il, ce n'est autre chose qu'être clair, net et compréhensible.» Seule pudeur, le refus d'employer les mots «tendresse» ou «sentiment» à propos de ses dévergondages: pour lui il ne s'agit que de sensations. Mais il est pauvre, honnête, sincère, et surtout farouchement indépendant, sans faux semblant, sans scrupule ni morale. «Faire tout, dire tout, sans croire ni tenir à rien si ce n'est qu'à son plaisir.» Cette franchise, cette authenticité, cette liberté de parole alliée à une rudesse de ton, et parfois à un cynisme qui lui est propre, font tout le charme de l'ouvrage. Il s'y montre fier d'être différent, clairvoyant et capable de rire de lui-même, jusque dans l'au-delà si l'on en croit son épitaphe: «Il écrivait et parlait sans fard, / Immolant tout à un bon mot. / Quand on l'enterra: "c'est bien tôt!" / Dirent quelques-uns, mais à part, / Beaucoup pensèrent: "c'est bien tard".»

♦ L'égotisme hédoniste qu'il affichait, et qui l'a fait comparer à Stendhal, est lisible dès ses premiers livres: *Le Petit Ami** (1903) ou *Passe-temps* (1929). Il n'y a même que cela à lire, car rarement écrivain a cru autant que lui, et recouru aussi constamment que lui, à la possibilité de *se* dire par le langage.

ÉDITION: Léautaud, *Journal littéraire*, 3 volumes, Mercure de France, 1986.
ÉTUDES: Marie Dormoy, *Léautaud*, Gallimard, 1958; Raymond Mahieu, *Paul Léautaud, la Recherche de l'identité*, Minard, 1974.

JOURNÉE DANS LE DÉTROIT (Une)
EMMANUEL HOCQUARD. Récit, 1980.

«Plus le texte est clair, plus on y sent le poids d'une obscure menace» (Hocquard, *Un privé à Tanger*, 1987). L'image claire dénonce le chaos qu'elle contient (mal). Le jeu de la ligne claire et de la ligne sombre domine *Une journée* où l'image règne, comme le montre le titre de chaque partie («Un

théâtre d'ombres», «Images d'un livre»). Mais un autre thème vient s'y associer, celui du sujet en souffrance. Pour parvenir à l'existence, il lui faudrait saisir, au-delà de l'image, le réel. Or, ou bien le réel se réduit à un décor, à une image rejetée derrière une vitre (ligne claire), ou bien, perdu dans un jeu de miroir qui l'étouffe, il révèle le chaos qu'il recèle (ligne sombre). Entre l'image et le chaos il faudrait trouver une voie moyenne, que le texte évoque sous plusieurs formes: le brouillard irisé sur l'eau, le linge que traverse la lumière. Ces figures de l'imaginaire liant surface et profondeur ne parviennent cependant pas à lutter contre le vide; il faut remonter jusqu'à la langue: elle est à la fois trop puissante et arraisonne le sujet en le rendant étranger à lui-même, et trop faible, ne lui permettant pas d'accéder à un sens. La figure incarnant dans le texte le sujet qui tente de naître et de s'affirmer au moyen de la langue est l'épouvantail: une silhouette vide de sujet apparent, en outre bouleversée par le vent que les hasards de la langue ont inscrit dans son nom.

♦ L'œuvre de Hocquard (né en 1940) est dominée par deux orientations: d'une part le réel, inaccessible, ne peut être évoqué qu'indirectement par un langage vide exhibant son impuissance (*Les Dernières Nouvelles de l'expédition*, 1979); d'autre part, le langage de la poésie cherche à saisir l'insaisissable du réel («Aer», dans *Album d'images de la Villa Harris*, 1978). Le texte poétique se décrit lui-même tout en évoquant une réalité qui lui est extérieure, et le demeure, car elle se dérobe sans cesse: un souffle de vent. Bien qu'il s'agisse d'un récit, *Une journée* appartient à cette dernière orientation.

ÉDITION: Hocquard, *Une journée dans le détroit*, Hachette, 1980.
ÉTUDE: Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987.

JOURNÉE D'UNE RÊVEUSE (La)

COPI. Pièce en deux actes, 1968.

Des réveils sonnent en rafale, Jeanne entame sa journée. Dans son parc, cinq hommes se posent successivement sur les arbres, dans un bruit d'avion. Tous prétendent être le facteur. Elle tombe amoureuse du vrai facteur, mais il s'envole, et la lettre qu'il lui a remise est vide. Elle doit s'occuper de ses melons, de sa lessive... Déjà son amie Louise arrive, entourée par les faux facteurs. Jeanne fait «apprendre la vie par cœur» à son fils, avant qu'il ne s'envole à son tour. Le vrai facteur reparaît, carbonisé par une explosion. Bien qu'elle soit échaudée par son premier départ, ils vivent ensemble. Puis, exaspérée, elle décide de l'enterrer vivant. Auparavant, il se met en peine de construire un avion en bois. Surgit alors le marchand de melons, qui est Dieu. Les faux facteurs viennent prendre le thé et meurent, tandis que Louise agonise. Le vrai facteur ne parvient pas à décoller et meurt. Enfin le fils reparaît, traînant sa valise, en marchand de melons.

♦ Cette journée où les sentiments, les apparitions, les répliques mêmes semblent se succéder sans suite ni liaison, c'est la vie entière. Malgré la légèreté apparente du dialogue, une sourde angoisse assombrit peu à peu la pièce: Jeanne manque de temps, elle n'a pas fait sa lessive, sa journée se casse, alors qu'elle est si ordonnée d'habitude. Elle demande au marchand de melons si elle va mourir, puis ce qu'elle doit faire. «Attendre», dit-il: mais elle n'a pas le temps, réplique-t-elle! L'inquiétude métaphysique fait alors place à une parodie religieuse: si le marchand de melons est Dieu, alors Jeanne est la Vierge, son fils, le Christ, et le facteur, le charpentier Joseph. Cette «histoire d'une mère qui construit son fils» est aussi bien un rêve surréaliste de Copi (1939-1987), dessinateur (*Les poulets n'ont pas de chaise*) et dramaturge argentin d'expression française.

♦ La pièce fut créée en janvier 1968 par Jorge Lavelli au Théâtre de Lutèce, avec Emmanuelle Riva dans le rôle de Jeanne.

ÉDITIONS: Copi, *La Journée d'une rêveuse*, Bourgois, 1968. *La Journée d'une rêveuse*, dans *Théâtre*, U.G.E., 1973.
ÉTUDE: Michel Corvin, *Le Théâtre nouveau en France*, P.U.F., 1980.

JUIF ERRANT (Le)

EUGÈNE SUE. Roman-feuilleton, 1844-1845.

Le 13 février 1832, les membres de la famille Rennepont, du prince au misérieux, doivent se réunir pour partager l'héritage qu'un huguenot persécuté leur a légué. Mais la Compagnie de Jésus les en empêche, pour permettre à Gabriel de Rennepont, missionnaire jésuite, de recevoir seul la succession et d'en faire don à la Compagnie.

Cependant une disposition du testament en rend impossible la remise immédiate. Le père Rodin attise alors les passions des descendants et provoque leur mort. Gabriel détruit la cassette qui renferme l'héritage; le père Rodin est empoisonné par un membre de la société secrète des Étrangleurs indiens. Cependant, tout au long de ces péripéties, le Juif errant et sa femme, symboles du prolétariat opprimé, ont aidé, constamment et mystérieusement les héritiers.

♦ Eugène Sue (1804-1857), grand bourgeois mondain et sceptique, découvre les ressources du roman-feuilleton avec *Mathilde, mémoires d'une jeune femme* (1840). Converti en 1891 au socialisme en tant que «charité rationalisée», il prend conscience de la misère populaire et veut faire de la littérature une prédication en faveur des idées républicaines et sociales. *Les Mystères de Paris** représentent la première tentative d'une épopée prolétarienne; la recherche se poursuit avec *Le Juif errant* et *Martin l'enfant trouvé* (1846-1847), elle aboutit aux *Mystères du peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (1851-1857).

♦ *Les Mystères de Paris* décrivaient la misère à Paris; *Le Juif errant*, plus ambitieux, la révèle à l'échelle du monde. Mais Eugène Sue ne se borne pas au constat: il n'invite plus seulement son lecteur à une exploration et à une attitude charitable, il dénonce les oppresseurs (essentiellement l'Église qui soutient les «puissances d'argent»), il exprime les revendications du peuple et propose des réformes. Or, le feuilletoniste ne s'adresse plus à son public conservateur du *Journal des Débats*, mais à la moyenne et petite bourgeoisie, à la gauche libérale qui lit *Le Constitutionnel* et dont l'anticléricalisme assure le succès du roman. Défendu par les anticléricaux comme une œuvre en faveur de la démocratie, *Le Juif errant* fut mis à l'index car il mettait en cause un ordre social fondé sur le christianisme. Malgré sa virulence sociale, l'idéologie du roman reste ambiguë. Il permet à la classe populaire de se forger une conscience de classe et à la bourgeoisie de ne plus méconnaître un groupe social; il dénonce les injustices et révèle les aspirations sociales du peuple. Pourtant, selon Marx et Engels dans *La Sainte Famille*, les problèmes sont résolus par la «providence», par un héros mythique (le Juif errant, la société secrète des Étrangleurs indiens) ou aristocratique (la noble Adrienne de Cardoville qui milite pour le progrès et la charité), ils sont résolus sur le plan de la fiction et n'appellent pas à une action dans le réel. Les valeurs sont celles de l'abnégation, du sacrifice, de l'honnêteté et de la pauvreté acceptée, incarnées par les deux orphelines de la famille Rennepont.

ÉDITION: Eugène Sue, *Le Juif errant*, éd. Francis Lacassin, Robert Laffont, «Bouquins», 1983.
ÉTUDES: voir *Les Mystères de Paris*.

JUIFS ET ARABES

ALBERT MEMMI. Essais, 1974.

Ce livre est un recueil d'articles dans lesquels Memmi analyse les relations entre Juifs et Arabes en fonction d'un contexte historique et politique spécifique: la place de l'État d'Israël au sein des nations du Moyen-Orient. D'un article à l'autre et parfois dans le même, Memmi s'adresse à trois groupes d'interlocuteurs principaux. Il invite les premiers, les dirigeants arabes, à comprendre que la disparition d'Israël, à laquelle ils consacrent leurs efforts, ne résoudra en rien les problèmes propres à leurs pays respectifs, et il les appelle à reconnaître le fait national israélien. Il demande aux seconds, les dirigeants israéliens, de mesurer la part de divers problèmes sociaux et institutionnels qui se posent en Israël, et de ne pas méconnaître encore longtemps la réalité du peuple palestinien, souhaitant qu'un jour les Palestiniens soient intégrés comme citoyens à part entière dans une nation israélienne qui serait socialiste. Quant aux troisièmes, les intellectuels français d'extrême gauche souvent hostiles à Israël, Memmi leur fait prendre conscience de la part d'erreur que contiennent leurs analyses, par exemple, l'association sans nuances de tout État arabe aux pays du tiers-monde, et de l'État israélien au capitalisme américain; de fait, ce sont autant les uns que les autres qui puisent à la manne américaine, et des États comme l'Arabie Saoudite ou le Koweït sont parmi les plus riches de la planète.

♦ Memmi (né en 1920) est l'un des écrivains de gauche français les mieux préparés à traiter des questions israélo-arabes. Issu de la communauté juive de Tunis, philosophe engagé, il milita dans sa jeunesse pour l'indépendance de la Tunisie, et il écrivit un *Portrait du colonisé*, précédé d'un *Portrait du colonisateur* (1957) qui exerça une influence

considérable dans les milieux tiers mondistes en France et dans le monde. Cet engagement lui a conservé des amitiés durables auprès d'un grand nombre d'intellectuels arabes en particulier. Par ailleurs, vivant en France, il affirme son identité juive, et a fait de celle-ci le thème principal de ses romans, *La Statue de sel* (1953), *Agar* (1955), *Le Scorpion ou la Confession imaginaire* (1969) et de quelques-uns de ses essais, *Portrait d'un juif* (1963) et *La Libération du juif* (1966). C'est dans le cadre de cette prise de conscience identitaire qu'Albert Memmi s'attache à expliquer les subtilités de la situation au Moyen-Orient qui ont jusqu'à présent surtout suscité des discours passionnés plutôt que réfléchis comme celui auquel il s'efforce.

ÉDITION : Memmi, *Juifs et Arabes*, Gallimard, 1974.

JUIVES (Les)

ROBERT GARNIER. Tragédie, 1583.

L'action se situe pendant la captivité des Juifs à Babylone. Le tyran Nabuchodonosor s'oppose au roi juste, mais trop orgueilleux, qu'est Sédécie. Après avoir feint de vouloir se montrer clément, Nabuchodonosor exerce sur son ennemi qui l'a défié une vengeance atroce : il fait tuer ses enfants, puis le fait aveugler lui-même. Le personnage du Prophète annonce la fin de la captivité, cependant que le chœur des Juives ponctue l'action de ses lamentations.

♦ Le sujet des *Juives*, dernière œuvre de Robert Garnier (1544-1590), est emprunté à l'Ancien Testament. C'est dire que, au contraire des tragédies à l'antique, comme *Hippolyte**, cette pièce-ci assume la dimension chrétienne, et en tire les moyens de son équilibre et de son apaisement. Sédécie, après avoir accru ses malheurs en défiant le monstrueux Nabuchodonosor, reconnaît sa responsabilité et accède à une sorte de sérénité tragique, emblématique de l'évolution subie par Garnier.

♦ La conception théorique que Garnier a de l'art dramatique n'a pas changé, et reste fondamentalement fondée sur une esthétique de l'éloquence, à travers laquelle les personnages, enfermés dans leur rhétorique, déroulent la splendeur hiératique de leurs discours qui n'ont aucune incidence sur l'action — d'ailleurs très réduite. Mais l'intensité de l'horreur visionnaire que révèle un langage riche d'images et de « figures » est équilibrée par la sagesse d'une sorte de stoïcisme chrétien, porteur d'une timide espérance.

♦ D'*Hippolyte* aux *Juives*, Garnier suit presque le même parcours que Racine, de *Phèdre** à *Athalie**. Il est, en tout cas, le plus grand auteur tragique de son siècle, fort apprécié de ses contemporains en attendant le purgatoire de l'« âge classique ».

ÉDITIONS : Garnier, *Les Juives*, éd. Raymond Lebègue, Belles-Lettres, 1949. Éd. Robert Hervier, Garnier, 1972.
ÉTUDE : Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France, les débuts (1514-1573)*, Champion, 1929.

JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Roman, 1761.

Julie ou la Nouvelle Héloïse est un roman épistolaire polyphonique. « Maître d'études » dans une famille noble de Vevey, le jeune roturier Saint-Preux s'est épris de son élève, Julie d'Étanges. Mais leur mariage est impossible, monsieur d'Étanges refusant une mésalliance. La détresse des amants s'exprime par une méditation sur les souffrances de l'« âme sensible ». Après une brûlante nuit d'amour, ils sont définitivement séparés. Saint-Preux séjourne à Paris et Julie doit obéir à son père et « donner sa main sans consulter son cœur » en épousant M. de Wolmar. Saint-Preux, désespéré, part faire le tour du monde. Quatre ans plus tard, de retour sur les bords du lac Léman, Saint-Preux est invité par Julie et son mari à partager l'existence simple et harmonieuse qu'ils mènent à Clarens avec leurs deux filles et Claire, la cousine de Julie. Une promenade sur le lac offre aux deux anciens amants l'occasion d'évoquer avec émotion leurs sentiments passés et de résister à la tentation d'y succomber. Bientôt Julie tombe malade après avoir sauvé l'un de ses enfants de la noyade et meurt en parfaite chrétienne.

♦ Installé à l'Ermitage en 1756 après s'être brouillé avec ses amis philosophes, Rousseau (1712-1778) trouve dans la vie champêtre une réponse à l'appel de sa nature profonde mais cède à une mélancolie suscitée par l'angoisse de la vieillesse et le triste bilan de sa vie sentimentale. Il écrit, un peu à l'aventure, les deux premières parties d'un roman, *Julie*, où Saint-Preux, jeune bourgeois sans fortune, fait entendre les plaintes de Jean-Jacques. Soudain la vie traverse le roman. La rencontre de Mme d'Houdetot projette Rousseau de la fiction dans la réalité : son amour imaginaire pour Julie se transforme en amour réel pour Sophie d'Houdetot. Le dénouement de cette

passion conduit Rousseau à prolonger *Julie* : il ajoute deux dernières parties qui font de son œuvre le chant de l'amitié parfaite et de la joie éternelle. Le mystère de l'amour est suggéré par une série d'oscillations : délire des sens et étape spirituelle, égoïsme et sacrifice, instant et éternité. Le ton de l'effusion, de l'épanchement est un prélude aux *Confessions** et aux *Rêveries**.

♦ Sous le titre final, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, le roman connaît un immédiat et prodigieux succès : il répond parfaitement aux goûts d'un public préparé par Prévost et Richardson aux frémissements de la passion et aux élans vertueux. La forme épistolaire, traditionnelle depuis *Les Lettres portugaises** pour l'expression de l'amour, transforme l'œuvre en « longue romance » et permet un dialogue permanent sur les problèmes fondamentaux qui se posent à l'homme. C'est pourquoi Rousseau subit naturellement les critiques de Voltaire, Grimm ou Diderot, réservés devant cette éloquente expression d'une idéologie qu'ils combattent. Romantique avant l'heure, Rousseau touche ses lecteurs par les plaintes d'un amour malheureux, leur offre une révélation existentielle de la montagne ou leur dévoile qu'un paysage est un état d'âme. Le premier, il fait de la durée un élément de la création romanesque et se révèle précurseur d'une lignée d'écrivains, de Flaubert à Proust et à Breton.

ÉDITIONS : Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Henri Coulet, Bernard Guyon, Gallimard, « La Pléiade », 1964. Éd. Michel Launay, Flammarion, « G.F. », 1967.
ÉTUDE : Jean-Louis Lecercle, *Rousseau et l'Art du roman*, Armand Colin, 1969.

JUMENT VERTE (La)

MARCEL AYMÉ. Roman, 1933.

Chronique du village de Claquebue à la fin du Second Empire, *La Jument verte* relate la rivalité de deux familles : les Haudouin et les Maloret. Or un jour naît chez Haudouin, maquignon ambitieux mais malchanceux, une jolie jument « d'un vert jade ». Avec elle, grâce à elle, commence l'ascension financière et sociale des Haudouin. La jument meurt un jour, mais elle a été immortalisée par un peintre aux étranges pouvoirs : éveillée par lui à une « vie mystérieuse et demi-humaine », l'effigie de la jument observe avec attention l'intimité de la famille et analyse ses traditions érotiques transmises de génération en génération.

♦ La note licencieuse qui assura un gros succès de librairie au roman nous semble aujourd'hui moins signifiante que la verve impertinente des commentaires et l'âpreté de la critique. On y retrouve surtout la fantaisie du remarquable conteur qu'est Aymé (1902-1967) dans la création originale d'un merveilleux que l'on peut qualifier de « noir » ! L'influence du curé, les méfiances et les rancœurs paysannes qui s'expriment en dialogues savoureux, les querelles familiales et les joies frustes de la campagne, donnent une image somme toute traditionnelle de la société rurale franc-comtoise.

♦ Cette fameuse jument verte qui donne son titre au roman rythmé par les chapitres intitulés « Les propos de la jument », fait figure de personnage allégorique dont la clef n'est pas donnée. Erreur de la nature d'abord, œuvre d'art ensuite, cette jument « prisonnière dans le cadre de ses deux dimensions » qui sublime par l'observation et par la description les pulsions de sa « double nature », insolite, provocatrice, mais familière aussi, n'est-elle pas un avatar de l'auteur lui-même ?

♦ D'un réalisme truculent, d'un humour dur et parfois grinçant, *La Jument verte* contient bel et bien les éléments de cette « étude psycho-histolo-hérédo-pathologique » que l'auteur se défend pourtant d'avoir écrite, et qui n'est pas sans rappeler parfois les préoccupations d'un Zola.

♦ *La Jument verte* a été portée à l'écran par Claude Autant-Lara en 1959. En 1990, c'est *Uranus* (1948), d'Aymé, qui a été adapté au cinéma par Claude Berri.

ÉDITION : Aymé, *La Jument verte*, Gallimard, « Folio », 1975.
ÉTUDE : M. Lecureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, La Manufacture, 1985.

JUSTES (Les)

ALBERT CAMUS. Pièce en cinq actes, 1949.

En 1905 à Moscou, un petit groupe de socialistes révolutionnaires projette un attentat contre le grand-duc Serge, oncle du tsar. Malgré les remontrances de leur chef Annenkov, Stepan, endurci par le bagne, s'oppose violemment à Kaliayev, poète épris de vie autant que de justice, qui aime Dora d'un amour partagé. Au passage de la calèche du grand-duc, Kaliayev ne peut jeter la bombe comme prévu, car il voit des enfants à l'intérieur. Deux jours plus tard, Voinov, le plus jeune, quitte au dernier moment le groupe, car il ne se sent plus fait pour l'action

directe. Kaliayev réussit pourtant l'attentat. Emprisonné, il est confronté successivement à un vieux prisonnier qui sera son bourreau, au chef de la police qui lui propose de livrer ses camarades pour se délivrer de sa culpabilité, puis à la grande-duchesse, veuve de sa victime, dont la douleur ébranle ses convictions. Mais il refuse obstinément sa grâce et meurt en héros. Glacée par cette mort aussi absurde qu'admirable, Dora, qui a perdu tout ce qu'elle aimait, décide que la prochaine bombe sera pour elle.

♦ La passion exclusive de la justice mène tout droit aux excès de la terreur: la vie d'un enfant innocent ne compte pas pour Stepan, aveuglé par sa haine. C'est nuancée d'amour, ou de charité, que la justice donnera un sens à la révolte telle que Camus (1913-1960) l'envisage, après s'être attaché à l'absurde seul en peignant la folie dévastatrice de *Caligula* (1945). «Pitié pour les justes!» s'exclame Dora, même si elle sait que l'amour est foncièrement injuste, et le bonheur, égoïste. Le dernier acte, tout entier consacré à la déploration de Kaliayev par Dora, atteint à l'intensité émotionnelle de *L'Étranger** ou de *La Chute**.

♦ La pièce fut créée le 15 décembre 1949 au théâtre Hébertot.

ÉDITIONS: Camus, *Les Justes*, dans *Théâtre, Récits, Nouvelles*, éd. Roger Quilliot, Gallimard, «La Pléiade», 1962. Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDE: Raymond Gay-Crosier, *Les Envers d'un échec, étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Minard, 1967.

JUSTINE OU LES MALHEURS DE LA VERTU

SADE (Donatien, Alphonse, François, marquis de). Roman, 1791.

Roman noir plus que conte philosophique, *Justine ou les Malheurs de la vertu* démontre avec la rigueur d'un raisonnement mathématique un axiome initial, formulé dans un «cahier préparatoire» où Sade trace le plan de son livre: «Deux sœurs, l'une très libertine vit dans le bonheur, dans l'abondance et la prospérité, l'autre extrêmement sage tombe dans mille panneaux qui finissent par entraîner sa perte.» L'histoire de l'impénitente Juliette, qui triomphe dans le crime, encadre le récit central: une succession d'événements atroces où toutes sortes de bourreaux se jouent sadiquement de la candide Justine. La répétition mécanique des malheurs, au-delà du vraisemblable, permet à Sade de présenter comme une fatalité les persécutions subies par l'héroïne, toujours victime de ses vertus, toujours punie par une puissance supérieure, le Mal.

♦ Après avoir exprimé sa violence négatrice dans son œuvre la plus radicale, *Les Cent Vingt Journées de Sodome**, achevée à la Bastille en 1785, Sade (1740-1814) commence à rédiger un roman liant la forme épistolaire et les mémoires, *Aline et Valcour**, puis écrit en 1787 *Les Infortunes de la vertu* — qui seront publiées par Maurice Heine en 1930. Il en donne en 1791 une version beaucoup plus sombre, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, qui érige le sadisme en système; il reviendra une dernière fois sur cette histoire. La troisième Justine, sous le titre *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette* (1797), est un roman fleuve composé de dix volumes et présenté sous la forme d'un récit à la troisième personne: il associe une prolifération de discours et de réitérations à une surenchère de crimes et de supplices. *La Nouvelle Justine* présente l'histoire de Juliette comme un roman d'apprentissage démystifiant toutes les valeurs. Son héroïne baroque supplante progressivement une sœur dont elle n'était que l'auditrice dans *Les Infortunes*.

ÉDITIONS: Sade, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Jean-Jacques Pauvert, 1953. éd. Béatrice Didier, L.G.F., «Le livre de poche», 1989.
ÉTUDES: Henri Coulet, *Sade*, dans *Le Roman au XVIII^e siècle*, I, Colin, 1967. Béatrice Didier, *Sade*, Denoël-Gonthier, «Médiations», 1976.

K L

KEAN

JEAN-PAUL SARTRE. Œuvre dramatique en cinq actes, 1953.

Éléna, la femme du comte de Koefeld, ambassadeur du Danemark, avoue à l'une de ses amies, Amy, son penchant pour l'acteur shakespearien Edmund Kean. Mais le comédien a mauvaise réputation; de plus, quand il pose le manteau du roi Richard, c'est pour courir les tavernes en costume de matelot; pis: ce n'est pas un homme, c'est un comédien, donc un «menteur professionnel» entretenant la confusion entre son comportement dans la vie et ses rôles sur la scène. Aussi bien déclare-t-il: «Les situations fausses, j'en vis.» Le prince de Galles, amoureux d'Éléna, qui soupçonne Kean de l'être aussi, se présente à lui pour proposer un marché: rompre avec la comtesse contre la somme de six mille ducats. La somme ne vaut pas ce que représente, pour un saltimbanque, la transgression des barrières sociales: «Vous ne me laissez rien à faire sauf l'amour; je ne suis un homme que dans le lit de vos femmes, c'est dans leur lit que je suis votre égal.» Le prince de Galles avait imaginé l'arrivée d'Éléna dans la loge de Kean; premier coup de théâtre: survient Anna Damby, spectatrice assidue, qui a une idée en tête, jouer. Cette fille d'un marchand de fromages, «têtue et obstinée», qui veut mettre de l'ordre dans le désordre de la vie de Kean, obtient, en effet, le rôle de Desdémone, dans *Othello*, et s'en va répéter avec le souffleur, Salomon. C'est alors qu'Éléna fait irruption dans la loge de l'acteur et le menace d'un scandale si Anna lui donne la réplique. De son côté, Kean demande au prince de Galles de ne pas assister au spectacle dans la même loge qu'Éléna. Mais chacun restant sur ses positions, tout est en place pour le scandale. Et, tout en jouant Othello, Kean s'entretient avec Éléna: fiction et réalité se confondent. Ce faisant, le comédien a commis un acte impardonnable: il a franchi le «quatrième mur» séparant la scène de la salle. Cet esclandre devrait valoir à Kean la prison. Éléna l'en avertit, et lui conseille de quitter Londres; mais quand Kean lui propose de l'enlever, elle refuse. En fait, elle s'était monté la tête; elle s'est joué la comédie. La «morale» de l'affaire, Kean sait la tirer: dans le chassé-croisé opposant Éléna, le prince de Galles et Kean, trois reflets se sont poursuivis: «Chacun des trois croit à la vérité des deux autres: voilà la comédie.» En revanche, quand le comte de Koefeld arrive, à la recherche de sa femme, il se croit dans Shakespeare: c'est en duel qu'il veut provoquer Kean. Le prince de Galles, en ami du comédien, convertit en une année d'exil la condamnation à six mois de prison. Kean va s'embarquer pour New York avec Anna.

♦ Cette très judicieuse adaptation d'une pièce d'Alexandre Dumas, *Kean*, datant de 1836, sous-titrée *Désordre et Génie*, jouée par Frédérick Lemaître, est une aubaine pour un philosophe: elle est l'occasion de considérations sur les thèmes de l'illusion, du reflet, de la simulation. L'ontologie est au bout du chemin.

♦ L'adaptation de Sartre (1905-1980) a été créée au théâtre Sarah-Bernhardt en novembre 1953 avec Pierre Brasseur dans le rôle-titre. Elle a été reprise au début des années quatre-vingt par Jean-Claude Drouot et en 1987 au théâtre Marigny, dans une mise en scène de Robert Hossein, avec Jean-Paul Belmondo.

ÉDITION : Sartre, *Kean*, Gallimard, 1987.

KNOCK OU LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE

JULES ROMAINS. Comédie en trois actes, 1923.

Le docteur Parpalaid vient de vendre à Knock sa clientèle du bourg de Saint-Maurice. Dans la voiture délabrée qui les y amène, Knock comprend qu'on l'a abusé, les natifs du lieu n'ayant guère l'habitude de se faire soigner. Il est pourtant prêt à relever le défi en appliquant sa théorie : « Les gens bien portants sont des malades qui s'ignorent. » Dès son arrivée, il fait annoncer par le tambour la création d'une consultation gratuite, et propager l'information médicale par l'instituteur et le pharmacien. Il reçoit ses premiers clients, chez lequels il diagnostique de graves maladies nécessitant un traitement long et coûteux... Lorsque Parpalaid revient toucher son dû, il constate la transformation de l'hôtel du village en clinique accueillant les malades venus de toute la région consulter le nouveau médecin. Après lui avoir proposé d'échanger son nouveau cabinet contre l'ancien, le vieux docteur, qui n'est pourtant pas dupe, en vient même à douter de sa propre santé.

♦ Le médecin de Jules Romains (1885-1972) est le charlatan sans scrupules des comédies de Molière dont la science se réduit à l'art de persuader. Pourtant, le succès de ce discours pseudo-scientifique, d'abord comique, devient inquiétant par son ampleur. Sous ses allures de missionnaire, Knock a en réalité l'efficacité d'un chef d'entreprise qui sait créer une demande totalement artificielle. Tout auréolé du prestige du citadin, il berne d'autant plus facilement une population rurale victime volontaire et même reconnaissante de se voir ouvrir l'accès à la modernité.

♦ La pièce fut créée le 15 décembre 1923 à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène et des décors de Louis Jouvet qui tenait le rôle titre. Celui-ci porta *Knock* à l'écran en 1933 et 1950.

ÉDITIONS : Jules Romains, *Knock ou le Triomphe de la médecine*, Gallimard, 1924. Gallimard, « Folio », 1972.
ÉTUDES : Jules Romains, *Souvenirs et Confidences d'un écrivain*, Fayard, 1958. Madeleine Berry, *Jules Romains*, Éditions Universitaires, 1959.

KYRA KYRALINA

PANAÏT ISTRATI. Roman, 1924.

Avec *Oncle Anghel, Présentation des haïdoucs, Domnitza de Snagov, Kyra Kyralina* est l'un des *Récits d'Adrien Zograffi*. Dragomir, surnommé Stavro, incapable d'honorer son épouse qui, de chagrin, se suicide, retourne chez sa mère et chez sa sœur Kyra. Celles-ci, pendant les absences répétées du père et d'un frère de Stavro, mènent une vie d'almées, luxueuse et oisive, en compagnie de « moussafirs ». Ceux-ci, malgré leur agilité à sauter par la fenêtre, sont surpris, un jour, par le père, qui roue sa femme de coups et lui crève un œil. Honteuse de sa nouvelle condition, elle décide de disparaître, n'importe où, pourvu que ce soit hors de la vue de ceux qui l'ont connue. Le frère et la sœur, qui veulent la venger, se laissent emmener à Constantinople par des prétendus cousins. Kyra est enlevée. Son frère finit par être flagellé pour avoir tenté de s'introduire dans un harem où il a reconnu sa sœur. Malgré tous ses malheurs, il a la chance de rencontrer le vieux Barba Yanni, qui le recueille et lui apprend à gagner sa vie, comme lui, en vendant de la limonade. Quand le vieillard meurt, Stavro s'aperçoit qu'il a, auprès de lui, appris à se réconcilier avec l'existence.

♦ Cette première œuvre romanesque de Panaït Istrati (1884-1935), de langue maternelle roumaine, a été écrite en français. Le parcours de l'auteur est exceptionnel : quittant en 1916 la Roumanie où ses seules publications sont des articles dans la presse progressiste, il mène une vie de routard qui le mène en Suisse. Là, au sanatorium de Leysin, il apprend le français et lit *Jean-Christophe** de Romain Rolland, dictionnaire en mains, pour pratiquer la langue. Il écrit à l'auteur une lettre qui ne lui parvient pas. De désespoir, au début de 1921, Istrati se tranche la gorge avec un rasoir. Mais, comme dans les contes de fées, il est sauvé ; un ami retrouve la nouvelle adresse de Rolland, qui l'encourage à écrire. C'est alors que commence la carrière d'écrivain de celui qui fut, tout au long de sa vie, un vagabond, fréquentant tous les milieux, miné par la maladie, écoutant les récits les plus étranges que,

à son tour, dans une langue acquise et magnifiquement articulée, il nous livre avec son optimisme retrouvé.

ÉDITION: Istrati, *Kyra Kyralina*, dans *Les Récits d'Adrien Zograffi*, Gallimard, 1968.

LÀ-BAS

JORIS-KARL HUYSMANS. Roman, 1891.

Devant la *Crucifixion* du peintre Grünewald, Durtal décide de se faire «puisatier d'âmes»: il se livre à toutes les expériences. Il s'initie à l'adultère avec l'épouse hystérique d'un écrivain catholique, à la magie noire avec un prêtre excommunié. Ce satanisme conduirait probablement Durtal à se renier lui-même, s'il ne gardait contact avec un petit groupe d'intellectuels. Parallèlement, il mène une enquête sur Gilles de Rais, et il découvre au bout du parcours qu'il y a une limite à la noirceur, au crime, mais non à la beauté ou à l'amour.

♦ De la période naturaliste de Huysmans (1848-1907), *Là-bas* retient l'emmagasinement d'une somme d'observations, un travail de documentation sur un sujet: ici, le satanisme. Cependant, cette «étude d'après nature et documents» se veut une violente charge contre le naturalisme. *Là-bas* amorce un processus d'effacement de l'intrigue, un amenuisement des personnages, une disqualification de la fiction. Le dialogue que le personnage central — et l'auteur — entreprend avec le Moyen Âge fait référence au romantisme; mais bien davantage: le symbole auquel Huysmans a recours devient art de «deviner l'énigme» et «d'en garder la solution résumée en une visible formule, en un durable contour». L'énumération naturaliste se fait ici déchiffrement de signes, et le monde, une écriture dont on pressent le sens comme un appel. *Là-bas*, *En route* (1895), *La Cathédrale* (1898) et *L'Oblat* (1903) décrivent l'itinéraire hésitant d'une conversion, puis le retour angoissé au monde.

♦ Le tableau de Grünewald (fin du XV^e^-début du XVI^e^ siècle) est visible au musée de Colmar.

ÉDITIONS: Huysmans, *Là-bas*, dans *Œuvres complètes*, éd. Lucien Descaves, Slatkine, 1972. Éd. Pierre Cogny, Flammarion, «G.F.», 1978.
ÉTUDES: André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, L.G.F., «Le livre de poche», 1984. Pierre Cogny, *Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, 1953.

LAC

JEAN ÉCHENOZ. Roman, 1989.

Chopin est entomologiste et solitaire. Il est aussi agent de renseignement et leste des mouches avec des minimicros... Tout commence lorsqu'il rencontre Suzy, jeune femme pulpeuse, drôle et lunatique. Celle-ci a perdu la trace de son mari, secrétaire d'ambassade, voilà six ans, disparu corps et biens de façon énigmatique. De rebondissements en surprises, le lecteur retrouve peu à peu la trace du mari et dénoue les fils de l'énigme. Ce roman à l'intrigue serrée, dont le style rappelle souvent celui de la bande dessinée, se livre à une description drôle et pourtant juste du monde moderne, de ses banlieues, de ses mœurs. Chroniqueur des années quatre-vingt, observateur précis et vigoureux, Échenoz parvient à en saisir la culture, l'esprit, l'atmosphère. L'art du dialogue qui bouleverse les règles de la ponctuation et pratique constamment l'ellipse exprime au mieux l'esprit de cette société bousculée, décousue.

♦ Jean Échenoz (né en 1947) a publié *Le Méridien de Greenwich* (1979), *Cherokee* (1982), *L'Équipée malaise* (1986), *L'Occupation des sols* (1988). Un style drôle et cynique, désabusé et tendre caractérise chacun de ses romans.

♦ L'art oscille dans *Lac* entre la poésie et la description sociologique. Le ton rappelle celui de Blondin, et l'invention verbale rapproche Échenoz de Queneau; aisé et vif, *Lac*, qui est aussi en quelque sorte un excellent livre d'espionnage et de divertissement, est tout à fait représentatif d'un renouveau littéraire propre aux années quatre-vingt (Jean-Marc Roberts, Danielle Sallenave, Patrick Grainville), aux antipodes du roman de laboratoire.

ÉDITION: Échenoz, *Lac*, Minuit, 1989.

LAIS

MARIE DE FRANCE. Contes en vers, 1180 environ.

«Marie ai nom, si sui de France»: voilà le seul indice dont nous disposons pour identifier le premier écrivain femme de langue française. Il semble par ailleurs qu'elle ait appartenu au milieu littéraire des Plantagenêt et qu'outre les *Lais*, elle ait composé un *Espurgatoire saint Patrice* et un recueil de *Fables ésopiques* en anglo-normand. Le terme de «lais» est lui-même très ambigu. Il s'agit de contes brefs (le plus court compte cent seize octosyllabes, le plus long, de loin, mille cent quatre-vingt-quatre), en relation avec la

«matière de Bretagne», et qui, tout en exploitant les ressources de la rhétorique classique, s'inspirent peut-être d'une tradition orale transmise par les «conteurs», et chanteurs, bretons.

♦ La plupart des *Lais* de Marie mêlent des motifs celtiques, en prise directe sur le «merveilleux» païen (chevalier-oiseau dans *Yonec*, fée de la fontaine dans *Lanval*, blanche biche qui parle dans *Guigemar*, loup-garou dans le *Bisclavret*), et des points de casuistique courtoise (la dame partagée entre ses quatre soupirants dans le *Chaitivel*, l'homme entre deux femmes dans *Éliduc*, le conflit entre amour et lien féodal dans *Équitan*): de manière caractéristique, le lai peut-être le plus parfait du recueil, celui de *Chèvrefeuille*, réalise la synthèse de ces différentes sources d'inspiration en s'inspirant de la «matière de Tristan».

Édition: Marie de France, *Lais*, éd. Laurence Harf-Lancner, L.G.F., «Le livre de poche», 1992.
Étude: Edgar Sienaert, *Les Lais de Marie de France*, Champion, 1978.

LAISSES

André Du Bouchet. Poèmes, 1979.

Laisses rassemble des poèmes simplement juxtaposés, sans structure d'ensemble. L'absence de pagination accroît cette *incohérence* (voir *L'Incohérence**). Le texte ne progresse pas. Chaque fragment est un présent. Mais il ne s'agit pas de fragments d'éternité: le dynamisme qui anime le présent le met au futur antérieur; l'écriture, en dépit de sa rapidité, en est donc une trace. C'est là un des sens du titre: les traces de la mer. Mais la laisse est aussi *fragment* d'un poème. C'est enfin la courroie du chien: moins une entrave que le lien (la *corde*) qui unit l'homme à ce que, dans le monde, il recherche, plus loin que tout but atteint ou visible. Ce lien est physique: sans cesse s'échangent les termes qui renvoient à l'homme et ceux qui renvoient au monde. Le visage est engerbé et le chemin a des genoux. Ce qui est recherché, l'être, tend donc à être désigné comme face. Recherche de l'Être, recherche de son être: pour celui qui n'est pas encore un «moi», un sujet, mais doit, sans fin, chercher à le devenir, il n'y a pas vraiment de différence. Le désir s'élance au-delà de tout, se nourrit de sa propre fin et toujours renaît. Ce mouvement apparaît dans la forme de perception comme dans celle des mots. Pour le regard, l'objet surgit du vide et a pour fonction essentielle de le désigner. La phrase sera donc comme une succession de «gros plans» (même pour les lointains) dans un film amnésique... C'est alors l'effet de rupture qui s'impose, sertissant la présence aiguë des objets, effet accentué par la contradiction entre les termes. Constamment, enfin, le texte jouera sur la distance entre deux niveaux de signification, celui du texte et celui du monde: le texte n'est que dans la mise à l'écart du monde, et inversement.

♦ De *Laisses* au *Surcroît*, Du Bouchet (né en 1924) n'a guère évolué. Il partage avec Tortel, Deguy et Lorand Gaspar une préoccupation, l'espace.

Éditions: Du Bouchet, *Laisses*, Hachette littérature, 1979. Fata Morgana, 1984.
Études: Jean-Pierre Richard, *Onze Études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1981. *Colloque autour d'André Du Bouchet*, dir. de Michel Collot, P.E.N.S., 1986. Jacques Depreux, *André Du Bouchet ou la Parole traversée*, Champ Vallon, 1988.

LANCELOT

Anonyme. Roman en prose, 1225.

Le *Lancelot* en prose est divisé en trois parties: le *Galehaut*, qui va des enfances du héros éponyme à la mort de son ami et compagnon Galehaut; la *Charrette*, qui reprend en en modifiant le «sens» le roman de même titre de Chrétien; et l'*Agravain*, du nom de l'un des frères de Gauvain dont on suit un moment les aventures. C'est au cours de cette partie que Lancelot, toujours dépeint avant tout comme l'amant de la reine Guenièvre, a un fils, Galaad, le futur «vainqueur» du Graal, de la fille du Roi Pêcheur, qu'il prend pour la reine. La tonalité de l'*Agravain*, beaucoup plus sombre que celle des deux autres parties, et la fréquence croissante des références au Graal suggèrent un changement dans l'esthétique du roman et une orientation plus spirituelle, qui permettra la transition avec *La Queste del saint Graal**.

♦ Cet ouvrage gigantesque (près de deux mille pages pour la version longue), qui va constituer le volet central du cycle du *Lancelot-Graal*, est l'exemple le plus achevé d'une forme littéraire nouvelle qui fait son apparition au XIIIe siècle: le roman arthurien en prose. Au contraire du vers, marqué comme fictionnel, la prose se veut véridique et oriente la narration romanesque du côté de la chronique. On retrouve dans le *Lancelot*

le cadre et le personnel des romans de Chrétien de Troyes, et le foisonnement de la «matière» est organisé grâce au principe de l'«entrelacement», c'est-à-dire du traitement alternatif de différents fils narratifs.

ÉDITIONS: *Lancelot*, éd. Alexandre Micha, 9 vol., Droz, 1978-1983. Trad. Alexandre Micha, U.G.E. «10/18», 1984. Éd. François Mosès, d'après éd. Elspeth Kennedy, L.G.F., «Le livre de poche», 1991 (51 chapitres du *Galehaut*).
ÉTUDES: Fernand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Champion, 1918. Charles Méla, *La Reine et le Graal, la conjoncture dans les romans du Graal*, Le Seuil, 1984.

LAURIERS SONT COUPÉS (Les)
ÉDOUARD DUJARDIN. Roman, 1887

Un soir d'avril, David Prince attend un rendez-vous avec une actrice qu'il aime d'un amour platonique et ruineux. Seul, dans son attente, il se parle à lui-même, élabore de chimériques projets, médite sur la recherche de l'absolu, cherche un trousseau de clés. Au moment décisif, la dame l'éconduit.

♦ Édouard Dujardin (1861-1949) aurait connu l'oubli, malgré une production variée, sans *Les Lauriers sont coupés*, où James Joyce, l'auteur d'*Ulysse*, déclare avoir trouvé l'origine du monologue intérieur. Dujardin a fondé de nombreux périodiques, en particulier, en 1886, *La Revue indépendante*; celle-ci offre, jusqu'en 1888, une tribune aux symbolistes, dont le programme est l'union de tous les arts dans l'«effort commun à créer la vie», et témoigne de la passion de Dujardin pour la musique et les théories esthétiques de Wagner. Sa tentative pour transposer, dans le récit, les techniques de composition musicale, l'architecture du leitmotiv wagnérien, aboutit à la création du monologue intérieur.

♦ La technique des *Lauriers sont coupés* se différencie du journal intime à la Stendhal, de la confession à la Fromentin ou à la Benjamin Constant; elle se distingue du soliloque articulé et rationnel et de la citation de pensée qui, dans le contexte d'un récit romanesque traditionnel, exprime les états de conscience des personnages. Elle constitue un genre narratif spécifique: «la confession qu'un être de fiction se fait à lui-même», où le narrateur feint de disparaître et de céder la parole à son personnage et qui fait du livre un «récit de paroles». Ce qui retient notre attention, ce n'est plus l'argument du récit, mais la manière dont la conscience du personnage perçoit les choses, dont le discours intérieur épouse les mouvements de la pensée. Le monologue intérieur de Dujardin tente de capter une pensée encore à l'état sauvage, à la lisière du conscient et de l'inconscient, et au fur et à mesure qu'elle sourd. L'aspect informe de cette parole, le rapport entre l'intimité et la pensée et son caractère non logique et non articulé renvoient aux préjugés de l'époque et aux recherches sur l'inconscient entreprises par le philosophe Hartmann.

ÉDITION: Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Le Dilettante, 1989.
ÉTUDES: Valery Larbaud, «Édouard Dujardin», dans *Ce vice impuni, la lecture*, Gallimard, 1941. Remy de Gourmont, «Édouard Dujardin» dans *Le Livre des masques*, Mercure de France, 1963.

LEÇON DE MORALE (Une)
PAUL ÉLUARD. Poèmes, 1950.

Y a-t-il plusieurs Éluard? Si, au moment de sa mort, on célébrait surtout le poète militant de la période 1940-1952, les critiques contemporains ne semblent plus guère reconnaître que l'écrivain dada et surréaliste. Incontestablement, Éluard a beaucoup évolué (il s'est expliqué dans «La poésie doit avoir pour but la vérité pratique», *Deux Poètes d'aujourd'hui*, 1947). Cependant, la continuité est plus évidente encore. *Une leçon de morale* ne peut se comprendre que par la dialectique des miroirs apparue à l'époque de *Capitale de la douleur** (1926) et de *L'Amour la poésie** (1929). Chaque poème présente, ouvertement ou implicitement, deux parties intitulées «Au bien» et «Au mal». Est «au bien» tout ce qui affirme la valeur de la vie et l'ouverture vers autrui; «au mal», le pessimisme, l'isolement. Mais, comme le souligne la préface, ce qui est au bien peut passer au mal et inversement: chacun de ces deux termes n'existe qu'en s'opposant à l'autre, auquel il est pourtant identique. Le texte s'engendre en s'opposant à lui-même (le bien naît de la reconnaissance du mal), en s'identifiant à son autre (le mal peut passer au bien); il devient par conséquent sujet, au sens hégélien de ce terme. La facilité d'une poésie qui se veut accessible à tous ne représente donc nullement une trahison, par Éluard, de ce qu'il a été.

♦ Éluard (1895-1952) réutilisera dans *Pouvoir tout dire* (1951) la répartition au bien et au mal, en l'enrichissant par l'emploi des italiques, qui introduit un niveau supplémentaire de dialogue entre le sujet de l'énoncé (caractères romains) et le sujet de l'énonciation (italiques).

ÉDITIONS : Éluard, *Une leçon de morale*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, « La Pléiade », 1976. Gallimard, « Poésie », 1981.
ÉTUDE : Louis Parrot et Jean Marcenac, *Paul Éluard*, Seghers, 1969.

LECTRICE (La)

RAYMOND JEAN. Roman, 1986.

Marie possède une belle voix, chaleureuse et sensuelle... Lire et surtout lire de beaux textes devient alors un désir impérieux et une véritable ambition. Marie passe une annonce et devient lectrice à domicile. Par sa voix et ses textes, elle enchante ceux qui la paient ; magicienne, elle apporte l'oubli et le réconfort ; sensuelle, elle éveille chez ceux qui l'écoutent les fantasmes et les rêves les plus fous. Mais le piège se referme sur elle quand le désir s'intensifie et s'affole, et que les auditeurs se mettent à convoiter non plus la présence, mais la personne même de la lectrice. Récit écrit à la première personne qu'ouvre un exergue de Lacan, *La Lectrice* explore, dans un style sobre et concis, les secrets les plus profonds de l'être ainsi que son immense besoin de rêve et de beauté.

♦ Raymond Jean (né en 1925) est professeur de littérature contemporaine à l'université d'Aix-en-Provence. Il a déjà publié de nombreux romans dont *La Vie* (1968), *La Ligne 12* (1973), *La Rivière nue* (1978). Il a donné aussi une œuvre d'essayiste : *La Poétique du désir* (1975), *Pour Gabrielle, lettres de prison* (1971).

♦ Cette œuvre abondante et diverse se situe en marge de la production littéraire contemporaine et n'appartient à aucune école. Roman à l'intrigue et au style parfaitement maîtrisé, *La Lectrice* interroge non seulement sur le rôle de l'imaginaire, mais aussi sur les pouvoirs du texte même, texte sonore et matériel, parfois sensuel, parfois incantatoire. La littérature acquiert dans ce livre une dimension essentielle, profondément humaine et se fond ici avec la vie et le désir. Ennemi de la modernité, de ses artifices et de sa gratuité, Raymond Jean se plaît à rappeler qu'il y a à travers l'espace et le temps, entre les êtres — leur mentalité et les histoires qu'ils vivent —, une certaine identité et que c'est cette permanence même qui inspire l'écrivain et justifie son rôle (*La Fontaine obscure* 1976). Il y a au cœur de cette œuvre, si traditionnelle dans son style et ses techniques, un indéfectible attachement au réel, concret et vécu ; l'une des tâches essentielles de la littérature est bien de raconter ce réel : en un mot, d'écrire une histoire.

♦ *La Lectrice* a été adapté au cinéma par Michel Deville en 1987.

ÉDITION : Jean, *La Lectrice*, J'ai lu, 1988.
ÉTUDE : Pierre-Henri Simon, *Langage et Destin*, La Renaissance du livre, 1966.

LÉGATAIRE UNIVERSEL (Le)

JEAN-FRANÇOIS REGNARD. Comédie, 1708.

Amour et intérêt se lient étroitement dans cette filouterie menée par un valet à l'esprit fertile. Éraste attend la fortune de son oncle Géronte, presque mourant, pour épouser Isabelle — dont la mère, Mme Argante, ne l'accepte pour gendre que s'il est légataire universel de Géronte. Mais le vieil avare se met en tête d'épouser Isabelle. Lisette, la servante de Géronte, et son amoureux Crispin, le valet du jeune homme, manœuvrent pour le faire renoncer à ce projet. Brusquement le vieillard meurt, intestat. Crispin revêt sa défroque et dicte au notaire, M. Scrupule, un faux testament qui institue Éraste légataire universel et où il n'oublie ni Lisette ni lui-même. On croyait Géronte mort, il était seulement tombé en « léthargie ». Il ressuscite et demande à faire son testament. Les complices le persuadent — très difficilement — qu'il l'a déjà dicté sous l'effet de sa léthargie et lui restituent son portefeuille sous réserve qu'il approuve le testament et les deux mariages. De facture classique, cette brillante comédie d'intrigue excelle par son rythme, sa fantaisie, sa verve, ses mots d'auteur, ses perpétuels rebondissements, ses scènes bouffonnes, tous moyens propres à masquer un sujet sordide et l'immoralité des personnages.

♦ Partageant son temps, après des aventures lointaines, entre une vie libertine et la littérature, Regnard (1655-1709) écrit d'abord des arlequinades et de petites pièces en un acte. Il tente sa chance avec *Le Joueur** dans la comédie de mœurs en cinq actes et en vers. Il continue dans ce genre classique, qu'il enrichit de sa virtuosité verbale, avec *Le Distrait* (1697), *Les Folies amoureuses* (1704) et *Le Légataire universel*.

♦ Une double filiation apparaît dans *Le Légataire*, qui apparente Regnard à Molière et à la commedia dell'arte : Crispin rappelle Mascarille ou Scapin — et annonce Figaro ; Lisette tient des servantes de la comédie italienne sa

capacité à la ruse et à l'intrigue ; Géronte correspond à Pantalon, le type de vieillard caricatural et antipathique, et Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert** condamnera Regnard de le faire bafouer par des voleurs. En fait, *Le Légataire* ne prétend pas présenter des mœurs et des caractères comme le théâtre de Molière. Pour Regnard, le personnage c'est l'acteur, qui ne se préoccupe pas du réel, prêt à tout dans un monde reposant sur l'imaginaire et la fantaisie. Vingt-six ans avant *Le Jeu de l'amour et du hasard**, Regnard donne droit de cité en France au théâtre à l'italienne.

♦ Un mois après la première représentation du *Légataire* par les Comédiens-Français, Regnard fait jouer un acte intitulé *La Critique du légataire*. Il y répond au reproche d'avoir sollicité la complicité du spectateur sans se soucier du vraisemblable. En fait, le public populaire et les gens d'esprit assurent aussitôt le triomphe de la pièce, représentée encore près de deux cents fois au XX^e^ siècle.

ÉDITION : Regnard, *Le Légataire universel*, éd. Claude-Henri Frèche, Bordas, 1965.
ÉTUDE : André Calame, *Regnard, sa vie et son œuvre*, P.U.F., 1960.

LÉGENDE DES SIÈCLES (La)

VICTOR HUGO. Poèmes, 1859-1883.

Ce titre générique recouvre en fait plusieurs ensembles de poèmes, dont la parution s'est échelonnée sur un quart de siècle, de 1859 à 1883. Cette année-là, l'édition dite « définitive » tentera de regrouper tous ces morceaux épars selon un ordonnancement chronologique, mais qui ne correspond en fait qu'au stade ultime de l'élaboration d'une entreprise gigantesque aux frontières indécises, sans cesse enrichie et remodelée, et toujours en quête d'une impossible unité. Après une préface en prose, l'édifice s'ouvre sur une ample introduction en vers, « La Vision d'où est sorti ce livre », qui en définit l'ambition, celle de retracer « l'épopée humaine, âpre, immense, écroulée ». Puis, après un hymne évoquant les origines du monde, « La Terre », se déroule la succession des grandes époques de l'humanité. D'abord les temps primitifs, avec le chapitre *D'Ève à Jésus*, qui contient quelques-uns des plus célèbres tableaux de l'œuvre (« La Conscience », « Booz endormi », « Première rencontre du Christ avec le tombeau »). Les chapitres suivants passent rapidement sur la Grèce antique et Rome, puis évoquent longuement les âges obscurs (« Attila ») et le Moyen Âge. Les chapitres consacrés à cette période composent à eux seuls près de la moitié de l'œuvre ; il s'agit surtout du *Cycle héroïque chrétien* et des *Chevaliers errants*, où Hugo brasse et recompose à sa façon les épisodes les plus marquants des chansons de geste exhumées par les érudits de son temps (« Eviradnus », « L'Aigle du casque », « Aymerillot », « Le Mariage de Roland »), passant de l'Espagne islamique (« Bivar ») à l'Italie gothique (« La Confiance du marquis Fabrice ») et à l'Orient barbare (« Sultan-Mourad »). Au cœur même de l'ouvrage, la Renaissance est illustrée par l'immense « Satyre » (qui pourrait être une des figures du poète), grand mythe panthéiste chantant la formation des mondes et des êtres. Détente après les horreurs de l'« Inquisition », le « Groupe des idylles » constitue un îlot de vingt-trois pièces lyriques où revit le souvenir des poètes anciens. Viennent enfin les temps présents, de la Révolution au Second Empire, qui regroupent, de façon assez arbitraire, des poèmes écrits à des dates diverses : épisodes de la Révolution (« Jean Chouan »), fragments de la geste napoléonienne (« Après la bataille », « Le Cimetière d'Eylau »), ou simples faits divers empruntés à la réalité contemporaine (« Les Pauvres Gens »). À cet ensemble disparate se trouvent rattachés d'amples morceaux où le mythe dépasse toute référence historique ou contingente (« Le Crapaud »). Conclusion de l'histoire humaine et projection vers l'avenir, les chapitres intitulés *Vingtième Siècle* et *Hors des temps* font voisiner de lumineuses visions prophétiques (« Pleine Mer », « Plein Ciel ») et de lugubres tableaux apocalyptiques (« La Trompette du jugement »).

♦ Le projet épique a, chez Hugo (1802-1885), des racines lointaines. Une culture encyclopédique, forgée essentiellement par l'étude de la littérature gréco-latine ; des goûts artistiques privilégiant les grands monuments de la culture universelle que sont la Bible, Homère, Dante ou Shakespeare ; enfin, une faculté imaginative et poétique inépuisable lui ont permis de construire sans doute la plus grande somme poétique de tous les temps.

♦ Cette veine épique avait déjà trouvé à s'exprimer dans quelques pièces des

recueils lyriques antérieurs, ou dans *Les Châtiments**. Le terme même d'«épopée» hantait et fascinait Hugo, depuis qu'il avait évoqué, dans «La Pente de la rêverie» (*Les Feuilles d'automne**), «le grand édifice formé d'entassements de siècles et de lieux» ou dans la préface des *Rayons et les Ombres**, «la grande épopée mystérieuse dont nous avons chacun un chant en nous-mêmes». Mais le projet devient plus explicite en 1853, avec l'annonce d'un recueil de «Petites Épopées». Hugo tire la leçon de l'échec, dans la poésie française, de toute tentative de grand poème épique continu, et se rallie à la formule apparemment plus modeste d'un ensemble composite de poèmes et de légendes épiques, compris néanmoins tous dans le moule unique d'une vaste épopée, qui ne serait rien de moins que l'histoire de l'humanité tout entière.

♦ À ce projet épique se mêle indissolublement la volonté de rendre compte d'une expérience métaphysique que Hugo vit avec intensité depuis la mort de Léopoldine, et qui ne se réduit en aucune façon, comme on a pu le croire, aux séances de spiritisme auxquelles il s'adonne dans la solitude de l'exil. Car la pensée de Hugo culmine en une philosophie de l'être dont *Les Contemplations** contiennent l'ébauche, qui soustend *Les Misérables**, et qui débouche elle-même sur une philosophie de l'Histoire, dont *La Légende des siècles* veut être l'illustration. Le recueil devient métaphore du progrès de l'humanité, qui, à l'image de toute destinée humaine, part de la chute originelle pour s'acheminer vers l'illumination rédemptrice.

♦ *La Légende des siècles* est plus que l'accomplissement de l'œuvre poétique de Hugo: elle est, d'une certaine façon, l'aboutissement de tout le mouvement poétique au XIX^e siècle. D'abord parce que l'œuvre constitue l'expression la plus achevée de ce qui fut l'ambition même du romantisme, ce grand rêve d'une épopée universelle réconciliant la poésie et la philosophie, que caressèrent tour à tour Chateaubriand, Lamartine et Vigny. Surtout, parce que toutes les périodes, tous les styles expérimentés par Hugo lui-même et ses disciples s'y fondent, sans pour autant détruire l'unité d'une œuvre qui, si hétérogène qu'elle soit du fait de sa composition, «tient» par la seule force de la personnalité poétique qui l'a conçue. De ce monument «écroulé» les lectures scolaires n'auront conservé que quelques fragments, dont le caractère narratif se prêtait facilement à la «récitation», ou dont la musicalité se gravait aisément dans la mémoire. Mais c'est aux visions angoissées, aux fulgurations paniques qui la traversent que l'œuvre doit sa postérité véritable, dans une filiation qui va de Rimbaud à Claudel et Saint-John Perse.

♦ Malgré la complexité et l'obscurité de l'entreprise, l'accueil de l'œuvre fut immédiatement favorable: le public fut surtout sensible à son unité philosophique, à sa démarche didactique, qui l'apparente aux grandes constructions empreintes de l'idéologie humanitaire du temps (Lamartine, Sand, Michelet); Baudelaire lui-même devait saluer la prouesse que constituait la mise en vers de l'histoire humaine: «Hugo a créé le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps.» Ce n'est qu'ensuite, sous l'influence de la poésie parnassienne, qu'on admira la réussite formelle de ces grandioses fresques historiques, la résurrection du passé par l'histoire ou la légende (Théophile Gautier: «Chaque tableau donne la sensation vivante, profonde et colorée d'une époque disparue»), au point même de nier au poème toute valeur autre que verbale (Barbey d'Aurevilly: «Ce grand poète... est certainement plus érudit encore qu'il n'est poète»).

ÉDITIONS: Hugo, *La Légende des siècles*, éd. Jean Gaudon, Garnier, 1974. Éd. Léon Cellier, Flammarion, «G.F.», 1967.
ÉTUDE: Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1963.

LÉGENDE ET LES AVENTURES HÉROÏQUES, JOYEUSES ET GLORIEUSES D'ULENSPIEGEL ET DE LAMME GOEDZAK AU PAYS DE FLANDRES ET AILLEURS (La)

CHARLES DE COSTER. Roman, 1867.

Le récit a pour toile de fond la révolte des Pays-Bas contre la tyrannie sectaire de Philippe II au XVI^e siècle. Thyl Ulenspiegel, bouffon picaresque, farceur truculent et grossier, devient «la personnification du peuple opprimé dans son existence matérielle et dans ses croyances, et qui puise dans son amour pour la terre natale et sa passion pour la liberté, le courage nécessaire pour lutter contre ses anciens maîtres»: après que son père a été brûlé comme hérétique, Thyl, toujours accompagné de son ami Lamme Goedzak et amoureux de la belle Nele, se met à la tête d'une bande de gueux et joue aux Espagnols des tours pendables.

♦ Alors que, depuis 1830, la Belgique qui avait retrouvé son autodétermination par la révolution était à la recherche de son authenticité par la culture, Charles De Coster (1827-1879) publiait des recueils de contes et de légendes du

folklore flamand ou brabançon. Mais décolonisé par rapport à la Hollande, le nouveau royaume se sentait encore trop inféodé à l'idéologie de la France : aussi crut-il se découvrir une âme en Allemagne. Ainsi le personnage du livre de De Coster est-il emprunté à la tradition populaire germanique : Thyl Ulenspiegel est un héros réel ou imaginaire du XVI^e siècle, qui multiplie les plaisanteries au détriment des bourgeois et des citadins. Le succès de ses aventures permit de nombreuses rééditions au cours des siècles. Il jouissait d'une certaine vogue au XIX^e, quand Charles De Coster entreprit d'écrire la légende.

♦ Influencé par la mode des romans historiques hérités de Walter Scott et par les œuvres de Hugo et Sand, De Coster a voulu créer une littérature belge vraiment nationale. Il fait de Thyl le symbole de l'âme flamande et de la résistance à l'oppresseur. De l'épopée du XVI^e siècle à la légende de Charles De Coster, Thyl l'espiègle, tout d'abord vengeur de son père et de sa patrie, évolue en champion de la « sainte cause de la liberté ». Cependant, le lecteur est frappé par le caractère archaïque de la langue, calquée sur l'ancienne : cet anachronisme stylistique, en hommage à Rabelais, renforce l'effet de réel, mais fait basculer le texte dans l'irréalisme poétique.

ÉDITIONS : Charles De Coster, *La Légende et les Aventures d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, Renaissance du Livre, 1966. Labor, 1984.
ÉTUDE : Jean-Marie Klinkenberg, *Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, Palais des Académies, 1973.

LÉON MORIN PRÊTRE

BÉATRIX BECK. Roman, 1952.

L'amertume et le désespoir ont envahi le cœur de Barny. Elle a perdu, dans d'étranges circonstances, son mari et reste seule avec sa petite fille. Consciente de ses échecs, du vide de sa vie et de la faiblesse de ses semblables, elle entre dans une église afin de crier sa rage et sa haine. Mais tout bascule avec la rencontre de Léon Morin. Subissant la force et le pouvoir de cet homme redoutable, Barny est amenée progressivement à se convertir. Pourtant, il n'y a nulle joie, nulle exaltation dans son geste. Pire, c'est une capitulation, car Barny demeure désabusée ; si elle tente finalement de trouver dans la religion la force et les valeurs capables de combler le néant de son existence, le doute ne cesse pas pour autant de miner son cœur. De cet « accommodement » avec la foi elle demeure consciente, comme de sa complicité avec le mensonge.

♦ Il s'agit du troisième volet du cycle autobiographique en cinq volumes de Béatrix Beck (née en 1914). Le premier roman était *Barny*, paru en 1948 ; suivront en 1950 une *Mort irrégulière*, en 1952 *Léon Morin prêtre*, en 1954, les *Accommodements avec le ciel* et enfin en 1963 *Le Muet*. La réalité se fond avec la fiction, puisque ce dernier livre se termine avec la parution du premier livre de Barny, intitulé *Barny*, justement : la romancière s'est affranchie de son passé et de son histoire, le cycle autobiographique s'achève pour que commence le cycle romanesque.

♦ Béatrix Beck est sans doute l'un des écrivains les plus connus de Belgique. Elle exprime dans son œuvre une critique acerbe de son pays qu'on retrouve assez souvent dans les romans de ses compatriotes. Elle y dépeint une société sclérosée, hypocrite et mensongère, refermée sur elle-même et sur ses compromissions.

ÉDITION : Beck, *Léon Morin prêtre*, Gallimard, « Folio », 1972.

LETTRE À ANTOINE GODEAU SUR LES VINGT-QUATRE HEURES

JEAN CHAPELAIN. Essai, 1630.

Jean Chapelain (1595-1674), membre de l'Académie française, à l'élaboration de laquelle il collabora activement, proche du pouvoir (en 1663, Colbert lui confia la tâche de dresser la liste des écrivains qui devaient être récompensés par une pension royale), joua un rôle déterminant dans la formation de la doctrine classique. Dans sa *Lettre [...] sur les vingt-quatre heures*, adressée à Antoine Godeau, évêque et poète, qui avait soutenu, avec Ogier, que le dramaturge devait se soucier du plaisir du public et non des règles édictées par les doctes, il énonce les principes qui sous-tendent la règle des trois unités. Les règles empruntées à Horace et à Aristote doivent être suivies parce qu'elles sont conformes à la Raison : celle-ci impose à l'Art — qui est essentiellement imitation — de se soumettre à la vraisemblance. Ainsi l'action représentée sur la scène doit-elle se dérouler dans un laps de temps qui se rapproche le plus possible du temps de la représentation, et dans un lieu unique. Enfin, en opposition avec les pièces de théâtre de l'âge baroque, en particulier celles de Hardy, qui

multipliaient les événements extraordinaires et les accidents souvent violents, Chapelain prescrit une action unique, et respectueuse de la bienséance. L'art doit en effet instruire en distrayant, et la théorie aristotélicienne de la *catharsis* (ou de la « purgation des passions »), ainsi que le souci de la décence et des bonnes mœurs permettent au théâtre de jouer ce rôle éducatif. D'Aubignac, dans la *Pratique du théâtre** (1657), complète cette doctrine.

♦ C'est au nom de ces principes que fut passé au crible *Le Cid** de Corneille, dans les *Sentiments de l'Académie sur Le Cid*, dont Georges de Scudéry fut l'inspirateur et Chapelain le rédacteur. Étaient blâmés, conformément aux préceptes de Vaugelas et des puristes, les archaïsmes et les incorrections grammaticales de la langue de Corneille, l'invraisemblance et l'indécence (souvent indissociables au XVII[e] siècle!) du mariage de Chimène avec le meurtrier de son père, les infractions aux règles des trois unités.

♦ Cette doctrine souleva bien des polémiques: en 1637, par exemple, Guez de Balzac, dans sa *Lettre à Monsieur de Scudéry*, défend *Le Cid*, et les droits du génie contre la tyrannie des règles (« Savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire sans art »). Dans la deuxième partie du XVII[e] siècle, les résistances se font plus isolées. Mais l'insuccès total de son épopée (*La Pucelle*, 1657) et les sarcasmes de Boileau marquèrent malgré tout le déclin de l'autorité de Chapelain.

ÉDITION: *Lettres de Jean Chapelain*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, 1877, Comité trav. hist. et sc., 1958.
ÉTUDES: René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France au XVII[e] siècle*, Hachette, 1927. Georges Collas, *Jean Chapelain 1595-1674*, Slatkine, 1970.

LETTRE À D'ALEMBERT SUR LES SPECTACLES

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Pamphlet, 1758.

Oscillant entre didactisme et sarcasme, la *Lettre à d'Alembert* passe en revue toutes les raisons de condamner l'installation d'un théâtre à Genève: la fonction sociale du théâtre se limite à l'amusement des cours et de Paris, « ville pleine de gens intrigants, désœuvrés, sans religion, sans principes »; le théâtre ignore la vertu — qui apparaît seulement dans l'intérieur de la conscience — et ne peut corriger les mœurs, car il flatte le public; la tragédie, en montrant la force des passions et en suscitant la pitié, tend à faire naître des émotions dangereuses; la comédie, plus proche de la vie, exalte le vice et ridiculise la vertu. Rousseau conclut que le seul théâtre acceptable à Genève serait un théâtre purifié et patriotique, exaltant les héros tragiques de la ville, martyrs de la liberté.

♦ D'Alembert (1717-1783) séjourne chez Voltaire en 1756. Celui-ci lui fait partager son indignation: les pasteurs calvinistes, plus intolérants que les dévots français, ont proscrit toute représentation théâtrale à Genève. Aussi, dans l'article « Genève » (1757) de l'*Encyclopédie**, d'Alembert réclame droit de cité pour le théâtre à Genève. Convaincu depuis son *Discours sur les sciences et les arts** (1750) que la littérature — prose, poésie ou théâtre — ne peut améliorer les hommes et tenté, au lendemain du *Discours sur l'origine de l'inégalité**, de se retirer définitivement à Genève pour y redevenir citoyen, Rousseau met moins d'un mois pour rédiger une longue réfutation de l'article « Genève », la *Lettre à d'Alembert*. L'œuvre naît donc d'une révolte contre un système d'idées que Jean-Jacques refuse intégralement et contre des adversaires — ses anciens amis — qu'il désigne pour la première fois.

♦ La *Lettre à d'Alembert* marque la rupture publique entre Rousseau et Diderot: désormais féroces ennemis, ils poursuivront leur face-à-face outre-tombe à travers les *Confessions** et l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron**. Le parti des dévots essaye de récupérer une démonstration qui rejoint la tradition religieuse hostile au théâtre. En revanche pour Grimm, Marmontel, Voltaire et les Encyclopédistes, Rousseau met en cause l'idée de la diffusion nécessaire des Lumières et apparaît comme un homme du passé. Et pourtant ses analyses ont un aspect prémonitoire: son constat de la passivité du spectateur condamne par anticipation la culture de masse (médias, cinéma, télévision).

ÉDITIONS: Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. Bernard Gagnebin, Gallimard, « La Pléiade », à paraître. Éd. Michel Launay, Flammarion, « G.F. », 1967.
ÉTUDE: Michel Launay, préface à la *Lettre à d'Alembert*, Flammarion, « G.F. », 1967.

LETTRE À M. FÉLIX FAURE, PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

ÉMILE ZOLA. Pamphlet, 1898.

Plus que du journalisme politique, la *Lettre à M. Félix Faure, président de la République*, qu'Émile Zola (1840-1902) publie dans *L'Aurore* du 13 janvier 1898 est un fragment de *La Vérité en mar-*

che. Décidé à faire rouvrir le dossier de l'affaire Dreyfus, le romancier s'engage dans le débat « au nom de l'humanité ». Il avait précédemment condamné l'antisémitisme dans trois articles qui avaient paru dans *Le Figaro* du 25 novembre, du 1er et du 5 décembre 1897 (« M. Scheurer-Kestner », « Le syndicat », et « Procès-verbal »).

Dans ce que Clemenceau appellera « J'accuse », Émile Zola s'adresse directement au président de la République et fait d'abord une récapitulation scrupuleuse des faits pour dévoiler la vérité sur le procès du capitaine Dreyfus, faussement accusé de haute trahison à l'aide de documents falsifiés. Il démonte avec passion les rouages de la fausse logique qui a amené à « une enquête scélérate d'où les coquins sortent transfigurés et les honnêtes gens salis ». Il conclut en accusant nommément un lieutenant colonel, cinq généraux, un commandant, trois experts en écriture, les Bureaux de la guerre et les deux conseils de guerre de vouloir faire condamner un innocent dans le but de couvrir une erreur judiciaire. Assumant le risque d'être poursuivi pour diffamation, Zola réclame « que l'enquête ait lieu au grand jour ». Le 23 février, il est condamné à un an de prison et trois mille francs d'amende et s'exile en Angleterre, jusqu'à ce que, en juin 1899, le procès Dreyfus soit révisé — en partie grâce à la lettre ouverte d'Émile Zola à Félix Faure, lettre qui reste un des témoignages les plus éclatants du pouvoir des mots.

ÉDITIONS : Zola, *J'accuse*, dans *Œuvres complètes*, t. XIV, éd. Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1970. *J'accuse. La vérité en marche*, éd. Henri Guillemin, Complexe, 1988.

LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Pamphlet, 1753.

Défenseur d'une musique « naturelle » susceptible de toucher le cœur et de susciter des émotions, Rousseau attaque l'intellectualisme de Rameau qui transforme la musique en une « science physico-mathématique » et affirme la supériorité de la musique italienne ; il critique ensuite la langue française peu propice au chant, et l'orchestre de l'opéra « à peine digne des tréteaux d'une guinguette », donnant une conclusion violemment polémique à ce manifeste d'une esthétique réaliste.

♦ La *Lettre sur la musique française*, publiée un an après la reprise triomphale de *La Servante maîtresse* de Pergolèse et l'immense succès du *Devin du village**, est l'aspect théorique des opinions émises par les partisans de l'opéra-bouffe italien, Grimm et d'Holbach, en pleine querelle des Bouffons. Tandis que Fréron et Rameau lui répondent par une apologie de l'esthétique classique, Rousseau (1712-1778) obtient l'appui des Encyclopédistes, d'Alembert et Diderot — l'alliance du naturel et de la sensibilité annonce aussi l'esthétique du drame bourgeois.

♦ Le Genevois a pour lui l'opinion européenne. Ses théories, qui identifient la musique et la langue, thèse qu'il défendra dans l'*Essai sur l'origine des langues**, vont devenir la référence de Glück, Schubert, Beethoven ou Verdi ; son apologie de la musique pour le cœur contribue autant au bouleversement de la sensibilité que le feront *La Nouvelle Héloïse**, puis *Les Confessions** ou *Les Rêveries**.

ÉDITIONS : Rousseau, *Lettre sur la musique française*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. Bernard Gagnebin, Gallimard, « La Pléiade », à paraître. *Écrits sur la musique*, éd. Catherine Knitzler, Stock, 1979.
ÉTUDE : Jean Starobinski, préface à l'*Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, « Folio », 1990.

LETTRE SUR LES AVEUGLES À L'USAGE DE CEUX QUI VOIENT

DENIS DIDEROT. Lettre philosophique, 1749.

Introduction et sommaire de la philosophie de Diderot, la *Lettre sur les aveugles* culmine dans les propos pathétiques prêtés — ce qui permet une distanciation de l'auteur — au mathématicien et géomètre aveugle Saunderson dans ses derniers moments : privé des spectacles magnifiques de la nature chargés d'édifier les croyants, Saunderson refuse d'envisager un autre Dieu que celui de Newton ; son infirmité témoigne contre l'ordre du monde et il envisage un univers en flux perpétuel, où l'élimination des monstres se pratique par sélection naturelle et où tout s'explique par la matière et le mouvement.

♦ Au lendemain de la publication des *Pensées philosophiques**, Diderot (1713-1784), qui s'engage dans l'*Encyclopédie**, s'intéresse de plus en plus aux problèmes scientifiques. Auteur en 1748 d'un

essai sur la médecine, il assiste à l'opération d'un aveugle sous la direction de Réaumur. Sa *Lettre sur les aveugles* lui sert de prétexte à une digression en marge du débat sur la psychologie des aveugles, qui, depuis Locke, passionne les philosophes: un aveugle devenu voyant distingue-t-il par la seule vue un cube d'une sphère? Un mois après la publication de la *Lettre*, Diderot est emprisonné au donjon de Vincennes pour «intempérance d'esprit». Trois mois d'internement lui apprennent que le matérialisme est hors la loi et que le philosophe doit, s'il n'aspire pas au martyre, combattre masqué. Voltaire lui manifeste son soutien contre les «barbares stupides», tout en marquant ses réserves de déiste devant la thèse de Saunderson: la génération de Diderot, qui a découvert Locke dans les *Pensées philosophiques*, s'émancipe du Dieu rémunérateur et vengeur de Voltaire.

♦ La *Lettre sur les aveugles* conserve sa modernité: le problème des monstres et du tri de la nature alimente la réflexion du prix Nobel François Jacob dans *La Logique du vivant* et la démarche philosophique de Michel Foucault.

ÉDITION: Diderot, *Lettre sur les aveugles*, éd. Antoine Adam, Flammarion, «G.F.», 1972.
ÉTUDES: Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, 1973.
Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, L.G.F., «Le livre de poche», 1984.

LETTRES
GUEZ DE BALZAC. Correspondance, 1624.

Les *Lettres* de Guez de Balzac (1594-1654), adressées à des personnages de la vie politique (comme Richelieu ou le Duc d'Épernon), littéraire (Corneille, Chapelain, Gomberville, Ménage...) ou à de cruelles beautés (Clorinde, Olympe, Chrysolite...), jouirent jusque vers 1660 d'une notoriété considérable. Bréviaires pour la galanterie et la vie mondaine de l'hôtel de Rambouillet, elles apparurent aussi comme un florilège de réflexions morales, politiques et esthétiques. En matière de politique, Guez de Balzac, qui accabla son ami Théophile de Viau lorsque celui-ci fut condamné pour impiété, apparaît comme l'apôtre d'une politique nationale, hostile à l'ingérence de l'Église. Partisan d'un pouvoir fort, il soutint l'action de Richelieu, qui récompensa d'ailleurs médiocrement son zèle. Ses conceptions morales tendent à privilégier l'héroïsme et la noblesse, que défend assez bien une prose volontiers grandiloquente, saturée de parallélismes, d'hyperboles, d'antithèses et de pluriels abstraits. C'est pourquoi le père Bouhours, qui lui préférait son rival Voiture, jugé plus naturel, estimait non sans raison que son art épistolaire consistait en «de grandes idées avec de grands mots». Il est caricaturé dans l'*Histoire comique de Francion** de Charles Sorel, sous les traits du pédant Hortensius.

♦ En matière d'esthétique, Guez de Balzac eut un rôle déterminant dans la formation de la doctrine classique. Il réhabilita l'exemple de l'Antiquité, mais contrairement aux humanistes, il y voyait un modèle d'ordre, de majesté, de clarté. Il appliqua à la prose les recommandations de Malherbe pour la poésie, mais se méfia des règles imposées à l'œuvre d'art: dans la querelle du *Cid**, il soutint Corneille. Ses *Lettres*, morceaux d'éloquence dans lesquels sont adaptés en français les raffinements de la rhétorique latine, surtout cicéronienne, ouvraient la voie à Pascal et à Bossuet.

ÉDITION: Guez de Balzac, *Œuvres*, 1665, Slatkine, 1971.
ÉTUDES: Frank Edmund Sutcliffe, *Guez de Balzac et son temps, littérature et politique*, Nizet, 1959.
Zobeidah Youssef, *Polémique et Littérature chez Guez de Balzac*, Nizet, 1971.

LETTRES
MME DU DEFFAND. 1809-1859. Écrites de 1732 à 1780.

La limpidité du style, l'art du portrait, le sens de la formule à l'emporte-pièce valent à la correspondance de Mme du Deffand sa célébrité littéraire. Ses *Lettres* font revivre la société française du XVIII[e] siècle, analysée par une intelligence intuitive, sensible et sceptique. Elles montrent aussi comment, malgré sa réussite mondaine, Mme du Deffand finit par éprouver une impression de vide et d'inutilité débouchant sur le dégoût et l'ennui, qui transforment son moi en «automate». Ses dernières années sont illuminées par son amour pour l'écrivain anglais Horace Walpole, auquel elle adresse plus de huit cents lettres brûlantes de passion et souvent désespérées.

♦ Le salon de Marie-Anne de Vichy-Chamrond, marquise du Deffand, dite Mme du Deffand (1697-1780), est le rendez-vous de l'Europe intellectuelle entre 1730 et 1770. Devenue progressivement aveugle et clouée dans son fauteuil, c'est son propre monde intérieur que Mme du Deffand explore pour ses amis. Elle

entretient avec eux une correspondance suivie: son échange épistolaire avec Voltaire débute en 1732 et se prolonge jusqu'à la mort de l'écrivain, dont elle partage l'universelle curiosité et la vivacité d'esprit.

♦ Trois recueils de *Lettres* de Mme du Deffand paraissent à Paris en 1809 (sa correspondance avec Voltaire, le président Hénaut, Turgot, d'Alembert et les autres Encyclopédistes), à Londres en 1810 (sa correspondance avec la duchesse de Choiseul) et à Paris en 1859 (sa correspondance avec Horace Walpole). La première édition complète date de 1865.

ÉDITIONS: Marquise du Deffand, *Lettres à Horace Walpole et quelques autres*, éd. François Bott, Jean-Claude Renault, Plasma, 1979. *Cher Voltaire: la correspondance de Mme du Deffand avec Voltaire*, éd. Isabelle et Jean-Louis Vissière, Des Femmes, 1987.
ÉTUDE: Benedetta Craveri, *Madame du Deffand et son monde*, Le Seuil, 1987.

LETTRES
MME DE SÉVIGNÉ. 1726. Écrites de 1671 à 1696.

La grâce dans l'expression, un naturel et une spontanéité contrôlée digne d'une prose moderne caractérisent les *Lettres* de Mme de Sévigné (1626-1696). Elle séduit ses lecteurs quand, avec l'allure et les agréments d'une conversation mondaine, elle relate des événements mémorables — l'affaire Foucquet, la mort de Turenne, l'exécution de la Brinvilliers —, raconte des anecdotes ou des potins, et défend Corneille, qu'elle admire, les *Fables** de La Fontaine ou *La Princesse de Clèves**. Ses lettres à sa fille reflètent la blessure d'une mère hantée par sa séparation avec un «être de fuite» et expriment une adoration maternelle insatiable et torturée. Cette effusion sans fin débouche sur une œuvre autobiographique et sur une véritable introspection: femme sensible et chrétienne angoissée, Mme de Sévigné s'élève à une méditation sur la fuite du temps, la condition humaine et la mort.

♦ Son charme, sa capacité de surprendre par des trouvailles inattendues, une liberté rapidement conquise grâce à la mort en duel d'un mari volage permettent à Mme de Sévigné de se faire admirer et rechercher dans la haute société parisienne. Mais son ambition est déçue par la disgrâce de ses amis, le cardinal de Retz, le surintendant Foucquet et son cousin Bussy-Rabutin. Sa passion pour sa fille se révèle notamment quand celle-ci doit rejoindre son mari, M. de Grignan, nommé lieutenant-général du roi en Provence. Désemparée, Mme de Sévigné entame alors avec sa fille, le 6 février 1671, une correspondance qu'elle prolongera jusqu'à sa mort et qui la transforme à son insu en grand écrivain.

♦ Il faudra attendre Proust pour que les *Lettres* soient perçues non plus seulement comme un chef-d'œuvre de l'esprit de société, mais comme exprimant la vision originale d'un monde, une victoire sur l'absence ou la mort.

ÉDITIONS: Mme de Sévigné, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Gallimard, «La Pléiade», 3 vol., 1973-1978. Gallimard, «Folio», 1988.
ÉTUDES: Roger Duchêne, *Écrire au temps de Mme de Sévigné: lettres et textes littéraires*, Vrin, 1981. *Mme de Sévigné ou la Chance d'être femme*, Fayard, 1982.

LETTRES
VOLTAIRE. 1704-1778.

On recense actuellement plus de vingt mille lettres de Voltaire, adressées à plusieurs centaines de destinataires, en tête desquels viennent ses amis d'Argental, avec près de mille deux cents lettres, et Damilaville, son imprimeur genevois Cramer, son ancien condisciple Thiriot, son disciple préféré d'Alembert et son disciple émancipé Frédéric II, avec lequel il orchestre à la fin de sa vie le dialogue des deux hommes les plus illustres de leur siècle. Voltaire échange une correspondance suivie avec de grands personnages comme Catherine II, «la Sémiramis du Nord», la duchesse de Saxe-Gotha, le margrave de Bayreuth. Rentré un moment en faveur grâce à l'amitié de Cideville, du maréchal de Richelieu et du ministre d'Argenson, c'est Voltaire qui plus tard encourage Turgot dans ses réformes. Ses lettres prennent le ton de l'intimité avec sa nièce Mme Denis et la séduisante comtesse de Bentinck, ou celui de la mélancolie avec Mme du Deffand, Mlle de Lespinasse ou Mme d'Épinay.

♦ L'intérêt historique de la *Correspondance*, où toutes les nations d'Europe apparaissent, est immense: elle aborde toutes les questions auxquelles le XVIIIe siècle s'est intéressé. Témoignage sur la lutte philosophique et le rôle de chef d'orchestre qu'y joue Voltaire (1694-1778), cette *Correspondance* constitue le meilleur des commentaires sur la vie, le talent et la spontanéité de l'homme.

♦ Aux intérêts protéiformes de cette somme, vivante et actuelle, s'ajoute de

nos jours une analyse critique des *Lettres* en tant qu'œuvre de langage et œuvre de projet.

ÉDITIONS : Voltaire, *Correspondance choisie*, éd. Jacqueline Hellegouarc'h, L.G.F., « Le Livre de poche », 1990. *Correspondance*, dans *Œuvres complètes*, t. LXXXV et XCCCV, Voltaire Foundation, 1978-1988.
ÉTUDES : Georges May, *La littérature épistolaire date-t-elle du XVIII^e siècle ?*, Studies on Voltaire, 1967. Christiane Mervaud, *Voltaire et Frédéric II, une dramaturgie des Lumières*, Studies on Voltaire, 1985.

LETTRES À GUIBERT

JULIE DE LESPINASSE. Correspondance, 1809. Écrites en 1762-1764.

La passion paroxystique d'une quadragénaire éperdue, vécue et racontée par une émule de la Religieuse portugaise, inspire les *Lettres à Guibert*. Mlle de Lespinasse y écrit sans doute le seul vrai roman d'amour du siècle, consciente qu'elle est de l'insignifiance de l'homme aimé, mais « contrainte de vivre cette passion par l'écriture jusqu'au bout » (J.-N. Pascal) et persuadée de l'imminence de sa mort. L'indifférence de Guibert, ses infidélités puis son mariage marquent les étapes d'une progression dans la souffrance où l'on retrouve, sous une élégance épistolaire de bon ton, la jalousie d'une amante racinienne, la complaisance dans la douleur, l'outrance du désespoir et le sens de la fatalité.

♦ Femme célèbre et « Muse de l'*Encyclopédie* », Mlle de Lespinasse (1732-1776) vit jusqu'à en mourir un drame secret du jour où elle reçoit dans son salon en 1772 le comte de Guibert, alors la coqueluche de Paris — et dont les ouvrages de tactique militaire influenceront Bonaparte. Ses familiers (d'Alembert, Diderot, Turgot, Condorcet, Mme Geoffrin) ignorent l'amour inlassable et passionné qu'elle voue à ce gentilhomme.

♦ Destinées par leur auteur à être brûlées et à rester inconnues des contemporains, les *Lettres à Guibert* ont été livrées au public en 1809, avec un succès dont témoignent plusieurs rééditions. Une nouvelle publication en 1906 sous le titre *Correspondance entre mademoiselle de Lespinasse et le comte de Guibert* fait entendre la voix du destinataire des missives de Julie. Elle brise la cohérence romanesque du roman épistolaire monophonique et présente la scriptrice comme le jouet pitoyable de son aveuglement et de son amant. Les aspirations insatisfaites de Melle de Lespinasse et son ennui morbide rejoignent le spleen qu'analyse Diderot dans ses *Lettres à Sophie Volland** et annoncent le mal du siècle auquel Chateaubriand donnera dans *René** sa charte littéraire.

ÉDITIONS : Julie de Lespinasse, *Lettres inédites à Condorcet, à d'Alembert, à Guibert, au comte de Crillon*, Slatkine, 1971. *Lettres de Mlle Lespinasse*, éd. Jean-Noël Pascal, Éditions d'aujourd'hui, 1979.
ÉTUDES : Jean Lacouture et Christine d'Aragon, *Julie de Lespinasse*, Ramsay, 1980. Sue Carrel, *Le Soliloque de la passion féminine*, Place-Narr, 1982.

LETTRES À MALESHERBES

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Autobiographie, 1762.

Dans cette sorte d'autoportrait se manifeste le besoin anxieux de s'expliquer et de se justifier qui ne cessera plus de hanter Rousseau. Il y évoque son expérience de la vie chimérique, le dérèglement de son imagination et les causes profondes de sa mélancolie (Première Lettre) ; l'« illumination de Vincennes », d'où sont nés « les trois principaux de (ses) écrits » — le *Discours sur les Sciences et les Arts**, le *Discours sur l'origine de l'inégalité** et l'*Émile** —, et qui l'a entraîné à réformer son mode de vie (Deuxième Lettre) ; son « état moral » et le sentiment de soulagement et de plénitude que lui a toujours procuré, notamment dans sa retraite de Montmorency, la vie simple et libre de la campagne (Troisième Lettre) ; la sincérité réelle et l'exigence morale, exempte de toute misanthropie, qui caractérisent son goût de l'isolement (Quatrième Lettre).

♦ Depuis 1757, Rousseau (1712-1778), brouillé avec Diderot et les Encyclopédistes, vit retiré chez Mme d'Épinay en pleine forêt de Montmorency et y rédige *Julie ou la Nouvelle Héloïse**, *Du contrat social** et l'*Émile**. Craignant une mort imminente et convaincu que son libraire veut faire paraître sous son nom un *Émile* remanié et contraire à sa pensée, il s'adresse à Malesherbes, directeur de la Librairie, qui lui répond avec une sympathie lucide et rassurante. Apaisé, mais toujours persuadé que sa fin est proche et soucieux de répondre aux insinuations que, selon lui, ses anciens amis encyclopédistes répandent sur son compte, Rousseau écrit à Malesherbes, en janvier 1762, « sans brouillon, rapidement, à trait de plume », quatre longues lettres successives qu'il a par la suite considérées comme l'ébauche et le sommaire des *Confessions**.

ÉDITION : Rousseau, *Lettres à Malesherbes*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marcel Raymond et Bernard Gagnebin, Gallimard, « La Pléiade », 1959.
ÉTUDE : Jean Starobinski, *La Transparence et l'Obstacle*, Gallimard, 1976.

LETTRES À SOPHIE VOLLAND

DENIS DIDEROT. Correspondance, 1830. Écrite en 1759-1774.

Pour la postérité, les *Lettres à Sophie Volland* sont le témoignage de la liaison de Diderot avec sa correspondante. Mais on y découvre également une sorte de «magasin de faits et d'idées» (Jean Varloot) où, sous une forme déjà élaborée, s'annoncent maints éléments des grandes œuvres de l'auteur: philosophie, morale, religion, beaux-arts, musique, poésie, théâtre, roman, critique, descriptions de la campagne, portraits, rien n'y manque. Les *Lettres* partent du concret, saisi sur le vif pour restituer avec humour la vie matérielle, intellectuelle et sentimentale de Diderot tout en faisant comprendre son rôle et son influence.

♦ C'est en 1755 que Diderot (1713-1784) rencontre Sophie Volland, âgée de trente-huit ans. Il se prend de passion pour cette femme férue de latin, de mathématiques et de philosophie qui devient sa confidente. Sophie Volland passe la moitié de l'année avec sa mère au château d'Isle dans la Marne. De Paris, Diderot lui adresse la chronique hebdomadaire de ses activités et de ses réflexions et la fait participer à la conduite clandestine de l'*Encyclopédie**, aux réceptions chez le baron d'Holbach ou à ses travaux littéraires. Elle suit les étapes de son voyage en Russie, la dernière lettre retrouvée datant du retour de Diderot à La Haye.

♦ Inconnues jusque-là, sauf par quelques extraits publiés dans la *Correspondance littéraire** de Grimm, les *Lettres à Mademoiselle Volland* (au nombre de cent trente-neuf) sont publiées en 1830. Un siècle plus tard on peut éditer les cent quatre-vingt-neuf lettres en la possession des descendants de Diderot. On ne connaît aucune lettre de Sophie Volland et beaucoup de celles qu'elle reçut du philosophe sont perdues.

ÉDITION: Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, éd. Jean Varloot, Gallimard, «Folio», 1984.
ÉTUDE: Jacques Chouillet, *Denis Diderot – Sophie Volland*, Champion, 1986.

LETTRES DE MON MOULIN (Les)

ALPHONSE DAUDET. Nouvelles, 1866.

Un préambule nous apprend que l'écrivain a acquis un vieux moulin provençal d'où il feint d'adresser ces lettres au public parisien, et qui symbolise la poésie de la Provence. Ainsi, *La Chèvre de M. Seguin* est une mise en garde, sous forme de fable, contre l'usage irréfléchi de la liberté; *Le Secret de Maître Cornille* présente un personnage qui s'efforce de faire illusion pour impressionner autrui, le rassurer et pour opposer au progrès et au machinisme du XIXe siècle le sens de la dignité: les minoteries à vapeur ont condamné les moulins à l'inactivité, sauf celui de maître Cornille. Découvrant la mystification (il moud du plâtre au lieu de la farine), ses voisins en comprennent la raison et lui apportent leur froment. *La Mule du pape* attend sept ans pour se venger de Tistet Védène, un galopin qui a capté la confiance du pape. *Le Curé de Cucugnan* introduit une part de légende dans le réel: puisque ses ouailles sont mécréantes, le curé invente dans un de ses sermons sa visite au Paradis, au Purgatoire, enfin en Enfer où il rencontre des Cucugnanais. *Le Sous-Préfet aux champs* donne une forme agréable et souriante à une «philosophie» banale: la sieste bucolique vaut mieux que les contraintes préfectorales. Dans *La Légende de l'homme à la cervelle d'or*, le héros, dès qu'il connaît sa chance, devient malheureux: il souffre de vertiges, dépense sans compter, se fait voler un morceau de cervelle, offre le reste à sa maîtresse, de sorte qu'à la fin, quand elle meurt, il ne lui reste plus rien.

♦ Alphonse Daudet (1840-1897) délaisse ses prétentions naturalistes pour s'abandonner dans *Les Lettres de mon moulin* au plaisir de conter, en s'adressant au lecteur qu'il prend à témoin. L'humour, la tendresse, la sympathie pour les humbles, les bêtes et les plantes mettent à distance ce qui, dans le réel, est triste ou désespéré: à partir de détails réalistes, d'éléments pittoresques, Daudet évoque un monde où le rêve, la légende, la fantaisie, le merveilleux et l'amour ont leur droit. Parisien d'adoption, il ressent de la nostalgie pour sa Provence natale: il fait de cette région une contrée littéraire peuplée d'êtres poétiques dont la langue musicale est émaillée d'images.

ÉDITIONS: Daudet, *Les Lettres de mon moulin*, éd. Roger Ripoll, Gallimard, «La Pléiade», 1986. Éd. Colette Becker, Flammarion, «G.F.», 1986.
ÉTUDES: Jacques-Henry Bornecque, *Le Langage méridional dans l'œuvre de Daudet*, d'Argences, 1961. *Production littéraire et Situations de contacts interethniques*, Université de Nice, 1974.

LETTRES DE RODEZ

ANTONIN ARTAUD. Lettres, 1946.

Artaud (1896-1948), séjournant entre 1943 et 1946 à l'asile de Rodez, échange avec Henri Parisot, à l'occasion de l'édition des *Tarahumaras*, des lettres que, sur la suggestion de son correspondant, il accepte de faire publier. En 1949 paraît un *Supplément aux Lettres de Rodez*, comportant deux nouvelles lettres et un texte de nature différente. Artaud est persuadé qu'il est victime d'envoûtements le privant de sa volonté. Il lui faut trouver une langue qui lui permette de se délivrer du mal qui l'obsède. Les termes sexuels ou scatologiques utilisés pour décrire l'action de ses ennemis servent aussi à décrire ce langage nouveau. Peut-être faut-il comprendre que, souffrant d'être muré en lui-même, il veut, littéralement, s'exprimer depuis les profondeurs de son corps et que cette langue charnelle qui ne parvient pas à se manifester se retourne contre lui en revêtant la forme d'une angoisse de persécution. Les lettres permettent, en outre, d'assister à un processus partiel de guérison. Artaud avait été invité à traduire certains textes de Lewis Carroll. Traduire était un moyen de reprendre la parole à partir du texte d'un autre. Évoquant ce travail, il opère un étrange renversement: accusant Carroll de ne pas avoir vraiment arraché de ses entrailles ce qu'il écrit, il lui oppose une œuvre qu'il aurait écrite en une langue nouvelle compréhensible par tous, mais qui lui aurait été dérobée, et finit par accuser l'auteur d'*Alice au pays des Merveilles* de l'avoir pillé. Derrière ce renversement ressortissant au délire apparaît donc la question fondamentale: qui écrit lorsque Artaud écrit? Est-ce le «moi» ou l'«autre»? Question d'autant plus angoissante que, la langue étant toujours celle de tous les autres, il n'est pas possible que le moi s'exprime authentiquement. L'invention d'une langue neuve s'impose et les lettres en fournissent des exemples, non seulement dans les glossolalies qui demeurent bien mystérieuses pour le lecteur, mais aussi dans tous les moments où le déferlement verbal, dépassant toute possibilité de signification, semble ne véhiculer qu'un pur flot d'énergie.

♦ Les *Lettres de Rodez* montrent donc l'origine des œuvres conçues dans les dernières années: *Artaud le Mômo** (1947), *Van Gogh ou le Suicidé de la société* (1947).

ÉDITION: Artaud, *Lettres de Rodez*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, 1971.
ÉTUDES: voir *Artaud le Mômo* et Jean-Michel Rey, *La Naissance de la poésie, Antonin Artaud*, Métaillié, 1991.

LETTRES DE RUSSIE

ASTOLPHE DE CUSTINE. Récit de voyage, 1843.

En 1843 paraît *La Russie en 1839* d'Astolphe de Custine (1790-1857), qui fit effectivement un séjour à Saint-Pétersbourg et à Moscou durant l'été 1839. Il avait publié, l'année précédente, les souvenirs de son voyage de 1831 en Espagne sous le titre *L'Espagne sous Ferdinand VII* avec un certain succès. Il s'y déclarait «curieux de comparer la Russie à l'Espagne; toutes deux tiennent plus immédiatement à l'Orient qu'aucune des autres nations de l'Europe, dont elles forment les deux extrémités». Rédigé sous forme de lettres à des destinataires réels, le récit du voyage de Custine en Russie reflète parfois des lectures préparatoires et contient des digressions qui alourdissent inutilement l'ensemble. Mais les descriptions enlevées des paysages, le tableau frappant de la ville de Moscou avec sa «multitude de clochers [qui] brillait seule au-dessus de la poudre de la route», le reportage en direct des cérémonies pour le mariage de la grande-duchesse Marie avec le duc de Leuchtenberg, à Saint-Pétersbourg, révèlent un don pour le pittoresque auquel s'allie le souci du document. Décrivant des choses vues et entendues au cours d'un séjour de trois mois, les *Lettres de Russie* sont aussi, de la part d'un étranger reçu par Nicolas Ier, une prise de position politique sans équivoque. Pour l'auteur, «le gouvernement russe est une monarchie absolue tempérée par l'assassinat». Et la conclusion de Custine, qui «voit en noir l'avenir de l'Europe», ne laisse aucun doute: «Quiconque aura vu ce pays se trouvera content de vivre partout ailleurs.» À l'opposé de *La Démocratie en Amérique** de Tocqueville, interdit à Saint-Pétersbourg, le livre «porte coup», comme l'écrivit

Sainte-Beuve à l'époque de sa publication — et encore aujourd'hui.

ÉDITIONS : Custine, *Lettres de Russie*, éd. Pierre Nora, Gallimard, 1975. Dans *Le Voyage en Russie*, Robert Laffont, « Bouquins », 1992.
ÉTUDE : Marquis de Luppé, *Astolphe de Custine*, Rocher, 1957.

LETTRES D'UNE PÉRUVIENNE

MME DE GRAFFIGNY. Roman, 1747.

Une jeune Péruvienne, Zilia, arrachée par les colonisateurs à son fiancé Aza — en fait son frère qu'elle aime incestueusement comme l'y autorisent les lois de son pays —, correspond de Paris avec lui. La déchirure, l'impossibilité de communiquer avec autrui, le harcèlement sexuel, les humiliations et enfin la trahison de Aza — qui la délaisse — poussent Zilia au désespoir. Elle puise pourtant dans l'isolement de la nature la capacité de recommencer à vivre en restant fidèle à elle-même. Ses progrès dans la connaissance du français et des mœurs parisiennes permettent alors à cette déracinée — la distanciation aidant — une satire naïve, mais argumentée, du système social, une condamnation de l'oppression masculine et une peinture subtile de la naissance d'un cœur sensible à des émotions ignorées.

♦ Lancée dans la société parisienne par un séjour à Cirey chez Voltaire et Mme du Châtelet, Mme de Graffigny (1695-1758), accède rapidement à la gloire littéraire avec les *Lettres d'une Péruvienne*, puis un drame larmoyant, *Cénie* (1750). Son unique roman connaît un tel succès — attesté par quarante-deux rééditions en un demi-siècle — que Turgot prend la peine de rédiger une réponse à sa dénonciation de la société.

♦ Mme de Graffigny emprunte aux *Lettres persanes** la forme épistolaire, l'exotisme et le regard étranger. Lectrice de Richardson, elle greffe des persécutions amoureuses sur une fiction sentimentale permettant ces analyses de la vie intérieure qui enchantent le XVIII^e^ siècle. Son héroïne primitive annonce le bon sauvage de Rousseau ou de Diderot et *L'Ingénu** de Voltaire. Et quand elle présente la femme comme la victime de la domination masculine, elle illustre les revendications féministes qui aboutissent, après les tirades — censurées en 1784 — de Marceline dans *Le Mariage de Figaro**, à l'appel révolutionnaire de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* d'Olympe de Gouges.

ÉDITION : Madame de Graffigny, *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne...*, éd. Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Flammarion, « G.F. », 1983.
ÉTUDE : Ouvrage collectif, *Vierge du soleil, fille des Lumières : la Péruvienne*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1988.

LETTRES ÉCRITES À UN PROVINCIAL PAR UN DE SES AMIS SUR LE SUJET DES DISPUTES PRÉSENTES EN SORBONNE

BLAISE PASCAL. Lettres — Essais — Littérature religieuse, 1656-1657.

Les *Provinciales*, ou plus exactement les *Lettres écrites à un provincial par un de ses amis sur le sujet des disputes présentes de la Sorbonne*, au nombre de dix-huit, furent rédigées par Pascal (1623-1662) à la demande de ses amis jansénistes, Arnauld et Nicole, qui collaborèrent probablement à l'élaboration de l'ouvrage. La publication de ces lettres, véritables tracts visant, au moyen de la fiction littéraire de la lettre, à sensibiliser le public en faveur des jansénistes, s'échelonne de janvier 1656 à mars 1662. Il s'agit à la fois de mettre à la portée du public des débats théologiques ardus, et de le séduire par toutes les ressources de la littérature polémique. Dans la première et la seconde *Lettres*, Pascal s'emploie à nier la gravité du débat théologique et à le réduire à un complot des jésuites contre les jansénistes. Il feint de trouver incompréhensible le concept de « grâce suffisante », sur lequel repose la controverse. À partir de la quatrième *Lettre*, Pascal s'en prend au laxisme des jésuites. Le masque adopté par le locuteur est celui d'un naïf, arbitre impartial consultant tour à tour un janséniste, « pourtant fort bon homme », et un révérend père jésuite ; celui-ci, rempli d'admiration pour ses maîtres, expose ingénument au correspondant du Provincial, textes à l'appui, les subtilités des préceptes les plus scandaleux des casuistes : Pascal a beau jeu de présenter un montage de citations accablantes, d'autant plus incontestables qu'elles sont prétendument fournies par l'adversaire. Dans la cinquième *Lettre*, le locuteur, se mettant à nouveau en scène, va consulter un jésuite en feignant de ne pas pouvoir supporter le jeûne : il donne ainsi un exemple et une preuve, au moyen de cette petite scène de comédie, de la tolérance excessive des jésuites (*Lettre* 7). À partir de la dixième *Lettre*, Pascal

abandonne le ton de l'ironie et se livre à un réquisitoire passionné et indigné contre les ennemis de Port-Royal et réplique à leurs attaques.

♦ Pascal n'est pas le premier à utiliser la lettre comme support d'un débat d'idées: Guez de Balzac l'avait mise à la mode; pendant la Fronde, les opposants de Mazarin, dans des libelles appelés «mazarinades», avaient utilisé la lettre ouverte comme moyen de propagande. Mais Pascal (qui, dans un petit traité de logique et de rhétorique, *De l'art de persuader*, a écrit que celui-ci consistait «autant en celui d'agréer qu'en celui de convaincre») met au point une écriture journalistique, un art du pamphlet, une alliance de la satire, de la comédie et de la philippique qui n'est pas sans évoquer les écrits des polémistes du XVIII[e] siècle.

ÉDITIONS: Pascal, *Provinciales*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Chevalier, Gallimard, «La Pléiade», 1936. Éd. Antoine Adam, Garnier-Flammarion, 1982.
ÉTUDES: Louis Cognet, *Le Jansénisme*, P.U.F., «Que sais-je?», 1975. Roger Duchêne, *L'Imposture littéraire dans les Provinciales*, P.U.F., 1984. Gérard Ferreyrolles, *Les Provinciales*, P.U.F., «Études littéraires», 1984.

LETTRES FAMILIÈRES SUR L'ITALIE
CHARLES DE BROSSES. Récit, 1799.

Chef-d'œuvre d'humour, d'ironie et de drôlerie, les *Lettres familières* constituent un récit de voyage riche en jugements sur les hommes, les mœurs, les événements, l'art et la musique de l'Italie du Settecento. Milan, Vérone, Venise, Naples et surtout Rome, toutes ces villes cosmopolites, insoucieuses de leur illustre passé, possédées par l'opéra et s'éveillant à la fièvre des Lumières, enchantent un incomparable touriste: Charles de Brosses revit dans ses *Lettres* qui reflètent ses dons d'observateurs son goût délicat, son art de la conversation et sa gaieté exubérante.

♦ Des recherches dans les bibliothèques de Rome — pour une *Histoire de la République romaine* publiée seulement l'année de sa mort — offrent à Charles de Brosses (1709-1777) l'occasion d'un coup de foudre pour l'Italie. Il commence à rédiger quelques lettres au hasard du voyage et compose ensuite à loisir, jusqu'en 1755, l'essentiel des cinquante-cinq lettres qui forment le recueil. Le public ne connaîtra de lui que le courage du magistrat et l'éclectisme du savant, auteur d'une *Histoire des navigations aux mers australes* (1756) et de traités sur les dieux fétiches et sur la formation de la langue.

♦ Les *Lettres familières* préludent à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand et aux *Promenades dans Rome* de Stendhal, qui voue un culte ardent aux descriptions composées par cet humaniste satirique.

♦ Le manuscrit du recueil, resté inédit, est découvert durant la Terreur par le hasard d'une perquisition. Il échoit à un commissaire qui en décèle la valeur et le publie en 1799. Une version complète verra le jour en 1836.

ÉDITION: De Brosses, *Journal du voyage en Italie. Lettres familières*, Roissard, 1971.
ÉTUDE: Ouvrage collectif, *Arts du Colloque De Brosses*, Slatkine, 1981.

LETTRES PERSANES
MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, baron de). Roman épistolaire, 1721.

Deux Persans, Usbek et Rica, voyagent en France de 1712 à 1720. Ils font part de leurs impressions à leurs compatriotes et reçoivent des nouvelles de leur pays. Le choix du roman épistolaire reconstitue l'unité de lieu, sans cesse brisée par la succession des étapes, permet de passer sans transition d'un sujet à l'autre et de varier les points de vue. Une cinquantaine de lettres sont consacrées au roman de harem, qui se termine par le suicide de Roxane, la favorite d'Usbek. La fiction du sérail suscite la peinture de tableaux libertins dans le goût du XVIII[e] siècle, une réflexion sociologique sur la situation de la femme, une illustration concrète du despotisme oriental et la conclusion que les sens constituent un obstacle au règne de la raison. Le filtre de l'exotisme et du regard étranger tend à masquer la hardiesse de Montesquieu quand il critique la société française, le pouvoir temporel de l'Église, l'arbitraire de la royauté, l'esclavage et l'intolérance. À l'antinature Montesquieu oppose un ordre idéal fondé sur la justice et la raison.

♦ Aucune confidence n'explique la genèse des *Lettres persanes*. Montesquieu (1689-1755) a senti le besoin du public: connaître l'Orient et se découvrir lui-même. Il expose déjà des idées sur la liberté, le despotisme, la justice et les lois qui se retrouveront dans *L'Esprit des lois**.

♦ La hardiesse de Montesquieu, admirée par Voltaire, choque d'Argenson et suscite encore en 1751 un furieux pamphlet,

Les Lettres persanes convaincues d'impiété. Les *Lettres persanes* ouvrent la voie à une critique universelle et posent les problèmes dont discuteront Voltaire et les Encyclopédistes. Les contemporains admirent le style élégant de l'œuvre et Rousseau y voit en 1762 un modèle pour tout jeune écrivain.

♦ Le livre connaît un succès foudroyant, attesté par de multiples contrefaçons — qui contraindront Montesquieu à sortir de l'anonymat pour faire connaître les *Lettres* authentiques. Il suscite de nombreux romans épistolaires exploitant le procédé du regard étranger: les *Lettres chinoises* du marquis d'Argens (1735), les *Lettres d'une Péruvienne** de Mme de Graffigny et les *Lettres d'Amabed* de Voltaire (1778).

ÉDITIONS: Montesquieu, *Lettres persanes*, éd. Laurent Versini, Imprimerie nationale, 1987. Éd. Jean Starobinski, Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDE: Jean Goldzinck, *Lettres persanes*, P.U.F., 1989.

LETTRES PHILOSOPHIQUES SUR L'ANGLETERRE

VOLTAIRE. Reportage et philosophie, 1734.

Les *Lettres philosophiques sur l'Angleterre* ou *Lettres anglaises* marquent la volonté de Voltaire d'affirmer la puissance du livre sur l'opinion publique. Son tableau d'ensemble de l'Angleterre célèbre un pays où, contrairement à ce qui se passe en France, règnent la liberté religieuse (Lettres I à VII sur les quakers, la religion anglicane dominante mais soumise à la loi laïque, et les sectes tolérées et par suite tolérantes), la liberté politique (Lettres VIII et IX sur le Parlement et le gouvernement), la liberté scientifique (Lettres XI à XVII sur l'inoculation de la variole, la philosophie expérimentale de Bacon, le sensualisme de Locke et les découvertes de Newton), et la liberté dans la création littéraire (Lettres XVIII à XXIV). La Lettre XXV, *Sur les pensées de M. Pascal*, développe une conception du bonheur terrestre qui refuse les structures chrétiennes de la société et conduit à un humanisme déiste et laïc. L'art du reportage, l'emprunt aux *Lettres persanes** du procédé du regard étranger, l'usage de tout l'arsenal d'une persuasion amusante ou insidieuse, l'inscription de l'enquête dans une vision dynamique de l'histoire, tout dénote dans ce maître-livre, véritable programme des Lumières, la maîtrise de procédés qui serviront le polémiste et le conteur durant près d'un demi-siècle.

♦ Exilé en Angleterre de 1726 à 1728, Voltaire (1694-1778), écoute, questionne, lit et fait provision d'idées. Il y rédige en anglais quatorze *Lettres concernant la nation anglaise*. En 1732, tout en travaillant à sa tragédie *Zaïre**, il reprend son œuvre, la récrit en français et la complète. Appliquant la même tactique que pour l'*Histoire de Charles XII**, il fait traduire et imprimer son livre en anglais — ce qui favorise sa diffusion à travers l'Europe —, tandis qu'en France les *Lettres* sont condamnées, l'éditeur emprisonné et une lettre de cachet lancée contre lui. Réfugié à Cirey, Voltaire peut se réjouir de l'immense succès de son œuvre: plus de vingt mille exemplaires en sont diffusés de 1734 à 1739 grâce à la multiplication des éditions pirates et des contrefaçons, chiffre considérable pour l'époque et que seul *Candide** égalera.

♦ Recueil des idées nouvelles, les *Lettres philosophiques* marquent la pensée du siècle. Diderot s'y réfère dans son premier ouvrage, les *Pensées philosophiques**. Et quand Rousseau les découvre à Chambéry, elles lui révèlent l'univers de la science moderne, font éclore en lui une passion du savoir qui ne le quittera plus et déclenchent sa vocation d'écrivain. Quant à l'œuvre elle-même, elle vit dans la clandestinité à partir de 1739: Voltaire la désarticule et en disperse les lettres à travers ses *Mélanges**.

ÉDITIONS: Voltaire, *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises, avec le texte complet des remarques sur les Pensées de Pascal*, éd. Raymond Naves, Garnier, 1988. Éd. Frédéric Deloffre, Gallimard, «Folio», 1983.
ÉTUDE: André Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, Voltaire Foundation, 1988.

LETTRES PORTUGAISES

GUILLERAGUES. Roman épistolaire, 1669.

L'origine de ces *Lettres portugaises* traduites en français fut longtemps un mystère. Au XVII^e siècle, on ne doutait pas que l'auteur ne fût vraiment une religieuse portugaise, Mariana Alcoforado, abandonnée par un officier français. Le public crut découvrir l'amant indigne, en la personne du comte de Chamilly. Le succès prodigieux de ces lettres (pas moins d'une quarantaine d'éditions au XVII^e siècle) reposa en partie sur cette conviction. Actuellement, on les attribue à leur soi-disant traducteur, le comte de Guilleragues (1628-1685), secrétaire du roi, ami de

Madame de Sévigné, de Boileau et de Racine. Mais on peut s'étonner qu'aucun critique contemporain de l'auteur ne se soit jamais douté de la supercherie littéraire. Au-delà de l'anecdote, cette énigme rend bien compte du caractère paradoxal de l'œuvre. La perfection de la composition de ces lettres, leur intertextualité (on songe aux *Héroïdes* d'Ovide, aux *Lettres d'Héloïse à Abélard*) semblent dénoncer un projet littéraire: ce soliloque, rigoureusement découpé en cinq lettres, marque une progression qui évoque celle des tragédies raciniennes. Dans la première, Mariana se plaint de l'absence, mais se persuade que son amour est encore partagé. La seconde, écrite après six mois de silence, exprime la torture du doute et de l'inquiétude. La troisième marque une acmé dans le désespoir: la religieuse oscille entre la révolte de l'amour-propre et un désir de suicide qui serait une ultime soumission à l'être aimé. Mais l'absent, comme Hippolyte refusant de frapper Phèdre, est trop indifférent pour accepter le rôle du bourreau. La quatrième lettre annonce un apaisement relatif: l'amoureuse tente de combler l'absence par les substituts narcissiques de l'écriture. Enfin viennent la rupture et le choix du silence, scellés par la dernière lettre, où la lucidité désenchantée (Mariana constate la médiocrité de son amant) le dispute à une violence contenue. Pourtant, la thèse de l'authenticité de ces lettres est évidemment suggérée par ce que l'on a appelé une « esthétique du désordre »: la ponctuation expressive, les contradictions semblent épouser l'épanchement spontané de la plainte.

♦ Ces lettres résument les réflexions sur le sentiment amoureux d'un certain XVII^e siècle: La Rochefoucauld, Racine ou de Madame de La Fayette, mais aussi sainte Thérèse d'Avila et Madame de Sévigné trouvent des accents comparables pour parler de l'absence, des illusions de l'amour-propre, de la volupté de la souffrance, du solipsisme de la passion. Ils résonneront plus tard dans les lettres de Julie et de Saint-Preux *Julie ou la Nouvelle Héloïse**).

ÉDITIONS: *Chansons et bons mots, valentins, Lettres portugaises*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot, Droz-Minard, 1972. Éd. Yves Florenne, L.G.F., « Le livre de poche », 1979.
ÉTUDES: Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1967. Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, P.U.F., 1979.

LETTRINES

JULIEN GRACQ. Essai, 1967.

Dans *Lettrines* (un deuxième volume a été publié en 1974), Julien Gracq recueille sur le mode du fragment, et le plus souvent sans les dater, des notations de lectures, des descriptions de paysages, des souvenirs. Notations de lectures: sur Laclos, Chateaubriand, Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert ou Proust aussi bien que sur Tocqueville, Marx ou l'historien Ludovic Halévy — notations constituant autant de réflexions d'un écrivain sur son métier, la littérature. Paysages: telle grève de la Loire ou plage de Bretagne, tel chemin de Sologne, champ de Verdun ou maquis corse, telle forteresse, Montségur, Rocroi, ou façade de maison de Tours, Loches ou Chinon, toits de Paris, rues de Céret, impasses de Nantes. D'un paysage à l'autre, toute une géographie personnelle de la France se dessine — géographie dont la poésie naît d'une description des lieux où la mise en valeur du détail, la recherche de l'adjectif ont paradoxalement pour effet, comme dans les textes surréalistes, de plonger le lecteur dans la rêverie. Paysages de France, mais aussi de pays traversés au cours de voyages à l'étranger — Middle West américain, Norrland scandinave, New York, Cambridge, Londres ou Copenhague. Souvenirs enfin: rappels de l'enfance ou de tel moment de l'âge adulte qui ont, semble-t-il, pour vocation moins de parler de l'auteur que d'esquisser des portraits de proches — le père, une grande-tante — ou d'amis et de connaissances — André Breton, l'actrice Marguerite Jamois. Chacun de ces souvenirs, chacune de ces notations et descriptions est une « lettrine ». Dans le vocabulaire de l'imprimerie, une lettrine est une « lettre, ornée ou non, placée au commencement d'un chapitre ou d'un paragraphe ». Aussi, « lettrines », toutes ces notations et descriptions apparaissent-elles au lecteur comme des ouvertures de chapitres, d'œuvres possibles, l'image de ce que peut être une littérature à l'état naissant.

♦ Julien Gracq (né en 1910) est l'un des prosateurs français les plus importants du XX^e siècle. Il est l'auteur de récits et romans qui se singularisent par leur puissance d'envoûtement: *Au château*

d'Argol (1945), *Le Rivage des Syrtes** (1951), *La Presqu'île* (1970), *Un beau ténébreux* (1945), *Un balcon en forêt** (1958); de pièces de théâtre: *Le Roi pêcheur* (1948) et *Penthésilée* (traduit de Kleist) (1973); de poèmes en prose: *Liberté grande* (1958), *Les Eaux étroites* (1976); d'essais critiques: *André Breton, quelques aspects de l'écrivain* (1948), *Préférences* (1961) qui comprend *La Littérature à l'estomac* (pamphlet contre l'état des lettres contemporaines), et sur le même mode que *Lettrines: En lisant, En écrivant* (1980).

ÉDITION: Gracq, *Lettrines*, I et II, José Corti, 1986.
ÉTUDES: Yves Bridel, *Julien Gracq et la Dynamique de l'imaginaire*, L'Âge d'Homme, 1981. Jean Carrière, *Julien Gracq*, la Manufacture, 1986. Hubert Haddad, *Julien Gracq*, Le Castor astral, 1986.

LÈVRES CLOSES (Les)

LÉON DIERX. Poèmes, 1867.

Dans ce recueil de vingt-quatre poèmes (augmenté de treize nouveaux textes en 1872), de longues pièces philosophiques ou historiques rappellent de façon un peu contrainte l'allégeance du poète à l'école du Parnasse; et c'est plutôt dans des évocations mystérieuses comme «Soir d'octobre» ou «Au jardin», dans des pièces musicales aux rythmes souples, que le poète exprime sa vérité profonde.

♦ Troisième recueil de Léon Dierx (1838-1912) après les *Aspirations poétiques* (1858) et *Poèmes et Poésies* (1864), ce volume de vers est son chef-d'œuvre. Très admiré de ses contemporains, surtout de Mallarmé et de Verlaine, Dierx ne parvient jamais à se dégager totalement de l'influence de son compatriote et maître Leconte de Lisle. Il lui doit le sens de l'image plastique et le souci exigeant de la forme impeccable. Mais son œuvre, par l'atmosphère rêveuse et élégiaque dans laquelle elle baigne, est encore très romantique, même si le tranchant de la pensée, un certain pessimisme et le refus de toute ornementation gratuite évoquent plutôt Baudelaire.

♦ Sa contribution aux diverses parutions du *Parnasse contemporain* (depuis 1866), aux côtés de François Coppée et de Sully-Prudhomme, lui assure une place importante parmi les meilleurs représentants de cette école.

ÉDITION: Dierx, *Les Lèvres closes*, dans *Poésies complètes*, Lemerre, 1890.
ÉTUDES: Luc Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Nizet, 1967. Luc Decaunes, *La Poésie parnassienne*, Seghers, 1977.

LÉZARDE (La)

ÉDOUARD GLISSANT. Roman, 1958.

Dans une île des Antilles, de jeunes révolutionnaires décident de tuer l'homme qui réprime les soulèvements populaires. Ainsi Thaël, Mathieu, Valérie et Mycéa sont-ils confrontés au douloureux problème de l'action révolutionnaire. Dans ce paysage de création du monde sauvage et intact, ils constatent que le meurtre s'inscrit fatalement comme le premier geste accompli par l'homme libre. Pris dans une aventure qui est aussi celle de la méditation et de la réflexion, ils finissent par s'en remettre à la volonté du peuple. Quant à la Lézarde, la rivière qui unit la terre à l'océan, elle est le symbole même du chemin du monde, le chemin à suivre, révélateur du secret et de la sagesse. Écrit dans un style âpre et sobre, *La Lézarde* exprime la dureté et la pureté sans concession d'êtres qui se cherchent et qui quêtent, à travers leur passé historique, leur éthique et leur culture.

♦ Édouard Glissant (né en 1928 à la Martinique) est aussi un poète (*Les Indes, Le Sel noir, Pays rêvé, Pays réel*). Il a publié de nombreux romans, parmi lesquels *Le Sang rêvé, La Terre inquiète*.

♦ L'œuvre de Glissant, considérée par la critique comme «la naissance nécessaire et balbutiante d'une littérature», est tout entière habitée par la présence des Antilles et le sentiment de la négritude. Ses engagements politiques lui valurent d'être assigné à résidence en France, d'être arrêté en Guadeloupe puis expulsé (1961).

♦ Édouard Glissant est considéré actuellement comme l'un des plus importants représentants de la littérature noire francophone.

ÉDITION: Glissant, *La Lézarde*, Le Seuil, 1984.
ÉTUDE: Daniel Radford, *Édouard Glissant*, Seghers, 1982.

LIAISONS DANGEREUSES (Les)

CHODERLOS DE LACLOS (PIERRE). Roman épistolaire, 1782.

Ce roman met aux prises deux brillants meneurs de jeu engagés dans une stratégie de corruption et de conquête dont ils s'avèrent finalement les victimes. Mme de Merteuil demande à son ancien amant Valmont, à qui la lie une étroite complicité libertine, de

séduire Cécile de Volanges, fiancée d'un fat dont elle désire se venger. Valmont mène à bien cette aventure, non sans tergiverser: il cherche à conquérir la vertueuse Présidente de Tourvel. Celle-ci, éperdument amoureuse, finit par céder à Valmont, mais le roué se prend pour elle d'une passion véritable. Mme de Merteuil le met au défi de rompre. Bafouée, la Présidente ne survit pas à la trahison. Les libertins sont finalement punis par la révélation de leur correspondance scandaleuse. Cette authentique tragédie où l'intelligence se met au service du mal présente deux héros soucieux d'affirmer leur liberté en imposant leur volonté de puissance à leurs victimes. La glorification de la lucidité ne doit pas faire oublier que ce roman du «libertinage» est plus encore un roman d'amour, qui réhabilite le romanesque et l'émotion, démontre les dangers des «liaisons» et propose une morale mettant l'énergie et la sensibilité au service de l'individu et de la société. Le genre épistolaire introduit la sincérité au milieu des masques sociaux et la polyphonie permet toute sorte de jeux de miroirs.

♦ À la parution des *Liaisons*, Laclos (1741-1803), capitaine d'artillerie en congé, n'est connu que comme auteur de quelques poésies médiocres et d'un opéra-comique «sensible» voué à un échec immédiat. Son roman constitue d'emblée un modèle de virtuosité littéraire. Mort vingt ans plus tard, Laclos laisse à l'état de projet un second roman.

♦ La sortie des *Liaisons dangereuses* produit un effet de choc. Depuis *Julie ou la Nouvelle Héloïse**, aucun roman n'avait suscité autant de controverses. Laclos scandalise par la peinture du libertinage aristocratique — Grimm voit en lui «le Restif de la bonne compagnie» —, mais la plupart des critiques lui reconnaissent des qualités de naturel, de hardiesse et d'esprit. On croit retrouver dans cette œuvre unique la virtuosité de Crébillon ou les séducteurs de Richardson: en réalité, seule la filiation entre Rousseau et Laclos est évidente; à *Julie ou la Nouvelle Héloïse* Laclos emprunte le langage du cœur et l'art du romanesque, en y ajoutant l'ironie qu'admirera tant chez lui Stendhal.

ÉDITIONS: Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, éd. Laurent Versini, Gallimard, «La Pléiade», 1979. Éd. René Pomeau, Flammarion, «G.F.», 1964.
ÉTUDE: Laurent Versini, *Laclos et la Tradition*, Klincksieck, 1968.

LIBRAIRE (Le)
GÉRARD BESSETTE. Roman, 1960.

Un homme dont la seule préoccupation est de passer le temps et de survivre d'un jour à l'autre aux moindres frais est engagé par le libraire d'une toute petite ville de province; ayant trouvé une chambre chez une femme «séparée» — mais bien sûr pas divorcée —, avec qui il a une aventure plus ou moins sordide, il est d'abord assez satisfait de ses conditions de travail. Mais après quelques semaines, son patron l'initie aux mystères du «fonds secret», enfermé sous clé dans une annexe glaciale de la librairie, et qui compte un certain nombre de livres mis à l'index par la toute-puissante hiérarchie catholique. Le «héros» doit vendre ces livres, au prix fort, à des clients particuliers, qui présentent toutes les garanties de sérieux requises; par désœuvrement, par indifférence, peut-être aussi par un de ses rares réflexes de révolté, il vend l'*Essai sur les mœurs* à un lycéen de l'institution religieuse voisine. Le libraire, catastrophé, veut se débarrasser à la fois de son employé et des livres compromettants, et le héros, sortant enfin de son apathie, joue un tour à son employeur en détournant le fonds à son profit, ce qui lui fournit assez d'argent pour s'installer à Montréal sans travailler pendant des mois. Il interrompt alors son journal, parce qu'à Montréal on peut trouver d'autres moyens de passer le temps, même le dimanche.

♦ Émule du Meursault de *L'Étranger** de Camus, le personnage du *Libraire* de Gérard Bessette (né en 1920 au Québec) circule dans un monde étouffant, régi par le conformisme le plus étroit; les existences de ceux qu'il côtoie sont tout aussi dépourvues de sens et de valeur que la sienne propre, la seule différence étant qu'ils ne s'en rendent pas compte. L'oppression que fait peser l'Église catholique sur le Québec est condamnée implicitement, mais pas davantage que le sont les tentatives hypocrites de certains individus pour tirer profit de ce système sclérosé, au nom de grands principes en lesquels ils ne croient pas eux-mêmes. Par contraste, l'idéal du héros est une forme d'ataraxie imbibée de bière, et l'écriture du roman s'attache à atteindre une perfection de grisaille et de neutralité intégrale. La justification de l'œuvre repose sur un artifice narratif peu

convaincant, et le texte, soigneusement mis à plat, ne peut qu'aller s'amenuisant jusqu'au silence «naturel» du héros-narrateur. Roman pessimiste, anti-roman dans une certaine mesure, *Le Libraire* est représentatif d'un certain malaise de la littérature québecoise dans les années soixante.

ÉDITION: Bessette, *Le Libraire*, Renouveau pédagogique, Montréal, 1970.

LION (Le)
JOSEPH KESSEL. Roman, 1958.

Au pied du Kilimandjaro, dans une réserve naturelle où tout semble être grâce et beauté, se noue une amitié passionnée entre un jeune lion, King, et une petite fille, Patricia. Tous deux grandissent dans le bonheur et l'innocence jusqu'au jour où Patricia, sûre du pouvoir et de la séduction qu'elle exerce sur tous les êtres qui l'entourent, dresse King contre le guerrier masaï Oriounga qui voit dans cette épreuve le moyen de conquérir la jeune fille. Mais le jeu doit nécessairement prendre fin, et le père de la fillette abat King: Patricia décide de quitter la réserve. Le roman, qui débutait par la tendre évocation d'une enfance et du monde animal, révèle à la fin la profonde cruauté que cache l'innocence et se clôt sur la perte du paradis de l'enfance.

♦ L'œuvre de Joseph Kessel (1898-1979), qui fut aussi journaliste et grand voyageur, est tout entière imprégnée de cette présence du monde, déjà inscrite dans *Le Lion*. *L'Équipage* (1923), qui retrace la vie d'une escadrille pendant la Première Guerre mondiale, et *L'Armée des ombres* (1944) qui est une chronique de la Résistance magnifient l'homme, fraternel et héroïque. Avec *Le Lion* et *Les Cavaliers* — l'histoire d'un étalon qui protège son cavalier —, Kessel présente un autre aspect de son œuvre et peint un monde vivant où les hommes, les animaux et les paysages vivent en étroite symbiose.

♦ *Le Lion* prolonge et confirme, à un moment où le roman est en crise et cherche à la fois à renouveler ses formes (voir le nouveau roman) et à se justifier, la fécondité et la pérennité du genre. En marge de toute recherche formelle avant-gardiste, ou d'une école de pensée, l'œuvre de Kessel demeure inclassable et profondément individualiste.

ÉDITION: Kessel, *Le Lion*, Gallimard, «Folio», 1987.
ÉTUDE: Yves Lumière, *Joseph Kessel ou Sur la piste du Lion*, Plon, 1985.

LIRE LE CAPITAL
LOUIS ALTHUSSER, JACQUES RANCIÈRE, PIERRE MACHEREY, ÉTIENNE BALIBAR, ROGER ESTABLET. Essai, 1968.

Ouvrage d'un collectif d'intellectuels communistes, *Lire Le Capital* a pour objectif d'établir les bases d'une épistémologie marxiste nouvelle. Le livre comprend six parties. Deux d'entre elles sont dues à Louis Althusser, «Du *Capital* à la philosophie de Marx» et «L'objet du *Capital*»; les autres à Jacques Rancière, «Le concept de critique et la critique de l'économie politique des *Manuscrits de 1844* au *Capital*»; Pierre Macherey, «À propos du processus d'exposition du *Capital*»; Étienne Balibar, «Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique»; René Establet, «Présentation du plan du *Capital*».
Ce sont surtout les deux contributions d'Althusser qui font figure de textes clés de tout un courant de la pensée marxiste française des années soixante à soixante-dix on parlait alors d'«althussériens» pour désigner les philosophes de ce courant). Dans ces deux textes — le premier sert également d'introduction à l'ensemble de l'ouvrage —, Althusser montre comment seule une lecture «symptomale» du *Capital*, adoptée par tous les membres du collectif, permet de dégager ce qui est véritablement «la philosophie de Marx». Proche, en un sens au moins, de l'écoute analytique du discours de l'inconscient, la lecture symptomale rend manifeste la problématique latente dans un texte donné. Ainsi la lecture symptomale du *Capital* (et d'autres textes de Marx, telles ses *Œuvres de jeunesse*, en particulier les *Manuscrits de 1844*) aide-t-elle à saisir la portée des concepts forgés par Marx à partir de sa critique de l'économie classique («valeur», «plus-value», «mode de production») et de comprendre en quoi ils opèrent, selon Althusser, une «coupure épistémologique» —

véritable révolution de l'entendement — par rapport aux philosophies idéalistes traditionnelles. Seule une lecture symptomale — Althusser s'applique à le montrer dans sa deuxième contribution — permet de fonder le marxisme non plus simplement comme «idéologie» (pour Althusser celle-ci relève encore de l'idéalisme), mais véritablement comme «science», c'est-à-dire comme mode de production authentiquement matérialiste de la connaissance.

♦ Avec *Pour Marx* (1965), *Lire Le Capital* constitue l'un des livres de base d'une démarche politique théorique qui devait mener Louis Althusser (1918-1990) de positions perçues comme reflétant celle de l'orthodoxie de pensée du Parti communiste français à d'autres, nettement critiques à l'égard des orientations et des choix de celui-ci. Les autres textes les plus connus d'Althusser sont: *Philosophie et Philosophie spontanée des savants* (1974); *Lénine et la philosophie* (1969); *Présentation du Livre I du Capital de Karl Marx* (1969); *Réponse à John Lewis* (1973); *Éléments d'autocritique* (1973); *Montesquieu, la politique et l'histoire* (1974); *Positions 1964-1975* (1976); *Ce qui ne peut plus durer dans le Parti communiste* (1978).

♦ Certes, dans la perspective actuelle d'un effondrement mondial des régimes dits «communistes», les textes d'Althusser peuvent paraître dépassés — même pour ceux qui furent ses disciples. Il n'en reste pas moins que *Pour Marx* ou *Lire Le Capital* sont des livres clés pour qui veut tenter de comprendre les controverses intellectuelles des années 1960 à 1980.

ÉDITION: Collectif, *Lire Le Capital*, Maspéro 1968. ÉTUDES: Saul Karsz, *Théorie et Politique: Louis Althusser*, Fayard, 1974. Bernard Lisbonne, *Philosophie marxiste ou Philosophie althussérienne*, Anthropos, 1981.

LITTÉRATURE
JEAN GIRAUDOUX. Essai, 1941.

Jean Giraudoux regroupe dans ce livre une série de textes écrits ou prononcés au cours des années précédentes: études sur Racine, Laclos, Nerval et Charles-Louis Philippe; hommage à des contemporains décédés; articles polémiques contre, entre autres, l'«esprit normalien» ou l'Académie française; discours sur le théâtre. S'ils traitent presque tous de sujets spécifiquement littéraires, ces textes font par là même ressortir la singularité et la constance d'une identité culturelle française à travers les siècles. Cette dimension du livre prend un sens véritablement patriotique à l'heure où la France est soumise au joug de l'envahisseur.

♦ Ainsi, *Littérature* illustre bien le double itinéraire d'écrivain et de diplomate que Jean Giraudoux (1882-1944) a suivi toute sa vie. Sur le plan littéraire, les observations développées dans cet essai expriment une conception de la littérature que Giraudoux a portée à son point le plus vif dans son théâtre — notamment *La guerre de Troie n'aura pas lieu** (1935), *Électre** (1943), *La Folle de Chaillot** (1945) —, et dans ses nombreux romans — dont *Simon le pathétique* (1918), *Suzanne et le Pacifique* (1921), *Juliette au pays des hommes* (1924). Par ailleurs, sur le plan politique, *Littérature* marque, au cœur du désarroi national, une prise de position et un tournant dans une trajectoire qui devait mener Giraudoux à la condamnation sans ambiguïté du régime de Vichy — «blason de défaites, blason d'indignités» — dans *Sans pouvoirs* (1943).

ÉDITION: Giraudoux, *Littérature*, Gallimard, 1967. ÉTUDES: Claude-Edmonde Magny, *Précieux Giraudoux*, Le Seuil, 1945. Christian Marker, *Giraudoux par lui-même*, Le Seuil, 1952. Jacques Body, *Jean Giraudoux*, P.U.F., 1986.

LITTÉRATURE CONSIDÉRÉE COMME UNE TAUROMACHIE (De la)
MICHEL LEIRIS. Essai, 1946.

Cet essai d'une quinzaine de pages constitue une sorte d'art poétique de la littérature autobiographique selon Michel Leiris. Si la littérature peut être «considérée comme une tauromachie», ce n'est pas bien sûr en tant qu'expérience comportant un risque de mort réelle. Sauf exception — d'ordre politique notamment —, l'auteur de confessions encourt surtout une condamnation morale: il risque par ses aveux de ne plus se supporter lui-même et de se voir véritablement rejeté par autrui. En revanche, littérature et tauromachie sont analogues si on les envisage du point de vue de l'identité de la forme et du fond. Le torero ne peut se défaire de la bête à sa guise. C'est la soumission la plus stricte aux règles de l'art qui permet de pousser le plus loin possible l'affrontement du torero et de la mort. De même pour l'auteur de confession littéraire: s'il se doit de dire la vérité et rien que la vérité — dimension éthique de sa démarche —, il ne donne à celle-ci

toute sa valeur qu'à condition d'avoir fixé des règles précises à son discours.

♦ L'ensemble de l'œuvre de Leiris (1901-1990) est placé sous le signe de l'écriture autobiographique. Certes, des différences essentielles permettent de distinguer *Aurora*, texte de la première époque surréaliste (publié en 1946 mais écrit en 1927-1928), *L'Afrique fantôme** (1934), *L'Âge d'homme** (1939) — mise au jour de mythes personnels à la lueur des données de la psychanalyse —, ou les volumes de *La Règle du jeu**: *Biffures* (1948), *Fourbis* (1961), *Fibrilles* (1966), *Frêle bruit* (1976), ou par exemple des textes tels *Le Ruban au cou d'Olympia* (1981) et *Langage tangage ou Ce que les mots me disent* (1985).

ÉDITION: Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, dans *L'Âge d'homme*, Gallimard, «Folio», 1991.
ÉTUDES: Philippe Lejeune, *Lire Leiris*, Klincksieck, 1975. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Le Seuil, 1980. Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir*, P.U.F., 1988.

LITTÉRATURE CONSIDÉRÉE DANS SES RAPPORTS AVEC LES INSTITUTIONS SOCIALES (De la)

MADAME DE STAËL. Essai, 1800.

Dès 1796, Mme de Staël avait publié un essai sur la question *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Mais c'est avec son ouvrage intitulé *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, édité en 1800, qu'elle fait date dans l'histoire de la critique littéraire, en appliquant à la notion de goût le principe de la relativité et en proposant une étude sociologique des liens entre formes littéraires et état de la civilisation. Dans une première partie intitulée «De la littérature chez les Anciens et les Modernes», Mme de Staël considère la littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle et examine l'influence de la religion, des mœurs et des systèmes politiques sur l'évolution du goût. Elle souligne que les invasions des Barbares et l'établissement du christianisme ont provoqué des littératures très différentes de celles reliées à la tradition païenne. Reprenant les thèses de Diderot et de Montesquieu, elle distingue chez les Modernes «deux littératures tout à fait distinctes, celle qui vient du Midi et celle qui vient du Nord, celle dont Homère est la première source, celle dont Ossian est l'origine». Elle célèbre la vigueur de Shakespeare et de Goethe en les opposant au manque d'originalité de la littérature française du XVII^e siècle. Dans la deuxième partie, qui a pour titre «De l'état actuel des lumières en France et de leurs progrès futurs», elle s'interroge sur ce que devrait être la nouvelle littérature dans une société où les institutions garantiraient la liberté et l'égalité politique de tous les individus.

♦ Certaines de ses prises de position la rendront suspecte à Napoléon, mais Mme de Staël (1766-1817) reflète admirablement les préoccupations des intellectuels de son époque. Plus que cet ouvrage théorique — de grande importance pourtant pour toute la doctrine romantique —, c'est son roman *Delphine** qui la rendra célèbre en 1802.

ÉDITION: Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Philippe Van Tieghem, Droz, 1959.

LITTÉRATURE ET LE MAL (La)

GEORGES BATAILLE. Essai, 1957.

Cet essai est une réflexion sur la littérature. Étudiant tour à tour des œuvres d'Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka et Genet, Georges Bataille montre comment, selon lui, «le sens de la littérature» est à dégager en fonction de l'expérience du mal dont elle est l'expression: expérience du mal que Bataille demande de comprendre non en tant que menée dans un but égoïstement matériel — accomplissement des forts aux dépens des faibles — mais en tant que «transgression tragique de la loi» morale, «violation de l'interdit», «approbation de la vie» dans ses excès et ses débordements mêmes, «jusque dans la mort». D'une certaine façon c'est toute l'œuvre de Bataille (1897-1962) qui peut être inscrite ainsi sous l'angle de «la littérature et [du] mal»: que ce soit, par exemple, *Le Bleu du ciel** (1935), *Madame Edwarda* (1941), *L'Expérience intérieure* (1943), *Le Coupable* (1943), *Sur Nietzsche* (1944), *La Haine de la poésie* (1946), *La Part maudite** (1949), *L'Abbé C* (1951), *L'Érotisme* (1957).

♦ Écrivain réputé inclassable — est-il philosophe? poète? romancier? —, Georges Bataille a participé à quelques-unes des grandes controverses littéraires et philosophiques du XX^e siècle: au temps du surréalisme, avec lequel il devait rompre; lorsqu'il fut directeur des revues *Documents* (1929-1930) puis *Acéphale* (1936-1937); quand il fonda le

Collège de sociologie, avec Michel Leiris et Roger Caillois; enfin quand, directeur de *Critique*, il polémiqua avec Jean-Paul Sartre — lequel est d'ailleurs particulièrement pris à partie dans *La Littérature et le Mal*.

ÉDITION: Bataille, *La Littérature et le Mal*, Gallimard, 1967.
ÉTUDES: Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, 1967. Jean-Claude Renard, *«L'Expérience intérieure» de Georges Bataille ou la Négation du mystère*, Le Seuil, 1987.

LIVRE À VENIR (Le)

MAURICE BLANCHOT. Essai, 1959.

Le Livre à venir s'appuie sur les œuvres de Proust, Artaud, Rousseau, Joubert, Mallarmé, Claudel, Broch, Musil, Hesse, Borges, Woolf. L'essai compte quatre parties. Dans la première, Maurice Blanchot évoque «le chant des Sirènes», beau, émouvant, mais si dangereux que celui qui l'écoutait, dit-on, risquait la mort. Chant que, cependant, pour ce risque même, Blanchot appelle à comprendre comme une métaphore de l'expérience littéraire. En un sens, c'est seulement s'il se risque à écouter son propre «chant des Sirènes» que l'écrivain se prépare à accéder, un jour peut-être, à «la rencontre de l'imaginaire». La deuxième partie s'intitule «La question littéraire». C'est la question que l'écrivain ne peut éviter de se poser sur les limites de sa pensée, de son langage. Les troisième et quatrième parties, «D'un art sans avenir» et «Où va la littérature?», montrent que l'essence de celle-ci est justement «d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou la réalise». Paradoxalement — et à cet égard les œuvres «inachevées» de Proust ou de Musil, les réflexions de Mallarmé ou d'Artaud sont des exemples on ne peut plus frappants —, il n'est d'œuvre que du mouvement de pensée et de langage qui mène vers l'œuvre. Celle-ci est toujours questionnement sur son propre avènement. Si elle s'appréhende, c'est en tant que «livre à venir».

♦ Les livres de Maurice Blanchot (né en 1907) bouleversent le regard que leur lecteur peut porter sur la littérature. Ses recueils d'essais, outre *Le Livre à venir*, *La Part du feu* (1949), *L'Espace littéraire* (1955), *L'Entretien infini* (1969), mais aussi ses récits, notamment *Thomas l'obscur* (1941), *L'Arrêt de mort* (1948), *Le Dernier Homme* (1957), *L'Attente l'oubli* (1962), *La Folie du jour* (1973), sont autant de nominations de l'expérience poétique qui sont devenues les véritables repères de bien des réflexions critiques de ces dernières décennies.

ÉDITION: Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1986.
ÉTUDES: Françoise Colin, *Maurice Blanchot et la Question de l'écriture*, Gallimard, 1971. Bernard Noël, Roger Laporte, *Deux Lectures de Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1973.

LIVRE DE LA CITÉ DES DAMES (Le)

CHRISTINE DE PISAN. Traité didactique, 1405.

Ce traité, considéré comme l'un des tout premiers textes «féministes» de la littérature française, s'inscrit dans l'œuvre de Christine de Pisan (vers 1364-vers 1430), que les vicissitudes de l'existence ont placée dans la position d'un «écrivain de métier», obligée de gagner son pain par sa production littéraire. La *Cité des dames*, dans le cadre devenu classique du songe allégorique, rassemble, à la mode des compilations latines de Boccace, de multiples *exempla* prouvant les qualités des femmes et le fait qu'elles ne sont en rien inférieures aux hommes. Il ne s'agit pas d'une œuvre révolutionnaire: Christine de Pisan n'a nullement l'intention de bouleverser les fondements de la société et conseille le plus souvent aux femmes de rester à leur place (comme on le voit clairement dans le *Livre des trois vertus*), mais elle met au service d'une cause qui est la sienne sa vaste culture et sa parfaite maîtrise de la rhétorique.

♦ De ce fait — contrairement à la réalité — on a tendance à enrôler Christine de Pisan dans les rangs des féministes militantes, ce qui assure à son œuvre un succès inhabituel pour un écrivain médiéval.

ÉDITIONS: Christine de Pisan, *Le Livre de la Cité des dames*, trad. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Stock, 1987. Dans *Œuvres poétiques*, éd. Michel Roy, 3 vol., Didot, 1886-1891-1896.
ÉTUDE: Jeanne Moulin, *Christine de Pisan*, Seghers, 1962.

LIVRE DE LA MUTACION DE FORTUNE (Le) → MUTACION DE FORTUNE (LA)

LIVRE DE MÉLUSINE (Le)

JEHAN D'ARRAS. Roman, 1392.

Le *Livre de Mélusine* appartient à la catégorie, qui se développe au XIV^e^

siècle, du roman lignager, dans lequel est racontée l'origine inévitablement mythique de telle ou telle grande famille princière, désireuse de se doter d'un ancêtre exceptionnel. Jehan d'Arras (?-apr. 1398), qui travaille dans le cercle littéraire du duc Jean de Berry, «met en roman» aussi bien l'ascension fulgurante que la décadence rapide de la famille de Lusignan, alliée aux dynasties de Chypre et de Jérusalem. La fortune de Raimondin, le fondateur de la lignée, lui vient de Mélusine, la fée qu'il a épousée, et qui lui garantit toutes les prospérités imaginables à condition qu'il ne cherche pas à percer son secret (chaque samedi, à la suite d'une ancienne malédiction, elle se transforme en «serpente» de la taille aux pieds, ce qui trahit sa nature diabolique). Elle lui donne de nombreux fils, presque tous promis à un grand destin, mais qui tous présentent un défaut physique révélant leur origine trouble. Après la mort de l'un d'entre eux, Raimondin accuse Mélusine d'être une «fausse serpente»: Mélusine est contrainte de quitter à jamais son mari, sa famille, son château, et de renoncer à tout espoir de devenir une vraie femme et une bonne chrétienne. Après sa disparition, la malchance s'abat sur le lignage; chaque fois qu'un malheur va se produire, la serpente apparaît au-dessus des tours de Lusignan et se lamente d'une voix déchirante.

♦ Cette légende étiologique connaît un très grand succès (il en existe au moins une autre version, composée par Couldrette) et se situe à l'origine de plusieurs autres ouvrages du même type, par exemple ceux qui ont trait à l'histoire du Chevalier au Cygne.

ÉDITIONS: Jean d'Arras, *Mélusine*, éd. Lucien Stouff, 1932, Slatkine, 1975. Trad. Michelle Perret, Stock, 1979.

LIVRE DE VERS LYRIQUES

PONTUS DE TYARD. Poésie philosophique et scientifique, 1555.

Comme Antoine de Baïf, Pontus de Tyard (1521-1605), très influencé par le néo-platonisme à l'italienne, dont il est le meilleur représentant en France, pratique un type de poésie qui se dégage de la thématique amoureuse pour aborder des sujets plus vastes et plus graves. *Les Solitaires premier* et *second* adoptent la forme du discours-dialogue pour développer ses théories sur l'art, poétique et musical, car la musique lui apparaît comme indissociablement liée à la poésie. Le *Livre de vers lyriques* met au service de préoccupations abstraites une versification souple et subtile, qui efface la tension du registre philosophique au profit d'une aisance capable de rendre familiers les motifs les plus arides.

♦ Les énoncés philosophiques, empruntés aussi bien au cercle néo-platonicien lyonnais (Tyard est proche de Maurice Scève) qu'à un auteur comme Léon Hébreu (dont il a traduit les *Dialogues de l'Amour*), sont transmués par la grâce d'une forme raffinée en objet esthétique. Proche, à ses débuts, du milieu lyonnais, bien accueilli ensuite par les poètes de la Pléiade, Pontus de Tyard représente dans une certaine mesure la fusion entre les deux options parallèles de la poésie au XVI^e^ siècle.

ÉDITION: Pontus de Tyard, *Livre de vers lyriques*, dans *Œuvres poétiques*, Didier, 1966.
ÉTUDE: Énéa Balmas, *La Renaissance II, 1548-1570*, Arthaud, 1974.

LIVRE DES QUESTIONS (Le)

EDMOND JABÈS. «Livre», 1963-1973.

Entreprise au moment où Jabès, né au Caire (1912-1991) venait de s'exiler, au lendemain de l'intervention occidentale en Égypte (1956), cette œuvre regroupe sept livres, *Le Livre des questions* lui-même (1963), *Le Livre de Yukel* (1964), *Le Retour au livre* (1965), *Yaël* (1967), *Elya* (1969), *Aely* (1972): • *(El, ou le Dernier Livre)** (1973). L'orientation de l'ensemble est donnée par le prière d'insérer du premier volume: «À d'obsédantes interrogations sur la vie, la parole, la liberté, le choix, la mort, répondent des rabbins imaginaires dont la voix est la mienne.» C'est donc *la question*, qui est fondamentale, car elle est inhérente au langage: le mot ne possède pas un sens, il l'interroge; l'Être, Dieu n'existent que comme questions et l'homme n'est que l'acte de la poser. On peut distinguer deux cycles dans cette œuvre de Jabès. Les premiers livres sont consacrés à Sarah, revenue folle des camps nazis, et à son amant Yukel. Le narrateur se représente à travers eux sans s'y identifier, car il se confond avec l'écriture. *Le Retour au livre* conçu comme une postface, le livre renaissant de son absence, comme Yukel de sa mort ou Dieu de

son impossibilité. Le deuxième cycle commence avec l'apparition de Yaël en qui viennent se résumer tous les personnages antérieurs. Prise entre l'avenir et le passé que représente son enfant mort-né, elle ne peut accéder à aucune présence. Elya est le fils de Yaël. Son nom est l'anagramme du nom de sa mère: le livre qui lui est consacré est le reflet du précédent. Elya porte la mort de sa mère, Yaël portait en elle cet enfant mort. «Aely» est un nouvel anagramme. Son nom contient «œil» et «loi». Avec lui s'instaure définitivement la loi de l'écriture, l'œil remplace la voix, l'écrit, la parole. La loi de l'écriture est la loi divine: l'(in)-existence de Dieu dans les lettres imprononçables de son nom, YHWH, ou le paradoxe d'une écriture qui fonde le lieu qu'elle incise. • (*El ou le Dernier Livre*)* est une méditation sur l'écriture du nom de Dieu. On ne peut peut en fait résumer cet ensemble qui ramène tout événement à l'écriture et ne recourt au *récit* que pour l'effacer dans l'*écrit*. On ne peut plus prétendre en abstraire un sens, celui-ci ne se montrant que quand il s'efface dans la lettre ou quand il s'identifie à la question elle-même (le questionnant étant source du questionné et non l'inverse). Quelques thèmes peuvent cependant être retenus: la situation historique des personnages vivant en permanence la déportation: la réflexion sur l'histoire des juifs, sur le Livre, l'impossibilité de Dieu, l'être, le temps. La seule formule générale susceptible de convenir serait sans doute: l'écriture commence quand elle pose un sens qu'elle est cependant condamnée à chercher, alors que c'est le sens qui devrait la poser, la fonder. Le livre n'est jamais que le commentaire du Livre; son statut est contradictoire: il se précède et se suit.

♦ Cette œuvre a connu, dès 1963, un certain retentissement. Edmond Jabès est devenu, grâce aux études de Blanchot (*L'Entretien infini*, 1969) et surtout de Derrida, le représentant d'une modernité qui renversant la relation traditionnelle, remonte de l'esprit jusqu'à la lettre.

ÉDITION: Jabès, *le Livre des questions*, Gallimard, «l'Imaginaire», 2 vol., 1988 et 1989.
ÉTUDES: voir • (*El ou le Dernier Livre*). Et Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, 1967. Didier Cahen, *Edmond Jabès*, Belfond, 1991.

LIVRE DU CUER D'AMOUR ESPRIS (Le)

RENÉ D'ANJOU. Roman allégorique, 1457.

Les aventures du «Cœur», jeune chevalier plein d'ardeur amoureux de «Douce Mercy», s'achèvent dans la désolation à l'Hôpital d'Amour: l'époque du *fin'amor* est définitivement close. René d'Anjou, dans cette œuvre, apporte le témoignage d'un type de littérature en voix d'extinction.

♦ Ce texte allégorique, qui mêle les passages en prose et en vers et reprend le cadre désormais classique du songe autobiographique, traduit l'échec et les limites de l'idéologie courtoise. La thématique amoureuse sur laquelle ont brodé tous les troubadours et les trouvères depuis trois siècles aboutit à une impasse, et René d'Anjou (1409-1480), qui incarne précisément l'idéal du héros courtois, ne peut que le reconnaître, avec plus de délicatesse et de mélancolie que ne le fait Alain Chartier. La poésie lyrique courtoise va disparaître pour plus d'un demi-siècle, et ne renaîtra de ses cendres que sous un déguisement pétrarquiste dans les œuvres des poètes de l'École lyonnaise et de la Pléiade.

ÉDITIONS: René d'Anjou, *Le Livre du Cuer d'Amour espris*, éd. Susan Wharton, U.G.E., «10/18», 1980. Éd. Daniel Poirion, Marie-Thérèse Gousset et Franz Unterkircher, Philippe Lebaud, 1981.

LIVRE DU DEVISEMENT DU MONDE (Le)

MARCO POLO. Récit de voyage, 1298.

Le Livre du devisement du monde recueille les souvenirs de Marco Polo, marchand vénitien et donc voyageur qui, de 1271 à 1295, explora l'Asie en compagnie de son père et de son oncle, Niccolo et Matteo Polo, jusqu'à la Chine. Le livre s'ouvre sur le premier voyage effectué par ces deux derniers seuls, partis de Venise en 1250 ou 1255, et de retour dans cette ville en 1269 après avoir rencontré Koubilaï Khan, chef des Mongols, qui les engage à revenir. Ce qu'ils ne manquent pas de faire, mais emmenant avec eux Marco lorsqu'ils repartent, en 1271. Trois ans plus tard, ils arrivent auprès de Koubilaï qui, remarquant la vivacité d'esprit du jeune Marco Polo qui n'a qu'une vingtaine d'années, le charge de missions officielles. Après dix-sept années de cette vie de marchand-diplomate, Marco retourne, toujours avec son père et son oncle, à Venise par la Perse *via* l'océan Indien. Ils atteignent leur

ville natale en 1295, certainement beaucoup plus riches qu'à leur départ, bien qu'une version semi-légendaire de cette arrivée les présente, comme Ulysse, couverts de haillons. Toujours est-il qu'en 1296, Marco Polo, commandant une galère, est fait prisonnier par les Génois à l'issue de la bataille navale de Curzola et c'est donc dans une geôle génoise, où il restera jusqu'en 1299, que l'aventurier confie, dans des circonstances mal élucidées, le récit de ses pérégrinations asiatiques à un polygraphe compilateur de romans arthuriens, Rusticien de Pise.

♦ Celui-ci composa l'œuvre en français, qui était la langue littéraire de l'époque. Le livre connut immédiatement un grand succès, ce qui explique sa traduction en italien et la multiplication de versions apocryphes (dont l'une figure dans le *Livre des merveilles* copié vers 1400 pour le duc de Berry).

♦ Cependant, *Le Livre du devisement du monde* répond au goût de l'époque pour les récits de voyage, à un moment où la connaissance de l'« Autre » se dégage de la légende pour s'ancrer dans une observation réaliste. Par rapport à Jean de Mandeville, dont l'œuvre est une compilation de sources livresques, et par rapport aux récits de Plan Carpin ou d'Oderic de Pordenone qui tous deux sont d'authentiques voyageurs, la relation de Marco Polo constitue une somme de détails vivants et d'anecdotes passionnantes.

♦ Le ton du *Livre* témoigne de l'admiration de Marco Polo pour les « merveilles » de l'Orient et, par leur style narratif, certains épisodes relèvent, bien qu'ils soient avérés historiquement, du conte (le Vieux de la montagne et ses Assassins) ou de l'épopée (guerre d'Alau contre Abarca, lors du voyage du père et de l'oncle), plus que du témoignage concret; d'ailleurs, ces événements étaient antérieurs d'une quinzaine d'années au passage de Marco Polo lui-même. Ce qu'il y a d'absolument authentique, en revanche, dans *Le Livre du devisement du monde*, c'est le récit lui-même, grâce au sens de l'observation que l'explorateur exerce avec humour et acuité, pour le plus grand bonheur des générations de lecteurs à venir, et pour le plus grand intérêt des marchands à l'égard des richesses que prodiguaient ces contrées alors plus étranges qu'étrangères.

Édition: Marco Polo, *Le Devisement du monde*, 2 vol., trad. A.C. Moule-Pelliot, La Découverte, 1991.

LIVRE DU VOIR DIT (Le)

Guillaume de Machaut. Dit, 1362-1365.

Le *Livre du Voir Dit*, c'est-à-dire du « dit véridique », où sont contées les « amours de messire Guillaume de Machaut et de Perronelle dame d'Armentières, avec les lettres et les réponses, les ballades, lais et rondeaux dudit Guillaume et de ladite Perronelle », est peut-être l'œuvre la plus importante et la plus achevée de Guillaume de Machaut (vers 1300-1377). Ce poète, qui était aussi musicien, a joué un rôle essentiel dans l'organisation des genres poétiques au cours du XIV^e^ siècle. Le dit n'est pas ce qu'il est convenu d'appeler une « forme fixe »: il s'agit plutôt d'un texte en vers de longueur variable, qui peut aborder les sujets les plus variés, et à l'intérieur duquel peuvent s'insérer des pièces lyriques de structure plus complexe. C'est ce qui se passe dans le *Voir Dit*, récit anecdotique de l'expérience amoureuse du poète vieillissant avec une jeune admiratrice, mais aussi art poétique, dans la mesure où la figure féminine adopte la position de l'élève par rapport au maître: à côté des passages narratifs en octosyllabes à rimes plates (degré zéro de l'écriture, même romanesque, jusqu'au XIV^e^ siècle), on trouve des lettres en prose, censées constituer les archives de l'aventure amoureuse, et les poèmes prétendument échangés par les amants. Somme poétique et amoureuse à la fois, le *Voir dit* est le dernier grand texte ressortissant à l'idéologie courtoise.

Éditions: Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. Paulin Paris, Société des bibliophiles français, 1875. Slatkine, 1969.
Études: Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince. L'Évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, P.U.F., 1965. Slatkine, 1978.

LOCUS SOLUS

Raymond Roussel. Roman, 1914.

D'entrée de jeu, Roussel est tenté de fourvoyer le lecteur du côté du récit traditionnel, placé dans le temps et dans l'espace autour d'un héros. Or, si *Locus Solus* est bel et bien, un lieu précis — la propriété du « héros », le savant Martial Canterel —, il n'empêche que l'auteur va nous mener ailleurs, à la fois dans une série de récits et dans les dédales d'une écriture. Martial

Canterel mène des expériences parallèles à celles de l'auteur: il parvient à élaborer une eau précieuse, l'«*aquamicans*», une «cire nocturne», du «*vitalium*», de la «*résurrectine*». En effet, quand Roussel donne le change en vagabondant d'objet en objet, de sujet d'expériences en sujet d'expériences, c'est de situation linguistique en situation linguistique qu'il nous mène. Histoires et situations sont générées par les mots. L'écriture de Roussel tient, ici, plus du procédé, de la mise en branle d'une machine — le savant Canterel n'en invente-t-il pas de son côté? — que de la technique traditionnelle du récit. D'ailleurs, comme en une mise en abîme du récit, le narrateur raconte comment Canterel s'y prend pour copier le *Gilles* de Watteau: «Il noircit d'encre une page entière — puis, à l'aide d'un grattoir, quand tout fut sec, fit, dans un coin, apparaître son Gilles par élimination.» Comme Canterel, figure idéale de l'artiste, Roussel isole, sur le fond de son immense érudition, un épisode dont l'écriture s'engendre elle-même. L'événement est donné à titre illusoire: l'auteur fait semblant de raconter un épisode extérieur à lui, alors que l'aventure véritable est celle du langage, désarticulé par les a-peu-près, les chaînes de calembours et les étymologies fictives. Ce cadavre brisé, roué, Roussel le déguise (de même que Gilles est un Pierrot grimé) en instrument capable de désigner des objets (une hie de paveur) ou de relater des événements.

♦ De son vivant, Roussel (1877-1933), ne fut guère compris. D'ailleurs, il prit le parti de cesser d'écrire pour se consacrer au jeu d'échecs et se suicida dans un hôtel de Palerme. En revanche avec *Locus Solus* surtout, il fascine les surréalistes par sa faculté à écrire une histoire engendrée par les mots. Pour André Breton, il est, «avec Lautréamont, le plus grand magnétiseur des temps modernes». De leur côté, les structuralistes le reconnaissent comme un maître en combinatoire, tandis que les tenants du «nouveau roman» l'adoptent comme un des leurs, par sa conception du langage comme seul producteur de la réalité.

ÉDITION: Roussel, *Locus Solus*, Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, 1974.
ÉTUDE: Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, «Le Chemin», 1976.

LOGOGRAMMES I ET II

CHRISTIAN DOTREMONT. Poèmes et écritures, 1964-1965.

Animateur de groupes surréalistes, poète, artiste et romancier belge, Christian Dotremont (1922-1979) est un des co-fondateurs du mouvement Cobra (1948) qui développe, en peinture, des orientations abstraites et surréalistes. Le logogramme peut être conçu comme une forme d'automatisme. Constatant que, vu par transparence, un manuscrit dessine un réseau de signes illisibles mais suggestifs, Dotremont tente de créer directement des œuvres de cet ordre. Il s'agit de parvenir par l'écriture (au sens matériel), donc par le graphisme, à la spontanéité qui caractérise le texte surréaliste. Pour cela il faut se libérer de toute intention consciente et affranchir l'écriture de tout contrôle, de toute norme de lisibilité. «Mon but est l'unité d'inspiration verbale-graphique», l'«écriture exagérément naturelle, excessivement libre» est «le dessin de mon cri ou de mon chant ou les deux ensemble» (*J'écris donc je crée*, 1968). Si le graphisme ainsi obtenu est jugé satisfaisant, il est conservé et Dotremont reproduit lisiblement le texte qui lui correspond. Nécessairement le geste d'écrire, si rapide soit-il, est en retard par rapport à la pensée qui, réagissant en fonction du graphisme déjà réalisé, prend une nouvelle orientation: «Le dessin oriente le développement du texte» (Max Loreau). L'écriture est plus ou moins lisible en fonction des matériaux utilisés (nature du support, utilisation du pinceau ou du stylo) et varie dans chaque cas, mais la lettre, même quand elle peut être facilement identifiée, devient une forme signifiante. *Logogrammes I* est un simple recueil. En revanche, *Logogrammes II* est un livre construit: périodiquement le logogramme est écrit sur une fiche de bibliothèque et consacré à une «Irlandaise», tandis que les autres logogrammes semblent s'organiser autour d'un axe principal. En outre, ce second volume présente des recherches nouvelles: contraste entre le crayon et l'encre; utilisation, comme support, d'une feuille de journal. Le lecteur doit aller du texte à l'écriture, ce qui exige lenteur et attention. Il faut rechercher lettres et mots sur le graphisme et si, à cause de cela,

l'ensemble visuel cesse d'apparaître comme un tout homogène, les mots, inversement, en reçoivent comme une épaisseur, car le même terme change de valeur selon la forme de l'écriture. Les poèmes sont encore brefs alors que dans les œuvres ultérieures (*Logbook-letter,* 1980) ils se déploieront sur deux pages.

♦ On peut comparer le style des poèmes (sans logogramme) de Dotremont avec celui des logogrammes: interruption de la phrase ou du mot, retour des mêmes termes, sinuosité de la progression (*Ltation exa tumulte et différents poèmes,* 1970). En revanche, aucun rapprochement avec d'autres artistes n'est possible.

ÉDITION: Dotremont, *Logogrammes I,* Strates, Tervuren, 1964. *Logogrammes II,* Strates, Tervuren, 1965.
ÉTUDES: Max Loreau, *Dotremont, Logogrammes,* Georges Fall, 1975. Michel Butor et Daniel Sicard, *Dotremont et ses écritures,* Jean-Michel Place, 1978.

LOI (La)

ROGER VAILLAND. Roman, 1957.

À Porto Manacore, petit village des Pouilles pauvre et déshérité, subsiste une société arriérée et hiérarchisée, fondée sur l'ordre et le respect de la loi. Cette loi, c'est la loi du seigneur, celle de Don Cesare, grand propriétaire terrien ou encore, celle du Mâle, en l'occurrence Matteo Brigante, ancien quartier-maître de la Marine royale, enrichi par l'argent de la prostitution. La corruption règne et fausse les rapports de forces, l'argent et le pouvoir musellent les pauvres et les victimes et font taire leurs plaintes. Ainsi Matteo Brigante viole-t-il en toute impunité les vierges du village, tandis que le commissaire, un jeune homme lâche et veule, se laisse acheter ou abuse de sa fonction pour jouer à son aise les don Juan. Les ouvriers et les chômeurs ne connaissent, eux, que la honte, la faim, la peine et dans ce pays où la vertu des filles a sa valeur, celles-ci n'ont d'autre issue que d'épouser un homme qui les fera vivre.

♦ Roger Vailland (1907-1965) fut d'abord journaliste et grand reporter à *Paris Soir.* C'est sa retraite forcée de résistant qui le poussa à écrire son premier roman, *Drôle de jeu**, en 1945. Il publia aussi, entre autres, *Bon pied, bon œil* (1950), *Beau masque* (1954) et *La Fête* (1960).

♦ *La Loi* reste marquée par l'engagement socialiste (*Bon pied, bon œil* évoquait les milieux d'extrême gauche) et reprend en le débattant un thème cher à l'auteur, celui de la société fondée sur les rapports de maître à esclave. Il y a chez cet écrivain, auteur d'un essai sur les libertins, une véritable fascination pour le héros libre, maître de son destin et de ses désirs et fondamentalement transgresseur.

♦ *La Loi* fut couronnée par le prix Goncourt en 1957.

ÉDITION: Vailland, *La Loi,* Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Michel Picard, *Libertinage et Tragique dans l'œuvre de Vailland,* Hachette, 1972.

LOIS DE L'HOSPITALITÉ (Les)

PIERRE KLOSSOWSKI. Romans, 1965.

L'ouvrage regroupe trois romans parus antérieurement, mais que Pierre Klossowski ne classe pas chronologiquement. *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959) précède *Roberte ce soir* (1953), qui est suivi de *Le Souffleur ou un Théâtre de société* (1960). *La Révocation de L'Édit de Nantes* entrecroise les journaux intimes des époux Roberte et Octave. Celui-ci collectionne des tableaux inconnus et éprouve le besoin d'offrir Roberte à leurs hôtes, selon les «lois de l'hospitalité». Roberte offre son corps à qui le veut: l'invité d'Octave, le «maniaque du bus» ou son neveu. Mais sa nature demeure insaisissable. Dans *Roberte ce soir,* Octave cherche à faire en sorte que l'amour platonique de son neveu Antoine pour Roberte se transforme en «monstrueux relents de désirs charnels et spirituels». Le couple formé par Roberte et Octave se met une nouvelle fois en scène dans *Le Souffleur ou un Théâtre de société.* Remariage, caricature, projection dans le couple de Théodore et de Valentine K. ou de K. et de Roberte, apparition, dans la trame narrative, d'un fils, sous les traits de Jérôme : autant d'occasions pour méditer sur l'absence, qui est au cœur du langage des personnages, et donc au cœur du rapport qu'ils peuvent entretenir avec le réel.

♦ Alternant scènes érotiques, dialogues et méditations, *Les Lois de l'Hospitalité* mettent en place le thème majeur de l'œuvre de Klossowski (né en 1905): la nature incommunicable d'un moi en qui coexistent plusieurs natures (*La Voca-*

tion suspendue, 1950; *Le Bain de Diane*, 1956; *Le Baphomet*, 1965). Marqué par les textes mystiques (les *Pensées** de Pascal, notamment), mais aussi par l'œuvre de Sade, Klossowski, qui fit l'expérience du noviciat, avant de quitter la vie religieuse et de publier, en 1947, l'essai *Sade, mon prochain*, peut être rapproché de Bataille ou de Mandiargues: leurs personnages ont en commun l'incarnation d'états inconciliables que seuls l'éloquence des gestes et le langage secret des signes corporels peuvent circonscrire.

ÉDITION: Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, «Le Chemin», 1989.
ÉTUDE: J.-P. Maudou, *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, Klincksieck, «Connaissance du XX^e siècle», 1987.

LORENZACCIO

ALFRED DE MUSSET. Drame, 1834. Création en 1896.

L'action de *Lorenzaccio* s'inspire d'une chronique florentine du XVI^e siècle: en 1537, alors que Florence subit les exactions du duc Alexandre de Médicis, une conspiration républicaine se prépare autour de la famille Strozzi. Mais les républicains seront pris de court par l'initiative du jeune Lorenzo, cousin du duc et compagnon privilégié de ses débauches: sous le masque de la corruption, «Renzo» l'efféminé a gardé la nostalgie de son innocence. Il profite de son intimité avec Alexandre pour l'attirer dans un guet-apens et le tuer. Mais son acte isolé et généreux reste inutile: Lorenzo est assassiné à Venise et Côme, cousin d'Alexandre, est proclamé duc de Florence à l'instigation de l'habile cardinal Cibo.

♦ Écrite pour être lue, plus que pour être jouée, la pièce défie la mise en scène par le morcellement des scènes, la complexité de l'action sur laquelle viennent se greffer des intrigues parallèles, et la richesse de son décor. Le sujet a été fourni à Musset (1810-1857) par George Sand, et la pièce a été composée pendant une période de production dramatique très féconde (*Les Caprices de Marianne** datent de 1833, *On ne badine pas avec l'amour** et *Fantasio**, de la même année 1834).

♦ Libéré des contraintes de la représentation, puisqu'il ne l'envisageait plus pour son théâtre, Musset a paradoxalement donné dans *Lorenzaccio* l'exemple le plus achevé, et sans doute le plus shakespearien du drame romantique français: la pièce mêle le drame historique à la confession: le personnage de Lorenzo, nouvel Hamlet, est un double de Musset lui-même et l'occasion d'une méditation douloureuse sur l'identité et le sens de l'action.

♦ Il a fallu attendre 1896 pour que la pièce soit représentée, à l'initiative de Sarah Bernhardt; le personnage de Lorenzo, traditionnellement confié à une femme, a tenté depuis lors de grands acteurs: en particulier Gérard Philipe en 1952, dans une mise en scène de Jean Vilar à Avignon.

ÉDITIONS: voir *À quoi rêvent les jeunes filles*.
ÉTUDES: Philippe Van Tieghem, *Musset, l'homme et l'œuvre*, Hatier, 1969. Bernard Masson, *Musset et le Théâtre intérieur*, Armand Colin, 1974.

LORSQUE L'ENFANT PARAÎT

ANDRÉ ROUSSIN. Comédie en quatre actes, 1951.

Catastrophe chez les Jacquet: Olympe, mère de famille, se retrouve enceinte du jour au lendemain, ce qui risque de nuire à la carrière politique de son mari, secrétaire d'État à la Famille. Qui plus est, Georges, leur fils, a fait un enfant à Natacha, la secrétaire de son père. Bien qu'il vienne de faire voter une loi contre cette pratique, Jacquet décide sa femme à recourir à l'avortement. À son tour, Annie, leur fille, s'aperçoit qu'elle est enceinte de son fiancé, d'une famille pourtant très guindée. Pour sauver les apparences, elle fait simuler une attaque cardiaque par son grand-père et parvient ainsi à faire avancer la date de son mariage. De son côté, Natacha obtient le consentement des Jacquet à son union avec Georges, en feignant habilement de refuser. Enfin, Olympe n'avortera pas car Jacquet, entre-temps devenu ministre de la Guerre, a reçu la visite d'une femme aimée trente ans auparavant, qui lui a révélé l'existence d'un autre fils.

♦ Les rebondissements qui abondent dans cette pièce sont produits selon une combinatoire rigoureuse. Une famille de la grande bourgeoisie, le père, la mère, les deux enfants. À partir de là, une situation banale et délicate est exploitée à fond: attendre un enfant sans le vouloir. Même la bonne est enceinte! ce qui porte à cinq le nombre des enfants qui «paraissent» d'une façon ou d'une autre. Le comique provient de cette prolifération incontrôlée, à la fois réelle et verbale, une découverte en engendrant une autre. En ne cessant de faire rire de ses personnages typiques, André Roussin (1911-1987) fait un portrait tendre de la famille, des décalages de mentalité entre

parents et enfants, du mimétisme dans le couple ou de la tendance naturelle au drame familial.

♦ La pièce, dont le titre reprend ironiquement un vers de Hugo sur les joies de la naissance, a été créée au théâtre des Nouveautés le 3 octobre 1951.

ÉDITION: Roussin, *Lorsque l'enfant paraît*, dans *Comédies de famille*, Calmann-Lévy, 1960.
ÉTUDE: André Roussin, *Un contentement raisonnable...* suivi de *Lettre sur le théâtre d'aujourd'hui*, Grasset, 1965.

LOURDES, LENTES

ANDRÉ HARDELLET. Roman, 1969.

Le narrateur, Stève Masson, se livre à une recherche du temps perdu, en ouvrant ainsi le roman: «Longtemps je me suis couché de bonne heure — le matin. J'avais mes nuits; je les ai toujours, mais sans comparaison.» Avec une nostalgie qu'il s'efforce de maîtriser, il évoque les femmes qu'il a connues, celles qui lui plaisent, les lourdes et les lentes: «Nourrices, mères, sœurs. Pleines de lait, de sécrétions, d'organes mous. Les autres, les maigres, les rapides, retournez à vos enfers étroits.» C'est ainsi que nous rencontrons Germaine, Vanessa, Joyce, Yaël. Surtout Germaine, «Maimaine», l'initiatrice, la bonne de ses parents, morte dans un accident de voiture, et dont il entend, encore, la voix. Car ce texte, par-delà ses développements érotiques — qui lui valurent d'être censuré — est une réflexion sensible sur le temps. Les hardiesses du récit, les pointes agressives de l'écriture n'entravent en rien la délicatesse et la subtilité du propos.

♦ Poète oublié (*La Cité Montgol*, 1952; *Sommeils*, 1960; *Les Chasseurs*, 1966), mais narrateur remarqué par André Breton, Hardellet (1911-1974) n'était connu du grand public que pour les paroles d'une chanson célèbre: *Bal chez Temporel* (musique de Guy Béart).

ÉDITION: Hardellet, *Lourdes, lentes*, Jean-Jacques Pauvert, 1974.
ÉTUDE: Hubert Juin, *André Hardellet*, Seghers, 1975.

LUCIEN LEUWEN

STENDHAL. Roman, 1894.

Fils d'un banquier parisien influent, Lucien Leuwen, après deux ans passés à l'École polytechnique, est nommé sous-lieutenant à Nancy, au début de la monarchie de Juillet. Il arrive avec une réputation de républicain dans cette ville de garnison où l'aristocratie légitimiste rêve de restaurer Charles X. Mais il déçoit vite les rares républicains qui le sollicitent, car il leur préfère les attraits de la vie mondaine et réussit à pénétrer, au prix d'un peu d'hypocrisie, dans les salons légitimistes. Il s'éprend d'une jeune veuve, Mme de Chasteller. À la suite d'une supercherie où il est amené à croire que sa bien-aimée est enceinte des œuvres d'un rival, Lucien, désespéré, quitte Nancy pour Paris. Grâce à son père, il obtient un poste important au ministère de l'Intérieur et s'initie aux compromissions de l'argent et du pouvoir. Supérieur à ces milieux qu'il méprise, il y brille par son talent, mais leur tourne bientôt le dos. Quand son père meurt subitement, laissant la maison Leuwen au bord de la ruine, il en paie toutes les dettes et quitte Paris pour un poste lointain de secrétaire d'ambassade. D'après les notes de Stendhal, le récit aurait dû se clore sur les retrouvailles du héros avec Mme de Chasteller, après que celle-ci eut fait la preuve de son innocence.

♦ À son habitude, Henri Beyle, dit Stendhal (1783-1842), utilise un argument romanesque proposé par un autre écrivain: Mme Jules Gaulthier lui avait communiqué un manuscrit, *Le Lieutenant*, que Stendhal va remanier en 1834. Son héros, Lucien Leuwen, peut-être à la faveur de son grade que le romancier a également porté, est devenu l'acteur de toutes les passions stendhaliennes et semble plus voisin de ce que Stendhal a été, ou failli être, que Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir**) et Fabrice del Dongo (*La Chartreuse de Parme**). L'inachèvement de ce roman, situé entre *Le Rouge* et *La Chartreuse*, publié en 1855 sous le titre *Le Chasseur vert* et sous son titre définitif en 1894, est peut-être dû à des raisons politiques: le consul de France à Civita-Vecchia ne pouvait signer une satire aussi directe de la société de son temps. Mais plus profonde est la raison interne à l'œuvre: le roman n'aboutit pas faute de héros, plus exactement parce que l'accomplissement héroïque est rendu quasiment impossible dans une société qui rejette toute valeur d'énergie.

♦ Michel Crouzet considère *Lucien Leuwen* comme «le plus grand roman politique du XIX^e siècle». En effet, Stendhal s'y interroge sur le pouvoir politique, ses fondements, les conditions de son exercice et ses effets pervers. À quel «modèle» politique se ranger sans renoncer à sa «propre estime»? Lucide sur la faillite de la vieille aristocratie, mais

découragé par le cynisme de la bourgeoisie de finances et d'affaires, qui est à l'origine de la révolution de 1830, Lucien apprend à être autrement républicain, à rester fidèle à la dimension idéale de la démocratie. Le roman fait s'affronter les deux termes contradictoires et indispensables du réel et de l'idéal.

♦ *Lucien Leuwen* souffre d'être mal connu : la psycho-critique y diagnostique des complexes mal résolus ; la socio-critique reproche à ce fils de famille une insuffisante prise de conscience sociale ; G. Durand fait de ce roman de l'échec un échec du roman. Mais Paul Valéry, dans son essai pour l'édition Debraye, excepte *Lucien Leuwen* de sa condamnation du genre romanesque ; Alain y voit le « livre de pensée le plus organisé de la littérature française », André Rousseaux le considère comme « le livre préféré de tous ceux qui aiment Stendhal, qui veulent connaître son âme véritable et cachée ».

ÉDITIONS : voir *Armance*, et éd. Michel Crouzet, Flammarion, « G.F. », 1982.
ÉTUDES : Michel Crouzet, *Quatre Études sur Lucien Leuwen*, S.E.D.E.S., 1985. Collectif, *Le Plus Méconnu des romans de Stendhal*, colloque de la Société des études romantiques, S.E.D.E.S., 1983.

LYS DANS LA VALLÉE (Le)

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1835.

Félix de Vandenesse, qui est demeuré un adolescent après une enfance sevrée d'affection, rencontre une femme dont la beauté le fascine. Il la retrouve dans son domaine en Touraine : il devient le confident, le réconfort et l'amant platonique de la comtesse Blanche de Mortsauf dont l'existence est partagée entre un mari âgé, aigri par les souffrances de l'émigration, et deux enfants maladifs. Une série de séparations et de retours renforce cet amour sensible, spirituel et mystique. À Paris, Félix commence une brillante carrière politique. Cependant, Mme de Mortsauf apprend sa liaison avec lady Dudley. Torturée par la jalousie mais pardonnant à son protégé, elle meurt après avoir avoué à son ami Félix sa passion. Félix revient à Paris et, abandonné de lady Dudley, trouve une diversion à son chagrin dans la littérature et la politique. Il rencontre Natalie de Manerville, à qui il écrit une confession épistolaire. Elle préfère renoncer à lui, plutôt que de tenter d'être à la fois Mme de Mortsauf et lady Dudley.

♦ Ce roman auquel Balzac (1799-1850) demeura profondément attaché occupe une place à part dans son œuvre. Récit en partie autobiographique, il exorcise ses fantômes. Mme de Mortsauf est en fait le type de la « femme vertueuse fantastique », image de la perfection terrestre. L'évocation de sa Touraine natale est l'occasion, pour Balzac, d'« aborder la question du paysage en littérature » : entre la nature, les personnages et leur passion amoureuse se créent des harmonies et des correspondances qui illustrent une conception romantique du paysage comme état d'âme et qui établissent une communication au-delà du langage.

♦ Comme dans *Volupté** de Sainte-Beuve, paru en 1834, un jeune homme apprend la vie et l'amour auprès d'une femme qui reste fidèle à son époux et à ses enfants, tout en aimant son ami comme une mère. Le rôle du paysage, l'héroïne qui peut apparaître comme une abstraction éthérée, les questions d'économie rurale rapprochent ce roman de *Julie ou la Nouvelle Héloïse** de Jean-Jacques Rousseau. Mais *Le Lys dans la vallée* brosse un tableau de l'arrivisme social : l'éducation de Félix de Vandenesse est à comparer avec celle de Rubempré dans *Illusions perdues** ou celle de Rastignac dans *Le Père Goriot** ; l'amour-passion et l'ambition s'excluent. L'agonie de l'héroïne et la tonalité chrétienne du livre désignent l'enjeu du roman : la maternité, la lutte entre la matière et l'esprit, l'analyse du phénomène amoureux dans ses rapports avec la vie, la société et la création.

ÉDITIONS : Balzac, *Le Lys dans la vallée*, éd. Moïse le Yaouanc, Garnier, « Classiques Garnier », 1966. Éd. Nicole Mozet, Flammarion, « G.F. », 1984.
ÉTUDES : Maurice Bardèche, *Balzac romancier*, Plon, 1940. Jean-Pierre Richard, « Corps et Décors balzaciens », dans *Études sur le romantisme*, Le Seuil, 1971. Victor Brombert, « Natalie ou le Lecteur caché de Balzac », dans *Mouvements premiers : études critiques offertes à Georges Poulet*, José Corti, 1972.

M

MACHINE INFERNALE (La)

JEAN COCTEAU. Pièce en quatre actes, 1934.

Sur les remparts de Thèbes apparaît régulièrement le fantôme du roi Laïus tué par son fils Œdipe, qui se croit issu de Polybe, le roi de Corinthe. Avertie, Jocaste, la veuve de Laïus, se rend sur les lieux, mais elle ne voit pas le spectre qui tente de la prévenir d'un danger imminent. De son côté, Œdipe, parti à la recherche du Sphinx, le rencontre sous les traits d'une jeune fille qui, séduite, l'épargne en lui révélant d'avance la réponse à l'énigme. Afin d'épouser Jocaste, Œdipe subit pourtant l'épreuve. Aveugles aux signes qui se multiplient lors de leur nuit de noces, la mère et le fils commettent l'inceste. Dix-sept ans après, alors que la peste ravage Thèbes, un messager de Corinthe annonce à Œdipe la mort de Polybe et lui révèle qu'il n'était que son père adoptif. Les époux comprennent enfin la vérité: elle se pend avec son écharpe, il se crève les yeux avec sa broche et part sur les routes avec sa fille Antigone.

♦ Le foisonnement des «signes d'intelligence et de politesse du destin» donne à la tragédie de Cocteau (1889-1963) une unité souterraine. La poésie naît du sens tragique revêtu par chaque mot, chaque objet qui évoque les gestes passés et futurs: le parricide et l'inceste, d'une part, l'étranglement et la cécité, de l'autre. Cette signification secrète ne devient intelligible pour les victimes qu'au quatrième acte, lorsque la machine infernale, œuvre des dieux, achevant son lent travail d'anéantissement, explose enfin. La chaîne tragique, cependant, est infinie: donnant la main à son père, Antigone devient la prochaine victime d'une nouvelle machine infernale.

♦ La pièce fut créée le 10 avril 1934 par Louis Jouvet à la Comédie des Champs-Élysées, dans des décors de Christian Bérard.

ÉDITIONS: Cocteau, *La Machine infernale*, Grasset, 1954. *La Machine infernale*, présentée et annotée par Paul Ginestier, Nouveaux Classiques Larousse, 1975.
ÉTUDES: André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, Le Seuil, 1957. Clément Borgal, *Jean Cocteau ou De la claudication considérée comme l'un des beaux-arts*, P.U.F., 1989.

MADAME BOVARY

GUSTAVE FLAUBERT. Roman, 1857.

Devenu officier de santé après de laborieuses études, Charles Bovary épouse en secondes noces Emma Rouault, fille de paysans normands qui a été élevée au couvent et qui s'est grisée de rêves romantiques. Elle s'ennuie rapidement dans le village de Tostes, en compagnie de ce mari médiocre: la naissance d'une fille ne réussit pas à meubler sa vie et une invitation à une soirée lui fait entrevoir un autre monde. Le couple s'installe à Yonville-l'Abbaye. Son insatisfaction porte Emma à l'adultère: elle noue une intrigue avec un jeune clerc de notaire, Léon Dupuis. L'aventure demeure platonique et Léon se dérobe rapidement. Emma, troublée, se laisse séduire par un don juan médiocre, Rodolphe Boulanger; il rompt quand elle projette de fuir avec lui en Italie. Désespérée, elle est tentée de se suicider. Puis elle retrouve Léon, se lie avec lui et se perd

dans la griserie de ses voyages hebdomadaires à Rouen. Elle contracte des dettes pour mener sa vie insouciante jusqu'au jour où, pressée par ses créanciers, elle se suicide à l'arsenic devant son mari hébété. Charles découvre enfin la vie secrète de sa femme, qu'il n'a jamais cessé d'idolâtrer. Ruiné et désemparé, il se laisse mourir.

♦ Baudelaire, dans *L'Art romantique*, félicita Flaubert (1821-1880) d'avoir écrit un chef-d'œuvre sur «la donnée la plus usée, la plus prostituée, l'orgue de barbarie le plus éreinté». Le fameux «Mme Bovary, c'est moi» par lequel Flaubert coupe court à l'enquête sur ses sources rappelle la part de l'écrivain dans sa production. L'auteur est dans ses héros et, en même temps, le démiurge qui domine sa création et refuse l'identification comme dans le roman traditionnel.

♦ Flaubert, dans *Madame Bovary*, fait référence au modèle balzacien, mais il le dépasse. La description proliférante évince l'action, donne à voir les objets ou le paysage comme des témoins muets de l'émotion des personnages, comme son support. L'auteur multiplie les points de vue pour désigner l'absence d'une instance ordonnatrice et diluer la réalité en une série d'apparences; il donne la priorité à des structures thématiques, à des retours cycliques d'images, d'objets et de personnages symboliques, qui estompent l'histoire au lieu de l'étayer. À la tension balzacienne qui se décharge brusquement, et à la convergence des thèmes du roman traditionnel, Flaubert préfère la multiplication des chapitres; il fragmente à dessein l'action et présente une série de moments qui disent le marasme de l'ennui ou l'extase: le temps devient sensible, se dilate, s'immobilise, ne cesse de se répéter.

♦ L'utilisation du document, l'impersonnalité recherchée, l'abondance et la minutie des descriptions, la crudité de certains détails, l'emprise de la matière et le thème de la fatalité ont pu faire illusion: Flaubert a été qualifié de réaliste, revendiqué par Zola, Maupassant et les écrivains naturalistes, bien qu'il se soit expliqué sur ce malentendu. Les adeptes du «nouveau roman» se sont reconnus en lui, parce que la description, se perdant dans l'infini des détails, perdait le sens avec elle, parce que Flaubert détruisait les structures romanesques traditionnelles et qu'il prêtait une immense attention à la forme.

♦ *Madame Bovary* connut rapidement le succès à cause du scandale qu'il provoqua; un procès fut intenté à Flaubert, le problème de la vérité et de la moralité dans l'œuvre d'art fut soulevé et l'avocat du romancier obtint l'acquittement en faisant valoir qu'une telle lecture inspirait l'horreur du vice. Emma Bovary a pris place parmi les types littéraires célèbres et donné son nom à un comportement moral, le «bovarysme», défini par Jules de Gaultier comme insatisfaction romanesque, «pouvoir qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il n'est».

ÉDITIONS: Flaubert, *Madame Bovary*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Garnier, «Classiques Garnier», 1986. Éd. Pierre-Louis Rey, Presses-Pocket, 1990.
ÉTUDES: Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, Mercure de France, 1902. Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Garnier, 1962. Claudine Gothot-Mersch, *La Genèse de Madame Bovary*, Slatkine, 1980.

MADAME PUTIPHAR

PÉTRUS BOREL. Roman, 1839.

Deborah, jeune aristocrate irlandaise, s'éprend de Patrick Fitzwhyte qui n'est que fils de fermier. Le père, Lord Cockermonth, tente de contrarier ce sentiment et finit par plonger son épée dans le corps de sa fille, croyant atteindre Patrick. Les amants s'enfuient à Paris où commence un récit riche en intrigues, dans lesquelles sont étroitement mêlés l'enjôleuse Mme Putiphar (Mme de Pompadour) et Pharaon (Louis XV) qui exercent autour d'eux un pouvoir tyrannique et sauvage. Prisons humides, cachots souterrains, forts, évasions, naissance d'un enfant nommé Vengeance, rien ne manque au déroulement de leurs aventures qui ne prennent fin qu'avec la Révolution; la prise de la Bastille vient les délivrer des tourmentes de leur destin; mais trop tard! Vieillis, décharnés, ils ne se retrouvent que pour mourir de tant de vicissitudes...

♦ Chef de file du groupe des Jeune-France, Pétrus Borel (1809-1859), dit le Lycanthrope, entre en littérature avec un recueil poétique d'un romantisme tapageur, *Rhapsodies*, qui mêle les accents de révolte et d'enthousiasme d'une jeunesse ardente. Suivent sept «contes immoraux», *Champavert* (1833), lesquels dessinent sa silhouette d'homme-loup, métaphore privilégiée de l'écrivain maudit et incompris. C'est en 1839 qu'il accomplit sa seule œuvre d'importance. Le roman met en scène une lutte entre la passion et le pouvoir par laquelle il dénonce les excès du despotisme royal, mais, au-delà, l'excès de toutes les conventions d'un monde dont Borel se sent exclu. Si les contes immoraux

n'avaient de valeur que parodique et réfractaire, mêlant sarcasme et humour, le ton ici se fait plus désespéré pour ses héros de l'irrémédiable, écrasés par le destin que figeront les rouages impitoyables d'un pouvoir féroce. Du roman noir, le livre a gardé tous les signes extérieurs. Mais la vogue du «gothique» est déjà passée en 1831 et si Borel en reprend la structure et les ingrédients convenus, son style s'affranchit des lois du genre, se libère de toute linéarité et bouscule, dans la forme même, les conventions littéraires. Livre inclassable, «longue récrimination existentielle sous l'aspect d'un récit où l'inspiration, parfois empêchée, convoite le sublime» (Jean-Luc Steinmetz), *Madame Putiphar* n'aura pas le succès escompté. Outre l'intérêt de Baudelaire pour cette œuvre paradoxale, il faudra attendre les surréalistes pour réévaluer le «colosse» Borel, comme l'appelle Aragon, et attirer l'attention sur ce singulier «ouvrage traversé des plus grands souffles révolutionnaires qui furent jamais» (Breton).

ÉDITIONS: Borel, *Madame Putiphar*, éd. Béatrice Didier et Jean-Luc Steinmetz, Régine Desforges, 1972. Éd. et préface de Jean-Luc Steinmetz, Le Chemin vert, 1987.
ÉTUDES: Baudelaire, «Pétrus Borel» dans *L'Art romantique*, t. II, Gallimard, «La Pléiade», 1976. Breton, «Pétrus Borel», dans *Anthologie de l'humour noir*, L.G.F., «Le livre de poche Biblio», 1989. Jean-Luc Steinmetz, *Pétrus Borel, un auteur provisoire*, Presses Universitaires de Lille, 1986.

MADAME SANS-GÊNE

VICTORIEN SARDOU (en collaboration avec ÉMILE MOREAU). Comédie, 1893.

Une ancienne blanchisseuse d'origine alsacienne a épousé le sergent Lefebvre. Lorsque celui-ci est promu duc de Dantzig et maréchal d'Empire, elle est introduite à la cour impériale où son franc-parler détonne. Mais l'empereur, reconnaissant en elle l'ancienne blanchisseuse de son régiment, lui accorde sa confiance. Courageusement, Madame Sans-Gêne s'interpose pour empêcher Napoléon de faire exécuter le duc de Neipperg, soupçonné d'entretenir une liaison avec Marie-Louise. À cette occasion, l'empereur se réconcilie avec Fouché.

♦ Cette pièce en trois actes fut l'un des grands succès populaires de Victorien Sardou (1831-1908). Elle est très représentative de son théâtre conventionnel, sans grande portée satirique, malgré le demi-scandale causé par la pièce *Rabagas* (1862), où l'on crut reconnaître un portrait de Gambetta. Dans *Madame Sans-Gêne*, Sardou prend de grandes libertés avec la réalité historique. Mais ce dramaturge fécond exploite avec beaucoup de métier les ressources d'un personnage truculent, plongé dans un milieu qui n'est pas le sien. Dans *La Dame de chez Maxim**, Feydeau se souviendra du procédé.

ÉDITION: Sardou, *Madame Sans-Gêne*, Librairie théâtrale, 1978.

MADEMOISELLE

JACQUES DEVAL. Comédie en trois actes, 1932.

Alice et Lucien Galvoisier, un avocat demandé dans toute la France, engagent une nouvelle gouvernante pour leur fille Christiane. Mademoiselle, vieille fille sèche et impassible, perce vite le secret de la jeune fille, enceinte d'un jeune Brésilien rencontré en vacances. Trois mois plus tard, devant ses parents toujours étourdis, Christiane a un évanouissement suspect. Mademoiselle fait alors appeler le «docteur», qui n'est autre que son frère. Il joue tant bien que mal le rôle et prescrit à la jeune fille un séjour à la campagne. Quatre mois plus tard, les Galvoisier, surexcités, préparent une surprise pour le retour de leur fille. Celle-ci, qui a entre-temps accouché d'un garçon, décide de tout leur dire, mais les cadeaux de ses parents lui tournent la tête. Mademoiselle annonce alors qu'elle quitte sa place, en affirmant que l'enfant est le sien et qu'elle va s'en occuper. Christiane ne dit rien, et retourne à sa vie de jeune fille.

♦ L'habileté de Jacques Deval (1895-1972) est d'avoir promu au rang d'héroïne Mademoiselle, l'éternelle dame de compagnie, personnage par essence secondaire, comme *La Cousine Bette** décrite par Balzac un siècle plus tôt. Impénétrable, elle dissimule une passion sourde et naïve sous sa haine des hommes: le désir d'avoir un enfant, de participer à la vie d'un petit être. Inversant les valeurs, elle fait éclater tout l'égoïsme latent des autres personnages, des parents volontairement insouciants, de Christiane surtout qui ne peut résister à l'appel de la jeunesse. Rejetant son malheur de fille-mère, celle-ci redevient, par-delà souffrances et instinct maternel, la jeune fille, l'enfant gâtée, l'enfant chérie de ses parents. Écrite dans un style incisif et froid soulignant les travers des personnages, *Mademoiselle* est une comédie dramatique qui montre les ravages cruels de l'inconscience.

♦ Créée le 6 janvier 1932 au Théâtre Saint-Georges, la pièce est entrée en 1957 au répertoire de la Comédie-Française.

ÉDITION: Deval, *Mademoiselle, L'Avant-scène*, n° 158, Femina-théâtre, 1957.

MADEMOISELLE DE MAUPIN, DOUBLE AMOUR

THÉOPHILE GAUTIER. Roman, 1835-1836.

D'Albert, en proie à l'ennui, rêve d'une femme parfaite. Cependant il se lie d'un amour à la fois intellectuel et sensuel avec Rosette. Les jeux érotiques le laissent insatisfait. Il rencontre alors un jeune cavalier qui l'attire irrésistiblement. Quoique gêné d'aimer un jeune homme, il est prêt à tout puisqu'il a enfin rencontré «le corps de [son] fantôme». Mais il en vient à penser que Théodore ne peut être qu'une jeune femme déguisée. Il finit par le démasquer. Nous apprenons alors que Madelaine, alias Théodore, a décidé de courir le monde ainsi déguisée parce qu'elle veut découvrir la vraie nature des hommes et qu'elle refuse d'être la victime du jeu amoureux conventionnel. Elle prend ainsi conscience de son désir d'absolu dans l'amour. Bien qu'elle n'aime pas d'Albert au sens où elle entend ce mot, elle se donne à lui, puis lui écrit une lettre de rupture: leur passion risquait de s'effriter dans le quotidien, le départ de Madelaine lui donne vitalité et pérennité.

♦ Théophile Gautier (1811-1872), romantique, puis héraut de «l'art pour l'art», énonce ses principes esthétiques dans la célèbre *Préface à Mademoiselle de Maupin** (1836). Impatienté par l'utilitarisme et le conformisme de la monarchie de Juillet, il dénonce l'intrusion de la morale et de la politique en art: il plaide pour une esthétique du plaisir.

♦ Du personnage historique de Mademoiselle de Maupin, Gautier fait une créature porteuse de son idéal esthétique et métaphysique. Comme René, chez Chateaubriand, Adolphe, chez Constant, et Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle** de Musset, le personnage de d'Albert illustre le mal du siècle. Son attente vague se cristallise autour d'une femme à la perfection digne de celle de l'œuvre d'art. Le roman est hanté par le mythe platonicien de l'hermaphrodite ou de l'androgyne: d'Albert rencontre en Madelaine un avatar de son idéal de perfection, d'unité parfaite et de fusion absolue dans l'amour. La dualité psychique et sexuelle de l'être humain, à la fois homme et femme, est ainsi mise en lumière.

ÉDITIONS: Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, éd. Adolphe Boschot, Garnier, «Classiques Garnier», 1966. Éd. Geneviève de Bogaert, Flammarion, «G.F.», 1988.
ÉTUDES: voir *Le Capitaine Fracasse*. Et Alain Vaillant, *Le Rire*, Quintette, 1991.

MAHOMET → FANATISME OU MAHOMET LE PROPHÈTE (LE)

MAIGRET

GEORGES SIMENON. Romans, 1929-1989.

Maigret est né de l'imagination de son auteur un jour de printemps 1929. Mais c'est surtout après-guerre, à New York, que les *Maigret* connaissent un regain de vitalité. Si le roman policier jouit avec Simenon d'un tel succès, c'est qu'il a su construire et rendre crédible la figure centrale du commissaire, qui n'est plus un simple détective, mais un personnage essentiel du roman. Doté d'une véritable biographie que connaissent bien ses lecteurs assidus, il se trouve souvent impliqué lui-même dans les histoires dont il débrouille les fils, comme dans *L'Affaire Saint-Fiacre* où il revient sur les lieux de son enfance, ou *Le Pendu de Saint-Pholien*. Bourru, maladroit et gauche, mais profondément humain, il ne mène pas l'enquête de façon mathématique et froide comme le Sherlock Holmes de Conan Doyle, mais intuitivement, avec le cœur et ce sens essentiel de la vie qu'il possède. À l'écoute de ceux qu'il interroge et avec lesquels il noue parfois certaines sympathies, même si celles-ci restent muettes, il apprend que la notion de vrai est bien relative et que chacun possède sa propre vérité. Il évolue en compagnie de ses fidèles inspecteurs Janvier et Lucas dans une atmosphère toujours sombre, souvent désespérée, parfois sordide. Au terme de ses enquêtes, c'est toujours sur cette fatalité qu'est l'existence, sur ses imbroglios et ses enchaînements bizarres que conclut Maigret.

♦ En 1929, Georges Simenon (1903-1989) avait déjà publié environ deux cents romans policiers et plus de mille nouvelles. C'est cette même année qu'il crée le célèbre personnage du commissaire

Maigret. Des centaines de volumes paraîtront jusqu'en 1989. Entre-temps, ce héros aura connu quelques éclipses, pendant lesquelles l'auteur s'adonnera à d'autres types de romans plus psychologiques. La série des *Maigret* constitue donc un des aspects, certes le plus connu, mais pas nécessairement le plus intéressant, de cette œuvre abondante et diverse où dominent également quelques romans d'atmosphère tels que *L'Aîné des Ferchaux* (1945) ou *La neige était sale* (1948).

♦ Il est difficile de situer Simenon parmi les auteurs belges contemporains. Son réalisme, la densité psychologique de ses personnages, l'exploitation habile des données habituelles du roman policier, qui deviennent proprement romanesques, la recherche et la mise à l'épreuve de nouvelles techniques narratives, issues du roman noir américain, contribuent à donner une dimension à part et une réelle qualité à cette œuvre populaire de grande consommation. La reconnaissance de la critique finit par suivre l'estime populaire. On parla même à propos de Simenon du prix Nobel de littérature... Nombreuses furent les adaptations cinématographiques des *Maigret*. L'œuvre a été traduite en cinquante-cinq langues et vendue à cinq cents millions d'exemplaires.

ÉDITION : Simenon, *Maigret*, dans *Œuvres romanesques*, Presses de la cité, 1988.
ÉTUDE : voir *Le Chien jaune*.

MAINS SALES (Les)

JEAN-PAUL SARTRE. Pièce en sept tableaux, 1948.

Hugo, libéré de prison, retrouve Olga, une camarade du Parti (communiste). Est-il « récupérable » ? Toute la question est là. Deux ans auparavant, en 1943, alors que les armées soviétiques commencent à progresser vers son pays, il est chargé à sa demande d'une mission de confiance qui doit faire de lui un « dur » : devenir secrétaire de Hoederer, dirigeant qui penche pour une alliance tactique du Parti avec le pouvoir en place et les libéraux, afin de le liquider. Mais voilà : jeune bourgeois idéaliste, Hugo parle trop, pense trop, et n'agit pas. Il a sans cesse l'impression de jouer, alors que Hoederer, lui, est si « vrai ». Une relation ambiguë se noue peu à peu entre le dirigeant menacé et son secrétaire, faite d'estime inavouée, de confiance paradoxale et même de pitié. C'est finalement lorsqu'il trouve son imprévisible femme, Jessica, dans les bras de Hoederer, que Hugo parvient enfin à le tuer. À sa sortie de prison, deux ans plus tard, le Parti suit la ligne politique de Hoederer. Son crime est devenu objectivement inutile, sauf s'il se laisse lui-même supprimer pour conserver un sens à son geste.

♦ Écrite à l'aube de la guerre froide, cette pièce marque l'infléchissement du théâtre de Jean-Paul Sartre (1905-1980) vers des situations politiques concrètes, avant le retour aux problèmes de la liberté dans *Le Diable et le Bon Dieu** (1951), et le dégagement des responsabilités de l'homme dans l'Histoire avec *Les Séquestrés d'Altona* (1959). De courtes répliques, incisives mais jamais brillantes, une intrigue tranchée : ce drame de l'engagement a le mérite de poser simplement des problèmes compliqués. On ne peut s'engager sans se salir les mains, ni combattre pour la justice sans mentir. Dès lors, le dilemme qui se pose à l'intellectuel inexpérimenté est celui-ci : la pureté des idées ou les compromissions du réel, assumées en toute responsabilité.

♦ La pièce fut créée le 2 avril 1948 dans une mise en scène de Jean Cocteau et Pierre Valde au Théâtre Antoine.

ÉDITION : Sartre, *Les Mains sales*, Gallimard, « Folio », 1971.
ÉTUDE : Jacques Lecarme, *Les Critiques de notre temps et Sartre*, Garnier, 1975.

MAISON DE CLAUDINE (La)

COLETTE (Sidonie-Gabrielle). Roman, 1922.

Ce recueil de souvenirs se compose de trente chapitres. Chacun, construit isolément, se bâtit autour d'un souvenir, d'un lieu, d'un être ou d'une sensation. L'ensemble forme l'univers de Colette, robuste et vivant, où les bêtes sont présentes et amicales et où règne Sido, la mère, être sage et enfantin qui méprise les préjugés. Des figures familières, animaux ou personnages aux allures parfois pittoresques, telle Bel Gazou, la fille de l'auteur, traversent le roman. L'écriture faite d'énumérations et de contrastes manque parfois de simplicité mais la description, quel qu'en soit l'objet, est toujours très précise et percutante. Le style s'allie au ton, plus lent dans les passages lyriques, alerte, grâce aux épithètes, quand il s'agit de peindre la vie. En un sens, *La Maison de Claudine* recompose, dans un accord parfait, une série

d'instants privilégiés auxquels le souvenir confère une qualité particulière.

♦ Contrairement à ce que l'on pourrait penser, *La Maison de Claudine* n'appartient pas à la série des quatre *Claudine* publiés entre 1900 et 1903 sous l'égide de Willy (voir *Claudine à Paris**). Colette (1873-1954) a cinquante ans quand elle publie *La Maison de Claudine*: elle a mûri son style et sa pensée, et cette œuvre marque dans l'existence de l'écrivain une sorte de retour aux sources.

♦ Colette se rattache au grand courant contemporain des écrivains de la Nature, mais, à la différence de Giono ou de Ramuz, son œuvre ne débouche pas sur un lyrisme cosmique. Au contraire, elle se cantonne dans une vision délibérément simple du monde et de l'homme.

♦ La description psychologique, le tableau sociologique d'un milieu rural, l'évocation des liens familiaux contribuent à créer dans ce roman un univers complet auquel le succès du roman doit beaucoup.

ÉDITIONS: Colette, *La Maison de Claudine*, dans *Œuvres*, t. II, éd. Maurice Delcroix, Gallimard, «La Pléiade», 1984. L.G.F., «Le livre de poche», 1990.
ÉTUDE: Louis Forestier, *Chemins vers la Maison de Claudine et Sido*, SEDES, 1968.

MAISON DU JOUEUR DE FLÛTE (La)

ALEXANDRE VIALATTE. Roman, 1986.

Un homme retourne, après une assez longue absence, sur les lieux où il a jadis vécu. Mais il ne peut plus entrer chez lui, et ne parvient pas à photographier une seule fois les nouveaux locataires. Il en est réduit au simple statut d'observateur, impuissant et incrédule devant ce spectacle de la vie que la distance qui lui est imposée rend à la fois dérisoire et frivole. Le monde entrevu acquiert ainsi une étrange qualité, entre imaginaire et réel, entre veille et sommeil. Le style suggère plus qu'il ne décrit et rend énigmatique et fragile la réalité évoquée. Cet exil forcé, ce regard étonné et mélancolique du narrateur s'imposent alors comme l'allégorie même de la création littéraire, prise entre le vertige de la nostalgie et le goût du néant. «Je garde l'espoir que lorsque j'écrirai cette histoire j'en aurai oublié le désolant climat et retrouvé ce que dicte la vie et que la cervelle ne sait pas», écrira Vialatte.

♦ Vialatte (1901-1971) a publié de nombreux romans dont, entre autres, *Battling le ténébreux* (1928) et *Les Fruits du Congo** (1951). Chacun de ses livres développe la même atmosphère irréelle, proche du songe, presque de l'autre côté du monde.

♦ Cette œuvre riche et difficile demeure originale et n'appartient à aucune école. Si, comme ses contemporains, Vialatte s'interroge sur la fiction et ses pouvoirs, ce n'est pas néanmoins pour en construire des modèles formels ou en nier la légitimité mais pour, au contraire, en exalter la poésie et les sortilèges.

ÉDITION: Vialatte, *La Maison du joueur de flûte*, Arléa, 1986.
ÉTUDE: Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, Jean-Claude Lattès, 1981.

MAÎTRE DE SANTIAGO (Le)

HENRY DE MONTHERLANT. Pièce en trois actes, 1948.

La scène se passe en 1519 à Avila ensevelie sous la neige, dans la demeure où don Alvaro Albo, chevalier vieillissant de l'ordre de Saint-Jacques, reçoit simplement ses pairs. Trois d'entre eux s'apprêtent à partir faire fortune dans le Nouveau Monde. Don Alvaro, qui n'aspire qu'au renoncement et au salut après s'être couvert de gloire militaire dans sa jeunesse, refuse avec intransigeance de se joindre à eux, alors même qu'il pourrait ainsi doter sa fille Mariana, et rendre possible son mariage avec le fils de son ami don Bernal. Maître sans pouvoir d'un ordre ancien, il affiche un souverain mépris pour son époque et les passions de la jeunesse, une indifférence glacée à l'égard de sa fille. Pour le faire céder, don Bernal lui fait annoncer que le roi lui ordonne de partir, mais au dernier moment Mariana lui dévoile la machination. Ouvrant enfin les yeux sur la pureté de son âme, il se décide et la décide, dans un éblouissement mystique, à faire retraite dans un couvent.

♦ L'œuvre entière de Montherlant (1896-1972) est traversée par deux inspirations opposées mais parfois mêlées: la veine profane des *Jeunes Filles** (1936-1939), et la veine chrétienne de *Port-Royal** (1954), de *La Ville dont le prince est un enfant* (1967) et du *Maître de Santiago*. C'est peut-être dans cette courte pièce linéaire et dépouillée comme une nature morte espagnole (un *bodegon*) que cet auteur aristocratique, épris de la grandeur

passée de l'Espagne du Siècle d'or, se livre le plus. Don Alvaro, son orgueilleux héros, n'est sensible qu'au premier mouvement du christianisme, la renonciation, et non au deuxième, l'union. Tout comme lui, Montherlant ressentait après la période trouble de la guerre «la soif d'un immense retirement», mais sans issue et sans espoir d'une vie meilleure. Il mit fin à ses jours le 21 septembre 1972, par respect pour ce qu'il avait été.

ÉDITIONS: Montherlant, *Le Maître de Santiago*, dans *Théâtre*, éd. Philippe de Saint Robert et Jacques de Laprade, Gallimard, «La Pléiade», 1972. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Paul Ginestier, *Montherlant*, Seghers, 1973.

MAÎTRE PATHELIN → FARCE DE MAÎTRE PATHELIN (LA)

MAÎTRES D'AUTREFOIS (Les)
EUGÈNE FROMENTIN. Essai, 1876.

Peintre lui-même et romancier à succès avec *Dominique**, qui parut en 1862, Eugène Fromentin (1820-1876) part du principe de la subjectivité de la vision de l'artiste dans son ouvrage intitulé *Les Maîtres d'autrefois*. Dans sa préface il se donne comme but de «traduire avec sincérité les sensations sans conséquence d'un pur *dilettante*» devant les œuvres des peintres flamands et hollandais du XVII^e siècle. Il étudie Rubens, Van Dyck, Frans Hals et Rembrandt en fonction d'un idéal pictural propre au XIX^e siècle et des leçons de Delacroix, et il montre l'influence de la Hollande sur le paysage français, de Rubens sur Delacroix, de Ruysdael et d'Hobbema sur Rousseau, etc. Rejetant l'idée de hiérarchie des sujets de l'œuvre d'art, il s'efforce d'expliquer ce qu'il y a d'authentiquement artistique dans les tableaux qu'il va voir, au cours de ses voyages, dans les musées de Belgique et de Hollande. Traitant les «questions de métier», il pense que l'on peut être à la fois bon dessinateur et bon coloriste et il admire dans l'école hollandaise la capacité à «reproduire les choses telles qu'elles sont».

♦ Fromentin rapporte donc, sous la forme d'une conversation entre lui et le lecteur, plus que des notes et «les éléments décousus d'un livre qui serait à faire»: un ouvrage qui unit histoire de l'art et critique d'art et marque une étape décisive dans l'appréciation de la peinture de son époque à la lumière de celle des chefs-d'œuvre du passé.

ÉDITION: Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, éd. Pierre Moisy, Garnier, 1966.
ÉTUDE: James Thompson et Barbara Wright, *La Vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, A.C.R., 1987.

MAÎTRES SONNEURS (Les)
GEORGE SAND. Roman, 1853.

Tiennet, la jolie Brulette, sa cousine, et Joseph dit Joset l'ébervigé, qui passe pour un idiot du village, préparent leur communion à Saint-Chartier dans l'Indre: tout en n'oubliant pas la charmante fillette inconnue qu'il a rencontrée, Tiennet tombe amoureux de Brulette. Quant à Joset, ayant découvert ses qualités de musicien, il est exhorté par Huriel, un muletier du Bourbonnais, à faire son apprentissage de cornemuseux auprès du Grand Bucheux, son père. Un an et demi a passé: Joset, qui est malade, demande Brulette. Elle accourt, accompagnée de Tiennet et Huriel. Or Tiennet reconnaît en Thérence, qui soigne Joset, la charmante fillette de sa communion. Tiennet épouse Thérence tandis que Joset se rend compte qu'il croyait aimer Brulette, et que seul son art compte pour lui. Condamné à une solitude de plus en plus égoïste, Joset doit subir des épreuves d'initiation: il part sur les routes et se consacre entièrement à la musique. Peu après, il périt tristement et sa fin solitaire dans le Morvan contraste avec le bonheur calme et paisible des deux jeunes couples.

♦ Rédigé en sept ou huit semaines, publié en 1853, *Les Maîtres sonneurs*, le dernier roman de la série à vocation rustique, est considéré comme le chef-d'œuvre du genre. Il opère une synthèse entre le grand roman romantique, socialiste et mystique comme *Consuelo** et la pastorale comme *La Mare au Diable**. Cette idylle champêtre restitue le monde paysan du XIX^e siècle, ses mœurs, son langage rustique, ses valeurs qui s'opposent à celle de la bourgeoisie, de la société mercantile et citadine. Une seconde opposition se manifeste entre les «sonneurs», opposition à la fois musicale, sociale et psychologique: les Berrichons sont hommes de la plaine, pacifiques, liés à un art traditionnel assez fruste, tandis que les Bourbonnais, montagnards, querelleurs, sont sensibles à la beauté musicale et éveillent la vocation de Joset. La référence à *L'Astrée** d'Honoré d'Urfé définit un espace utopique où l'amour est la source d'une régénération morale.

Cependant le roman de George Sand (1804-1876) maintient l'idéalisme romantique que Flaubert inverse et détruit: en effet, Joset, à l'instar de l'artiste romantique, connaît la solitude de l'individu génial et la jalousie de ses rivaux; pris pour un idiot, il est révélé à lui-même par la musique. L'univers mystérieux, symbolique et initiatique du roman lui donne les caractères d'un «roman de formation»: Joset, formé par sa vie et son art, se découvre autre. Mais ce que dit la fin du roman, c'est peut-être l'abandon par George Sand de cet idéalisme romantique au profit d'un rêve virgilien d'une existence laborieuse et simple.

ÉDITIONS: Sand, *Les Maîtres sonneurs*, éd. Pierre Salomon, Jean Mallion, Garnier, «Classiques Garnier», 1958. Éd. Marie-Claire Bancquart, Gallimard, «Folio», 1979.
ÉTUDES: Pierre Salomon, *George Sand*, Hatier, 1953. Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Le Seuil, 1979.

MAL COURT (Le)

JACQUES AUDIBERTI. Pièce en trois actes, 1947.

Au petit matin, dans leur chambre d'auberge, Alarica de Courtelande et Toulouse, sa gouvernante, reçoivent la visite impromptue du roi d'Occident, vers qui la princesse faisait route pour l'épouser. Alarica est subjuguée, mais ce n'est pas le vrai roi. Tentant de s'enfuir, il est blessé par le lieutenant qui escorte la princesse. Entre alors le vrai roi, accompagné du cardinal de la Rosette, qui brise en son nom la promesse de mariage. Alarica s'indigne, puis charme sensuellement le roi. Enfin elle le chasse, affirmant que le jeune homme blessé est son amant familier. Ce dernier, devenu vraiment son amant, lui révèle qu'il est membre de la police occidentiste, chargé à ce titre par le cardinal de la compromettre avec la complicité de sa gouvernante. Par amour, elle veut l'emmener en Courtelande, mais son père le roi Célestincic, qui vient d'arriver, le lui interdit. Elle le dépose sur-le-champ et se fait proclamer reine.

♦ Poète persuadé de la fécondité du langage au point d'intituler un recueil *Des tonnes de semence* (1941), Audiberti (1899-1965), par horreur de l'humanisme qui subordonne tout à l'homme, par «abhumanisme», rend la première place à la nature, puissance immense de naissance. De fait, jusque dans son théâtre baroque, le langage est à l'état sauvage, proliférant et bourgeonnant en tournures et images nouvelles. Le mal qui court, léger et non grave, est-ce bien le mensonge qui entoure Alarica, visage humain du Mal au sens fort, ou bien l'amour qui effleure tour à tour la princesse, le vrai et le faux roi, comme une maladie contagieuse? Plus proche encore de la nature, il se pourrait que ce soit la simple force du désir, qui jaillit avec érotisme des mots eux-mêmes.

♦ La pièce fut créée le 25 juin 1947 par Georges Vitaly au Théâtre de Poche, avec Suzanne Flon dans le rôle d'Alarica.

ÉDITION: Audiberti, *Le mal court*, dans *Théâtre I*, Gallimard, 1970.
ÉTUDES: Jacques Audiberti, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1965. Jean-Yves Guérin, *Le Théâtre d'Audiberti et le Baroque*, Klincksieck, 1976.

MALADE IMAGINAIRE (Le)

MOLIÈRE. Comédie, 1673.

Comédie en trois actes et en prose, mêlée de musique et de danses, *Le Malade imaginaire* est une pièce originale où Molière, dit-on, se serait pris lui-même comme modèle. Le schéma de l'intrigue est classique: Argan, malade imaginaire mais convaincu, ne jure que par les médecins et les apothicaires et leur est totalement soumis. Il a d'ailleurs décidé de donner sa fille Angélique, éprise de Cléante, au ridicule Diafoirus, médecin et fils de médecin. La scène de présentation et de compliments des Diafoirus père et fils (acte II, scène 5) est restée l'une des plus justement célèbres et Molière termine ici le portrait du pédant prétentieux commencé avec Trissotin (*Les Femmes savantes**). Furieux de voir son prétendant rejeté par sa fille, Argan est poussé par Béline, sa seconde femme, à déshériter ses enfants. Toinette, la servante, se fait passer pour un médecin célèbre et caricature à outrance le jeu médical auprès d'un Argan terrifié. Elle aide ensuite Béralde, frère d'Argan et homme de bon sens, à monter le piège qui discréditera Béline: Argan fait le mort et Béline se réjouit ouvertement de son veuvage. Angélique, au contraire, se désespère à cette nouvelle. Ressuscité, Argan décide de devenir lui-même médecin et la cérémonie parodique qui s'ensuit n'est pas sans rappeler l'intronisation de M. Jourdain en Mamamouchi.

♦ On retrouve donc dans cette ultime pièce de Molière (1622-1673) tous les procédés comiques qui ont assuré son succès: satire des travers sociaux, latin de «cuisine», déguisements et coups montés, dénouements de farce dont le seul but est de faire rire.

♦ Destinée aux fêtes de la cour, cette dernière comédie ne fut pas représentée à Versailles du vivant de Molière. Sa rupture avec Lully lui avait nui auprès du monarque. Molière devait mourir à la fin de la quatrième représentation, fidèle jusqu'au bout à sa vocation de comédien.

♦ Accueilli très favorablement, *Le Malade imaginaire*, que Gide tenait pour le chef-d'œuvre de Molière, compte environ mille cinq cents représentations à la Comédie-Française.

ÉDITIONS: voir *Amphitryon*, et L.G.F., «Le livre de poche», 1986.
ÉTUDE: Robert Garapon, *Le Dernier Molière*, S.E.D.E.S., 1977.

MALATAVERNE
BERNARD CLAVEL. Roman, 1960.

Pour différentes raisons, Serge, le fils de famille, Christophe, le fils d'épicier et Robert, l'apprenti plombier, sont livrés à eux-mêmes et forment un groupe de plus en plus proche de la délinquance. Gilberte, l'amie de Robert, est son seul réconfort et sa bonne conscience, celle qui le préserve des trop grosses bêtises. Comme les trois garçons ont réussi un vol de fromage, ils décident de tenter un cambriolage chez une vieille femme sourde et avare qui vit à Malataverne. Robert hésite, une fois tout organisé, pris de scrupules. D'abord seul, puis avec Gilberte, il essaie de tout arrêter. Mais le destin veille: sur les lieux du forfait, dans une dernière tentative pour dissuader ses camarades, il se bat avec Serge et le tue. Il tente de s'enfuir, mais il est rattrapé et comme pris au piège: le malheur se referme sur lui, définitivement.

♦ Bernard Clavel (né en 1923) publie un cycle romanesque en 1962-1963, *La Grande Patience*, qui comprend: *La Maison des autres*, *Celui qui voulait voir*, *Le Cœur des vivants*, *Les Fruits de l'hiver*. Dans toute son œuvre, il exprime l'amertume des existences humbles et difficiles (*L'Espagnol*, en 1967).

♦ Clavel est avant tout l'écrivain de la province (le Jura) et des petits métiers. En ce sens, il est à rapprocher d'un Pierre Moinot ou d'un Jean-Pierre Chabrol. L'écriture est modeste, le style sans éclat ni recherche et le monde dépeint est celui de la réalité quotidienne.

ÉDITION: Clavel, *Malataverne*, J'ai lu, 1969.
ÉTUDE: Adeline Rivard, *Bernard Clavel, qui êtes-vous?*, J'ai lu, 1985.

MALEVIL
ROBERT MERLE. Roman, 1972.

La bombe atomique a tout détruit sur son passage, épargnant miraculeusement l'opulente propriété de Malevil. Désormais, les survivants doivent affronter leur nouvelle vie, faite de solitude et d'absence, et restructurer l'organisation sociale de la communauté. Mais bien vite l'apparition de Fulbert, sorte de tyran fourbe et cruel, ainsi que celle d'autres survivants à l'extérieur du château vont confronter les habitants de Malevil à l'existence du mal. Poussés par la rage et la peur à massacrer des pillards qui volaient leurs blés, les compagnons décident de mettre en place un système de défense renforcé et se lancent dans l'étude des techniques d'armement. Le cycle recommence... Tour à tour, Emmanuel et Thomas, les chefs successifs de Malevil, meurent et le mal s'impose comme un destin inéluctable.

♦ Robert Merle (né en 1908) est romancier, dramaturge (*Sisyphe et la Mort*, 1950), essayiste et traducteur. Son premier roman paru en 1949, *Week-end à Zuydcoote*, annonçait déjà les thèmes majeurs de l'œuvre, à savoir la présence du mal dans l'Histoire et l'obsession de la mort. *Malevil* représente un aspect original de la littérature de science-fiction: au lieu de s'intéresser exclusivement au surgissement de la catastrophe, le livre développe au contraire une réflexion d'ordre philosophique sur les possibilités de survie et de réorganisation d'une communauté humaine après le cataclysme. Les questions technologiques, sociales, morales et politiques sont alors abordées avec réalisme.

ÉDITION: Merle, *Malevil*, Gallimard, «Folio», 1983.
ÉTUDE: Criticus, *Le Style au microscope*, Calmann-Lévy, 1952.

MALHEURS DE SOPHIE (Les)
COMTESSE DE SÉGUR. Roman, 1864.

Le livre est une suite de vingt-deux anecdotes amusantes racontant les petits et les grands événements de quelques enfants de bonne famille. En regard de la sagesse bourgeoise des adultes, incarnée essentiellement en Madame de Réan, Sophie explose dans

une spontanéité fantasque, une liberté sans retenue, une cruauté aveugle qui l'amène à mettre en morceaux les poissons rouges de sa mère et à donner à boire à ses cousins l'eau de l'écuelle du chien. On a le portrait d'une petite fille cruelle qui va de désobéissances en remords, d'indépendance à soumission. C'est au moins l'occasion pour l'auteur de donner sous la forme d'un dialogue particulièrement vivant de véritables leçons sur la morale du temps.

♦ C'est lorsqu'elle n'attendait plus rien de sa vie de femme que la comtesse de Ségur (1799-1874) devint une «grand-mère gâteau» écrivant pour ses petits-enfants. *Les Malheurs de Sophie* forment une sorte de trilogie avec *Les Petites Filles modèles* (1858) et *Les Vacances* (1859). Ces romans d'éducation pour les enfants utilisent des procédés théâtraux pour pouvoir être représentés en société: les dialogues introduisent une spontanéité conforme à la représentation du comportement de l'enfant et confortent le projet didactique.

♦ Depuis le XVIII[e] siècle, l'enfant est considéré comme un être à part entière et la littérature qui paraît à l'intention du public enfantin veut contribuer à la formation de ce futur adulte, de ce futur individu autonome et socialisé. Les romans de la comtesse de Ségur sont des manuels du bon usage de l'extravagance enfantine, des leçons de maintien et de charité, d'abord destinés à un public aristocratique. La comtesse décrit en effet un monde hiérarchisé, du châtelain aux pauvres qu'il secourt généreusement, en passant par les paysans et les artisans. Ce conservatisme s'oppose à une pédagogie «moderne» qui représente le Second Empire de manière réaliste. En fait, le monde décrit est mélancolique: le bonheur matrimonial n'est qu'une promesse, la violence rode, qu'elle soit extérieure, comme la guerre d'*Après la pluie, le beau temps* ou les sévices des mères dénaturées dans *Les Petites Filles modèles*, ou qu'elle soit intérieure: la cruauté sadique dans les *Malheurs de Sophie* ou *Le Général Dourakine* (1866).

ÉDITIONS: Comtesse de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, dans *Œuvres*, t. XII, Édito-Service,1980. Gallimard, «Folio-junior», 1988.
ÉTUDE: Paul Guérande, *Le Petit Monde de la comtesse de Ségur*, Les Seize, 1964.

MALONE MEURT

SAMUEL BECKETT. Roman, 1951.

Un homme sénile et grabataire, parvenu à l'extrémité de sa vie, désormais condamné à une existence restreinte et lamentable, tente en vain d'écrire l'histoire «d'un homme ou d'une femme». Il invente d'abord le personnage de Sapo, puis interrompt son récit pour dresser l'inventaire de «ses possessions», objets divers et dérisoires qu'à l'aide d'un long bâton, de son lit où l'immobilité le cloue, il attire à lui et qui sont comme la forme dégradée et résiduelle de tout son être. Au fil du récit, d'autres personnages surgissent de son imagination, les «Louis», doubles pluriels et démultipliants du héros initial, Sapo — mais aussi bien Malone, et dont le dernier avatar sera Macmann. À son tour Malone se désagrège progressivement, dans son corps et dans son esprit, tandis que le récit lui-même s'achève et se désorganise en une sorte de délire sordide.

♦ Beckett (1906-1989), né à Dublin, s'installe définitivement à Paris à l'âge de vingt-deux ans. Après avoir publié deux récits en langue anglaise (*Murphy* et *Watt*), il décide de recourir alors au français: «Je me remis à écrire — en français — avec le désir de m'appauvrir davantage, c'était ça le vrai mobile.» Penser et créer dans une autre langue que la langue maternelle c'est, en effet, tendre vers ce dénuement lexical et syntaxique dans lequel toute l'œuvre romanesque de Beckett désire s'abolir.

♦ Volet central de la trilogie qu'il forme avec *Molloy** et *L'Innommable**, long soliloque à la première personne, *Malone meurt* fait résonner dans un vide proprement inhumain une voix incertaine et balbutiante: ça parle, sans cohérence ni projet. Discontinu, fragmentaire, le long déroulement des mots porte à son paroxysme le paradoxe du monologue intérieur qu'aucune réalité extérieure ne vient étayer et dénonce le caractère illusoire de ce que la tradition du roman de l'intériorité avait appelé l'«expression de soi». Anonyme et impersonnel, le sujet s'abandonne et s'aliène, passivement, au hasard des mots qui le condamnent plus qu'ils ne le rachètent. Moderne et pessimiste, l'œuvre de Beckett ne dit pas seulement la totale déréliction de l'homme, elle dévoile également le leurre, désormais irréfutable, d'une pensée qui depuis Descartes croyait avoir trouvé dans le langage le fondement même de l'être. Autodestructrice et aporétique, l'œuvre de Beckett s'achemine lentement avec *Textes pour rien* (1955) et *Comment c'est* (1961) vers ce point limite où s'anéantit toute entreprise littéraire.

ÉDITION: Beckett, *Malone meurt*, Minuit, 1951.
ÉTUDES: voir *L'Innommable*.

MAMELLES DE TIRÉSIAS (Les)
GUILLAUME APOLLINAIRE. Drame surréaliste, 1917.

À Zanzibar, Thérèse, excédée de s'occuper de la cuisine et des enfants, se débarrasse de ses mamelles (deux ballons rouge et bleu), devient un homme et prend pour nom Tirésias. Pendant que Lacouf et Presto s'entretuent dans un duel sans fin, son mari, devenu une belle fille courtisée par un gendarme, prend la décision héroïque de faire seul des enfants, qui lui apporteront la richesse. Le soir, il en a produit quarante mille quarante-neuf et s'en fabrique un journaliste, après avoir donné une interview. Une cartomancienne lui prédit un bel avenir, puis étrangle le gendarme mécontent de ses prédictions. Ce n'est autre que Thérèse qui revient à son mari.

♦ Dans ce petit drame déconcertant, Apollinaire (1880-1918) traite avec une fantaisie débridée du grave problème de la repopulation. L'ambiguïté est totale et délibérée: cette farce ubuesque contient bien un appel aux forces vives de la nation, une satire contre les excès du féminisme, mais elle les tourne aussitôt en dérision. Cette équivoque renvoie en dernière instance à l'ambiguïté originelle des sexes, que la pièce met en lumière. Le travestissement et même la métamorphose à volonté de la femme en homme et de l'homme en femme montrent qu'il n'y a pas de contraire absolu.

♦ Avec lâcher de ballons, apostrophes au spectateur et ritournelles absurdes, le spectacle était d'une provocation explosive. Créé le 24 juin 1917, il lançait définitivement le mot «surréaliste», inventé par Apollinaire pour qualifier *Parade*, ballet de Satie et Cocteau créé un mois plus tôt. Francis Poulenc en tira un opéra bouffe (1947).

ÉDITIONS: Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, «La Pléiade», 1978. *L'Enchanteur pourrissant* suivi de *Les Mamelles de Tirésias* et de *Couleur du temps*, Gallimard, «Poésie», 1972.
ÉTUDE: Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1979.

MANDARINS (Les)
SIMONE DE BEAUVOIR. Roman, 1954.

Dans ce roman très largement inspiré de sa propre expérience d'écrivain, Simone de Beauvoir dépeint les milieux littéraires et politiques de l'immédiat après-guerre et en analyse ses conflits internes. Le roman se construit autour du personnage de Dubreuilh, un écrivain à la forte personnalité, en quelque sorte le centre intellectuel et moral du livre. C'est par rapport à lui que les deux autres personnages principaux, Anne son épouse et Henri son ami, prennent place. Éprise d'absolu, habitée par le sentiment de la mort, Anne est comme le double antithétique d'Henri, tout entier tourné vers l'action et la vie. C'est dans le jeu de leur opposition et de leur incessante contradiction que naît le sens du roman. Pour Henri, il ne saurait y avoir d'entreprise littéraire et encore moins de parti pris esthétique tant que la misère et l'injustice règnent sur le monde. Il n'y a pas, selon lui, de moyen terme entre ce qu'il appelle la «Grande Histoire», la seule plausible, réservée aux meetings et au combat politique, et les petites histoires — combien dérisoires et si particulières qu'elles ne sauraient constituer la matière d'un livre digne d'être publié. Pour Dubreuilh, au contraire, la littérature doit se frayer un chemin dans la voie de l'engagement politique: loin d'être exclusifs l'un de l'autre, l'art et l'action doivent s'unir pour servir les mêmes causes, s'enrichissant de leur apport mutuel. En tentant ainsi de dépasser le sentiment de désespoir auquel l'horreur du monde pourrait le contraindre, Dubreuilh cède sans doute à un optimisme qui l'éloigne d'Anne: par son projet de suicide, cette dernière rappelle l'intolérable évidence qu'Henri et Dubreuilh veulent à tout prix tenir à distance, et si les deux écrivains triomphent de leurs doutes et de leurs hésitations, c'est bien sur un sentiment d'échec et de désillusion que semble se conclure ce roman.

♦ *Les Mandarins* constituent peut-être l'un des romans les plus réussis de Simone de Beauvoir (1908-1986). Il rend compte avec force du climat politique et intellectuel qui fut celui de l'après-guerre et certains y ont reconnu un roman à clés, devinant, derrière les silhouettes de Dubreuilh et d'Henri, celles de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus. Et de fait, les questions soulevées dans le roman, telles que les relations difficiles des écrivains avec le parti communiste ou la lente capitulation des intellectuels,

constituaient les réels points d'achoppement sur lesquels butait un existentialisme plus ou moins finissant et dont les figures de proue pouvaient bien alors être comparées à des mandarins, ces sages de la Chine, respectés mais sans pouvoir.

♦ *Les Mandarins* expriment en outre assez bien les questionnements et les hésitations d'une littérature dite «de gauche»: définir une esthétique juste et vraie, militante; tel était le projet des existentialistes et leurs interrogations tournaient toujours autour de ce qu'ils appelaient le «mensonge de la littérature». D'un style simple et sobre, voire dépouillé, le roman de Simone de Beauvoir reflète parfaitement cet effort de sincérité vers lequel elle-même et ses compagnons ont sans cesse tendu.

ÉDITION: De Beauvoir, *Les Mandarins*, 2 vol., Gallimard, «Folio», 1978.
ÉTUDE: Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Le Seuil, 1966.

MANEKINE (La)

PHILIPPE DE BEAUMANOIR (ou PHILIPPE DE RÉMI). Roman, 1230-1240.

Ce roman composé en octosyllabes à rimes plates rassemble un certain nombre de motifs que l'on retrouve dans les «contes de fées», à commencer par celui de Peau d'Âne: en Hongrie, un roi veuf décide (plus ou moins en accord avec l'Église) d'épouser sa fille, qui seule égale par sa beauté la reine défunte; pour échapper à cette abomination, la princesse se coupe la main — gauche —, d'où le titre du roman: la Manekine est la «manchote»; son père veut alors la faire mourir, mais le sénéchal chargé de cette besogne se laisse attendrir (motif de Blanche-Neige) et la laisse partir à l'aventure sur la mer. Ainsi parvenue en Écosse, Joïe rencontre et épouse le roi du pays. Mais elle est en butte à la jalousie et aux persécutions de sa belle-mère, qui parvient à faire croire au roi que l'enfant mis au monde par la jeune femme est un monstre, et à faire condamner à mort la mère et le bébé. Une nouvelle fois, Joïe échappe à ce triste destin, se confie à la mer avec son fils, et arrive à Rome. Sept ans plus tard, le roi de Hongrie, plein de remords, et le roi d'Écosse, qui s'est vengé de sa mère en la condamnant au bûcher et a erré partout en quête de sa femme, arrivent dans la Ville Sainte: les personnages sont réunis et réconciliés, la main coupée est retrouvée dans le corps d'un poisson opportunément pêché, et un miracle du pape la remet en place.

♦ Un tel roman ne constitue pas, bien évidemment, une œuvre originale; il vaut surtout pour la manière dont il rassemble et réorganise tout un matériau mythique, présent dans d'innombrables variantes de la même aventure de base. Derrière le conte merveilleux se dessinent cependant, en filigrane, des préoccupations plus sérieuses de politique lignagère. Philippe de Rémi, longtemps confondu avec son fils, auteur probable des importantes *Coutumes du Beauvaisis*, sait effectuer, sous la forme légèrement démodée du roman en octosyllabes, la fusion d'une problématique d'actualité et d'un substrat folklorique apte à susciter et retenir l'intérêt du lecteur. L'histoire est d'ailleurs reprise par plusieurs œuvres médiévales, à commencer par le *Roman de la fille du comte d'Anjou*, de Jean Maillart.

ÉDITION: Philippe de Beaumanoir, *La Manekine*, trad. Christiane Marchello-Nizia, Stock, «Moyen Âge», 1980.

MANETTE SALOMON

EDMOND ET JULES DE GONCOURT. Roman, 1867.

La vie d'un atelier de peintres vers 1840. On y voit vivre un groupe d'amis, Coriolis, un créole au talent prometteur; Garnotelle, peintre académique; Chassagnol, un noctambule un peu fou, et Anatole le bohème. Coriolis part en Orient, tandis que Garnotelle fait un séjour à la Villa Médicis, et qu'Anatole continue sa vie de bohème qui l'entraîne à Marseille, où Coriolis le retrouve et le sauve du choléra. Coriolis croit avoir trouvé sa voie: il sera peintre orientaliste. Il rencontre alors Manette Salomon, un modèle, bientôt sa maîtresse que, par jalousie, il empêche de poser pour d'autres. Le couple part avec Anatole pour Barbizon. À leur retour Manette, enceinte, devient tyrannique, envahissante et réussit à éloigner Anatole de Coriolis en partant avec lui dans le Languedoc. Cependant, celui-ci retrouve son ami, et lui fait le récit de ses déboires conjugaux: réduit à faire de la peinture commerciale, brimé et avili par l'insupportable famille de Manette, il a

malgré tout épousé celle-ci. Anatole devient fonctionnaire. C'est au Jardin des Plantes, par une belle matinée de printemps, que le roman s'achève.

♦ Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt sont venus au roman par l'Histoire. Ils s'étaient fait remarquer d'abord par leurs monographies sur la société et l'art du XVIII[e] siècle. Puis ils ont utilisé les méthodes historiques pour l'élaboration de leurs romans. Ces esthètes qui ne vivent que pour la littérature devaient, dans leur projet d'une étude quasi exhaustive des milieux sociaux, s'intéresser, après les gens de lettres dans *Charles Demailly* (1860), aux peintres, ce qu'ils font dans *Manette Salomon*. Ils ont utilisé alors leur connaissance dans le domaine des arts, exploité leur goût de collectionneurs.

♦ *Manette Salomon* est bâti sur le même sujet que *Charles Demailly*: l'anéantissement d'une intelligence par une femme, qui, chez ces romanciers «physiologistes», apparaît une fois encore comme l'être qui incarne joliesse et douceur, mais aussi tout un aspect «épidermique»: nerfs, instincts et passions. Vampirique, corruptrice, mortifère, la femme anéantit l'homme. *Manette Salomon* s'inscrit dans l'idéologie dominante, misogyne, du XIX[e] siècle, qui fait schématiquement de la femme une sainte et de la jolie fille une garce.

♦ Dans ce tableau historique, on évoque les batailles esthétiques, les Salons où se dessinent les nouvelles tendances réalistes. Le roman expose une analogie entre la peinture et la littérature; l'époque moderne doit définir l'objet de son art: laideur et modernité; elle doit utiliser les méthodes scientifiques, physiologistes, pour le dégager et le représenter. Mais, bien plus que le poncif du naturalisme comme réalisme de la laideur, le roman dit la nécessité d'un travail de stylisation en art.

ÉDITION: Jules et Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*, U.G.E. «10/18», 1979.
ÉTUDES: voir *Les Frères Zemganno*.

MANIÈRE DE BIEN TRADUIRE D'UNE LANGUE EN AUTRE (La)

ÉTIENNE DOLET. Art poétique, 1540.

À l'opposé de certains humanistes comme Érasme, qui choisissent le latin contre leur langue maternelle, Étienne Dolet (1509-1546) prend parti pour l'expression en langue vernaculaire, tout en défendant parallèlement l'étude d'un latin classique, «cicéronien». Conscient comme beaucoup de ses collègues des progrès que la langue française doit accomplir, il projette un grand traité inspiré de Cicéron, englobant rhétorique et poétique. Au cours d'une carrière agitée, qui s'achève sur le bûcher en 1546, il n'a le temps que d'en composer des fragments, parmi lesquels *La Manière de bien traduire*, qui aborde un problème fondamental pour l'époque. Le texte expose les cinq règles indispensables pour bien traduire un texte, qui vont de la parfaite maîtrise des deux langues concernées au respect de l'esprit de la langue d'arrivée, en passant par l'exploitation de ses ressources rhétoriques et par la compréhension des intentions de l'œuvre originelle.

♦ Cette réflexion sur la langue française en cours d'affinement s'inscrit dans la tradition des «arts poétiques», nombreux depuis le XIV[e] siècle, et qui, de simples manuels fournissant des informations techniques (versification, par exemple), deviennent peu à peu des traités théoriques abordant les grandes questions philosophiques liées au choix et à l'exploitation d'une langue particulière. Ce «genre» littéraire réflexif est très richement représenté au cours du XVI[e] siècle, ne serait-ce qu'avec la *Défense et Illustration de la langue française** de Du Bellay, qui reste, de manière assez injuste, la seule œuvre de cette sorte dont l'époque moderne se souvienne.

ÉDITION: Étienne Dolet, *La Manière de bien traduire d'une langue en autre*, Slatkine, 1972.

MANIFESTE DU SYMBOLISME

JEAN MORÉAS. 1886.

Le 18 septembre 1886, Jean Moréas (1856-1910) fit paraître dans *Le Figaro* un texte qui tente de définir ce qu'est le symbolisme, seule dénomination «capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art». Suivant des concepts très mallarméens, la poésie symboliste «cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible» et doit donc suggérer la réalité plutôt que la décrire. Pour ce qui est de la forme, il faut aller vers une liberté du style qui s'appuie sur «la bonne et luxuriante et fringante langue française», tout en conservant «l'ancienne métrique avivée». Il n'est donc pas question de vers libre, mais d'une sorte de compromis entre la théorie verlainienne privilégiant la musique et le rythme, et le grand thème mallarméen de la primauté de l'Idée. Moréas ter-

mine en rendant hommage à Théodore de Banville, chef de file du Parnasse.

♦ C'est en réaction à ce manifeste que René Ghil fonde l'école « symbolique et harmoniste » ou « évolutive-instrumentale », qui dérive davantage des pratiques d'Arthur Rimbaud et qu'il considère les mots en fonction de leur pouvoir de suggestion sonore. Dès 1885, dans son *Traité du verbe*, René Ghil avait posé les bases d'une rythmique nouvelle et proposé que le poème devienne « un vrai morceau de musique suggestive et s'instrumentant seul ». La bataille entre les partisans des deux tendances amènera Moréas à réviser ses positions et à faire paraître dans *Le Figaro* du 14 septembre 1891 le *Manifeste de l'École romane*, « retour dans la pensée comme dans le style, à l'équilibre et à l'harmonie [...] après les mille excès du décadisme et du symbolisme ».

ÉDITION : Moréas, *Manifeste du symbolisme*, dans *Œuvres*, Slatkine, 1978.
ÉTUDE : Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Armand Colin, 1967.

MANIFESTES DU SURRÉALISME
ANDRÉ BRETON. Essais, 1924, 1929, 1942.

Au nombre de trois, ces manifestes sont considérés le plus souvent comme la principale contribution théorique d'André Breton au surréalisme, dont il a été le fondateur et le chef vigilant.

Du point de vue de l'histoire de la poésie, le premier *Manifeste* est le plus important, le plus étoffé et le plus innovateur. Rejetant l'attitude strictement réaliste dans la littérature et dans la vie, dénonçant le règne de la logique et de la raison normative, Breton invite à prendre le parti du rêve et de l'imagination, tente de saisir les sources de l'inspiration en un lieu poétique qu'il appelle « surréalité » — lieu où rêve et réalité se confondent et où toutes les contradictions s'annulent —, et définit l'écriture surréaliste comme un « automatisme psychique pur ». Fondée sur une confiance absolue dans le pouvoir du langage, l'écriture est, pour Breton, mise au jour du fonctionnement réel de la pensée. Les deuxième et troisième *Manifestes* témoignent d'une fidélité aux principes de départ, mais contiennent également, surtout le second, un grand nombre d'attaques polémiques personnelles injurieuses à l'égard de surréalistes exclus du mouvement ou l'ayant quitté d'eux-mêmes.

♦ Outre les *Manifestes du surréalisme*, l'œuvre d'André Breton (1896-1966) compte des livres comme *Les Champs magnétiques**, premier recueil de textes surréalistes (écrits avec Philippe Soupault), *Nadja** et *L'Amour fou*, récits poétiques en prose, qui sont autant de repères de la littérature française du XX^e siècle.

♦ L'impact des livres de Breton — le premier *Manifeste* notamment — se mesure au fait que des générations poétiques entières ont connu grâce à eux une expérience authentiquement révélatrice de poésie et de choix de vie.

ÉDITIONS : Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1971. Gallimard, « Folio-Essais », 1985.
ÉTUDES : Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, José Corti, 1948. Sarane Alexandrian, *André Breton par lui-même*, Le Seuil, 1971. Marguerite Bonnet, *André Breton*, José Corti, 1975.

MANON DES SOURCES → EAU DES COLLINES (L')

MANON LESCAUT → HISTOIRE DU CHEVALIER DES GRIEUX...

MANTEL MAUTAILLIÉ (Le)
ANONYME. Fabliau, vers 1200-1250.

Le Mantel mautaillié, dont il existe plusieurs versions, présent aussi bien comme un texte indépendant dans des recueils de fabliaux que comme un épisode comique inséré dans une trame romanesque, relate la mise à l'épreuve de toutes les dames qui constituent une société courtoise par un objet magique chargé de tester leur vertu : le manteau ne siéra qu'à la parfaite amie, ou celle-ci sera la seule à pouvoir boire au « cor » envoyé par une magicienne perfide.

♦ Ce texte bref, composé en octosyllabes à rimes plates, est un fabliau, c'est-à-dire qu'il appartient à un genre littéraire spécifique du Moyen Âge, et plus précisément du XIII^e siècle, pendant lequel on en rencontre plus de deux cents ; le genre semble disparaître dans le courant du XIV^e siècle, peut-être remplacé par la farce, qui exploite la même thématique. En fait, il est difficile de donner une définition précise des fabliaux : pièces à rire, on les a longtemps considérées comme destinées à un public bourgeois que n'intéressait pas la littérature courtoise d'inspiration aristocratique ; on a tendance maintenant à estimer qu'il

s'agit plutôt d'un «genre» contrapuntique, étroitement lié au genre «noble» du roman, dont il reprend les situations et les personnages sous un angle comique et satirique. Sa disparition coïncide logiquement avec celle du roman, à partir duquel il s'est développé.

ÉDITIONS: *Le Mantel mautaillié, Fabliaux français du Moyen Âge*, éd. Philippe Ménard, Droz, 1979. *Contes pour rires: Fabliaux français des XVIIe et XIXe siècles*, U.G.E., «10/18», 1984.
ÉTUDES: Howard Bloch, *Le Scandale des fabliaux*, Le Seuil, 1989. Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Droz, 1973.

MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE

JAN POTOCKI. Roman, 1958. Écrit en 1804-1805.

Un voyageur rencontre deux sœurs qui l'entraînent aux plaisirs de l'amour — ensemble, ou parfois avec leur mère. Elles le tentent également par la peinture de trésors dont elles détiennent le secret. Progressivement se révèle leur nature de démons, issus des empuses antiques, des succubes du christianisme ou encore de la figure astrale des Gémeaux. L'histoire de départ se situe en Espagne, dans la très inhospitalière sierra Morena, et met en scène Alphonse Van Worden et ses cousines musulmanes, Emina et Zibeddé. Mais à mesure que le récit progresse et que de nouveaux personnages apparaissent, ceux-ci sont amenés à raconter leur histoire à leur tour et le vertige s'installe: car chacun a vécu une semblable situation ou plutôt une variante de ce fantasme. Et les histoires s'enchâssent les unes dans les autres, jusqu'à une quintuple mise en abîme...

♦ Le *Manuscrit*, à l'instar du *Décaméron* de Boccace et de l'*Heptaméron** de Marguerite de Navarre, présente une succession de journées (soixante-six, en l'occurrence): du vivant de Potocki (1761-1815), seules furent imprimées à Saint-Pétersbourg les journées 1 à 13, puis à Paris, sous le titre *Avadoro, histoire espagnole*, les journées 15 à 18, 20, 26 à 29, 47 à 56, et *Dix Jours de la vie d'Alphonse Van Worden*, qui reprend l'édition de Saint-Pétersbourg et la 14e journée. En 1847, parut, à Leipzig, une traduction intégrale en polonais. Le public français ne découvrit l'auteur qu'en 1958 grâce à la publication, par Roger Caillois, d'une partie du roman. On doit, en 1989, la première édition intégrale en langue française originale à René Radrizzani.

♦ Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est une œuvre à mi-chemin du XVIIIe siècle et du romantisme: il est animé d'une passion de tout connaître qui trouve dans le fantastique son accomplissement suprême. Roman satirique dans la tradition qui va de *Don Quichotte* à *L'Homme sans qualités*, il investit presque tous les genres narratifs. Mais il se distingue par sa structure en tiroirs, qui permet des jeux de répétitions et qui assure l'effet d'incertitude: les retours obsessionnels aux mêmes lieux et des mêmes aventures produisent «l'angoisse d'une duplication infinie» (R. Caillois) qui s'ajoute à celle suscitée par le fantastique. Mais l'étrange ne peut être réduit, ici, à aucun présupposé. Jean Bellemin-Noël, interprétant cette bizarrerie structurelle, a signalé les liens étroits entre sexualité et fantastique, qui, tous les deux, se présentent comme une quête de l'Autre et de l'Ailleurs. D'autres critiques ont vu, dans ce récit, une initiation maçonnique ou inspirée par des formes de théosophie ou d'illuminisme à la mode à la fin du XVIIIe siècle: le héros accéderait donc à une sagesse supérieure, à une adhésion au monde jusque dans ses phénomènes obscurs. Mais l'humour ou l'ironie de Potocki donnent au livre les caractères d'une mystification ou d'une parodie: l'esprit critique est toujours à l'œuvre, en même temps que les obsessions, les fantasmes, les rêves sont mis en scène; la même suspicion pèse alors sur le surnaturel comme sur la réalité. Cet art de la fugue construit un labyrinthe où l'homme se perd et où, la vérité n'étant pas donnée, il tente d'en saisir l'image fragmentée dans la multiplicité des destinées.

ÉDITIONS: Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, éd. Roger Caillois, Gallimard, «Folio», 1958. Éd. René Radrizzani, José Corti, 1990.
ÉTUDES: Édouard Krakowski, *Le Comte Jan Potocki*, Gallimard, 1963. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970.

MARCHES DE SABLE (Les)

ANDRÉE CHEDID. Roman, 1981.

Dans l'Égypte du IVe siècle après J.-C., trois femmes, trois destins traversés par toutes les violences religieuses de l'époque, vont se croiser au désert. Cyre a douze ans: petite paysanne inculte, elle a fui les méchancetés et les tracasseries des sœurs d'un couvent où elle fut laissée. Sa joie d'être libre, elle l'exprime par un chant sans parole, car elle a fait vœu de silence. Athanasia, mère douloureuse d'un fils martyr, vient de perdre son mari, mort en anachorète. À soixante ans, déchirée, meurtrie, elle n'a plus de raison de vivre. Marie, native d'Alexandrie, a abandonné depuis neuf ans sa vie de

jeune courtisane brillante et adulée. Partie vivre au désert pour répondre à l'appel foudroyant de Dieu, elle a usé son corps et son esprit dans la solitude, les macérations du jeûne, les agressions constantes du soleil et du vent. À la croisée des chemins, ces trois femmes si différentes par l'âge, le rang et le passé se sont rencontrées et font route ensemble vers la forteresse du sage Macé, au centre du désert. Là, chacune verra clair en elle-même, déchiffrera le sens même de leur rencontre, et c'est ensemble qu'elles repartiront vers des fins divergentes mais complémentaires.

♦ Andrée Chedid (née en 1920), poète avec *Textes sur une figure* (1949), *Visage premier* (1972), cherche, dans son œuvre romanesque, une réponse vécue aux éternelles questions que se pose l'homme sur l'énigme de l'univers et le mystère de sa propre destinée. «Terre vécue», son Égypte natale est riche aussi de toute une symbolique que représente ici le désert, lieu d'accouchement et d'authenticité, qui donne à l'ensemble du texte son unité de grandeur et de farouche beauté.

♦ Les trois femmes, oubliées traditionnelles de l'histoire dont elles sont pourtant les premières victimes, sont ici les vraies porteuses de sens. Réelles, attachantes par leurs particularités individuelles, ancrées dans un vécu qui leur est propre, elles n'en fonctionnent pas moins toutes trois comme de grandes figures mythiques. Très vite, en effet, l'action narrative du roman s'efface derrière le cheminement symbolique qui mène chacune à sa vérité: il faut avoir pleinement accepté l'amour et la mort avant de les dépasser dans la soif absolue de Dieu. Car l'univers de Chedid n'a rien d'abstrait: les personnages conservent leur attachante humanité et les figures secondaires comme Pambo, le moine-girouette, projettent leur tendresse souriante et pittoresque sur l'âpre destin des trois femmes.

♦ Andrée Chedid voit dans la simplicité limpide du langage «le pain de vie», la clef de la liberté et de la dignité humaines: «L'homme est grand parce que debout et maître de la parole». Marie renonce vraiment au monde — et aux mots — pour faire don à Cyre de la parole libératrice dont elle se prive pour elle. La transparence voulue du style, son dépouillement magnifient la poésie profonde qui se dégage des *Marches de sable*.

ÉDITION: Chedid, *Les Marches de sable*, Flammarion, 1981.
ÉTUDE: Jacques Izoard, *Andrée Chedid*, Seghers, 1977.

MARE AU DIABLE (La)

GEORGE SAND. Roman, 1846.

L'auteur oppose d'abord, à l'allégorie du graveur Holbein (1497-1543) où la mort accompagne un malheureux laboureur, «le rêve d'une existence douce, libre, poétique, laborieuse et simple», que justifie sous ses yeux une scène de labour dans la campagne berrichonne. Commence alors l'histoire du laboureur Germain qui, veuf avec trois enfants, accepte, pour obéir à son beau-père, d'épouser une jeune veuve, fille d'un riche paysan. Partant en visite chez sa promise, il emmène sur sa jument son fils aîné et Marie, une jeune voisine qui doit entrer en condition. Ils s'égarent dans les bois, passent la nuit à la belle étoile près de la mare au Diable, parlent timidement de sentiment et de mariage. Au retour, après des déconvenues, Germain épouse Marie, et non la jeune veuve frivole.

♦ Dans ce roman, George Sand définit la vocation idéaliste de la littérature. Elle peint un monde du travail, de la simplicité, dans un dessein moral délibéré. En opposition au réalisme d'un Balzac, elle préfère la recherche de la vérité idéale qui révèle l'homme dans sa grandeur. À la différence des *Paysans** de *La Comédie humaine*, la campagne n'est pas le lieu des luttes de classes; les paysans ont conservé les valeurs détruites par la bourgeoisie et la société urbaine. Contre Flaubert, elle défend les droits du cœur en littérature. Elle écrit, contre *Le Paysan perverti** ou *Les Liaisons dangereuses**, cette idylle champêtre, véritable pastorale inspirée par les *Géorgiques* de Virgile et où se fait jour une promesse messianique. En disciple de Rousseau, elle conçoit l'avenir de la collectivité dans la nature, dans un travail d'éducation qui arrache l'homme à ses démons; elle fait du mariage le signe du dépassement des conflits de classe, le signe d'une reconnaissance de l'unité humaine fondamentale qui naît dans le travail. Elle substitue à l'optimisme officiel celui de l'amour et fait du travail une valeur, en opposition à la société marchande de l'échange et de la spéculation.

ÉDITIONS: Sand, *La Mare au Diable*, éd. Pierre Salomon et Jean Mallion, Garnier, «Classiques

Garnier», 1958. Éd. Claudette Sarlet, Presses-Pocket, 1989.
ÉTUDES: voir *Les Maîtres sonneurs*.

MARIA CHAPDELAINE

LOUIS HÉMON. Roman, 1916 (publié dans *Le Temps* en 1914).

Près des chutes de Péribonka, une famille canadienne de défricheurs (le père, la mère, quatre fils et Maria) vit dans la solitude. Trois prétendants désirent épouser Maria dont François Paradis, un aventurier, mi-bûcheron, mi-ouvrier. Entre lui et Maria surgit l'amour, lors de la cueillette des myrtilles. Il promet alors de revenir à Noël pour épouser Maria. Elle l'attend donc au rythme des travaux familiers, au milieu de la forêt et de la nature, occasion pour Louis Hémon de planter un décor simple. Or, à Noël, François est pris dans une tempête et meurt. Désormais, Maria est brisée et seuls son lien avec la terre, le goût du sacrifice qu'elle partage avec les défricheurs et le sentiment qu'il n'est pas dans son destin de paysanne de mourir d'amour la maintiendront en vie. Elle finira par épouser Eutrope Gagnon, un autre de ses prétendants. Tous les personnages sont empruntés à la réalité et peints dans un décor naturel où l'homme se confond avec la nature par sa simplicité et sa rudesse.

♦ L'œuvre de Louis Hémon (1880-1913), mort prématurément des suites d'un accident, est entièrement posthume — *Colin-Maillard* (1924), *Battling Malone, pugiliste* (1925). *La Belle que voilà*, écrite à un moment incertain, révèle un autre aspect de cet écrivain, plus intimiste et plus secret.

♦ *Maria Chapdelaine* est un grand roman de la terre et de l'attachement à la terre. D'écriture sobre et simple, ce livre né de l'expérience du voyage et de la passion des grands espaces se rattache à la littérature d'évasion qui, au lendemain de la Première Guerre mondiale, allait connaître un grand succès populaire (les frères Tharaud, Pierre Benoit).

ÉDITION: Hémon, *Maria Chapdelaine*, Presses-Pocket, 1985.
ÉTUDE: Alfred Ayotte et Victor Tremblay, *L'Aventure Louis Hémon*, Fides, 1974.

MARIAGE DE FIGARO (Le)

BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de). Comédie, 1784.

Plusieurs années ont passé depuis l'heureux dénouement du *Barbier de Séville**. Figaro, à qui l'amour fait perdre parfois le bon sens et le sourire, est devenu le rival d'Almaviva: le comte, marié et blasé, veut séduire sa fiancée Suzanne le jour même des noces. D'autres intrigues se mêlent à ce fil conducteur, brouillent les pistes et créent des perspectives fuyantes, rompant par jeu l'illusion théâtrale: le comte courtise aussi une ingénue perverse, la fille du son jardinier; Rosine, comtesse Almaviva, mûrie par les déceptions, cherche à reconquérir son volage mari tandis que son jeune page Chérubin soupire auprès d'elle; Marceline, la gouvernante de Bartholo, prétend épouser Figaro (on apprend à la fin de la pièce qu'elle est sa mère). Coups de théâtre et péripéties s'accumulent, entraînés par une succession de déguisements, quiproquos, reconnaissances, contretemps, fuites, billets doux, gifles et baisers. Les réactions en chaîne s'allient à un esprit éblouissant pour créer le comique, qui est parfois grinçant: *Le Mariage de Figaro* est une tribune d'où l'auteur utilise l'insolence de Figaro pour fustiger les abus d'ordre social et politique. Beaumarchais condamne au nom de la morale Almaviva, présenté comme un maître inconséquent, infidèle et injuste, tandis que Figaro tient un discours subversif qui est déjà celui des Droits de l'homme.

♦ Très tôt, Beaumarchais (1732-1799) a pensé à donner une suite au *Barbier de Séville**: il achève *Le Mariage* en 1776. Reçue avec enthousiasme par les Comédiens-Français, la comédie est interdite par Louis XVI. Beaumarchais la remanie, situe l'action en Espagne (et non plus en France), se livre à une campagne de lectures dans les salons, donne en 1783 une représentation privée pour le comte d'Artois. Finalement, Louis XVI cède et autorise la représentation du *Mariage*. Après avoir triomphé dans cette comédie d'intrigues aux arrière-pensées polémiques, Beaumarchais fait jouer en 1792 un drame, *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable**, qui permet de retrouver les personnages du *Mariage* vingt ans après.

♦ Fidèle à la conception moralisante du drame, Beaumarchais revendique dans la préface du *Mariage* le droit de censurer les mœurs sans se laisser enfermer par l'hypocrisie de la «décence théâtrale». Héritier de Voltaire, ce pamphlétaire de génie donne à la comédie une place dans le combat philosophique. Mais il est véritablement révolutionnaire

sur le plan littéraire : sa verve et son goût de l'intrigue font de lui le premier représentant de la comédie réaliste et du vaudeville tels que les concevra le XIXe siècle.

♦ Le nombre de parodies ou de suites inspirées par *Le Mariage* témoigne du succès d'une pièce dont la première provoque des scènes de folie collective et qui fait grand bruit dans l'Europe des Lumières. Elle inspire à Mozart un opéra bouffe prérévolutionnaire, *Les Noces de Figaro* (1786), qui reproduit, grâce à l'alternance entre les récitatifs et les airs, le rythme de la comédie.

ÉDITIONS : Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, éd. Jean-Pierre de Beaumarchais, Garnier, 1986. Larousse, 1971.
ÉTUDES : René Pomeau, *Beaumarchais*, Hatier, 1956. Jacques Schérer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, 1988.

MARIAGE D'INCLINATION (Le)

EUGÈNE SCRIBE. Comédie-vaudeville, 1826.

L'action se passe en 1815. Malvina, fille d'un riche commerçant, a épousé secrètement, sur un coup de tête, un inconnu de bonne mine rencontré pendant un voyage en Angleterre. Elle s'aperçoit de son erreur et comprend que ce Barentin n'est qu'un aventurier. De retour en France, la jeune femme fait une autre découverte : elle aime toujours Arved, son cousin, jeune officier de l'armée de Napoléon auquel son père la destinait. Mais il est trop tard. Malvina doit avouer son mariage clandestin et payer le prix de son insoumission. Elle obtient le pardon de son père et doit se résoudre à la vie sans bonheur que lui apportera son mariage « d'inclination ».

♦ Cette comédie-vaudeville représente bien le genre dans lequel Scribe (1791-1861) a triomphé au début de sa carrière et qui fit la fortune du théâtre du Gymnase. La pièce est résolument dirigée contre l'esprit romantique : montrant l'erreur de la romanesque Malvina, elle défend contre la passion les droits de la raison et de l'autorité parentale. Elle était bien faite pour plaire au public bourgeois, qui accorda sa faveur au dramaturge tout au long de sa très féconde carrière.

♦ La pièce fut créée en 1826 au théâtre du Gymnase.

ÉDITION : voir *Adrienne Lecouvreur*.

MARIAMNE (La)

TRISTAN L'HERMITE. Tragédie, 1636.

La figure de Mariamne, femme d'Hérode (dont l'histoire est racontée par Flavius Josèphe dans le quinzième livre des *Antiquités juives*), est à la mode au début du XVIIe siècle : Alexandre Hardy, entre autres, écrivit une Mariamne vers 1600. Tristan L'Hermite s'en inspira pour composer sa première œuvre théâtrale. Dans l'acte I, Hérode, après un songe où il a vu le frère de Mariamne, Aristobule, qu'il a assassiné, lui reprocher ses crimes, se plaint de la froideur de sa femme à son égard ; Phérore et Salomé, frère et sœur d'Hérode, lui conseillent la fermeté. Salomé corrompt l'échanson royal pour qu'il accuse Mariamne de tentative d'empoisonnement (acte II). L'acte III est consacré au procès de Mariamne : passionnément épris de sa femme, Hérode s'apprête à l'absoudre quand un mot imprudent de Mariamne le persuade qu'elle lui a été infidèle. Mariamne est emprisonnée : sa mère, par lâcheté, la renie (acte IV). À peine Hérode apprend-il l'exécution de Mariamne que, tourmenté par la passion et le remords, il se livre au désespoir (acte V).

♦ La figure tragique du tyran amoureux, dans la lignée d'Othello, annonce certains personnages raciniens (Néron dans *Britannicus**, Pyrrhus dans *Andromaque**). Elle est mise en valeur par la structure insolite de la pièce, qui, contrairement aux règles de la tragédie classique, fait intervenir le dénouement dès l'acte IV. L'acte V est entièrement consacré aux imprécations et aux lamentations d'Hérode, dont le rôle constituait une performance d'acteur alors inhabituelle. Le talent du célèbre acteur Mondory, qui jouait Hérode, contribua peut-être au succès de la pièce.

♦ Après *La Mariamne*, Tristan L'Hermite (1601-1655) composa encore plusieurs tragédies (dont *La Mort de Sénèque*, d'inspiration stoïcienne), une comédie et une pastorale.

♦ *La Mariamne* resta en faveur assez longtemps : Jean-Baptiste Rousseau, après l'avoir retouchée et remise au goût du jour, la fit représenter en 1731.

ÉDITION : Tristan L'Hermite, *La Mariamne*, éd. Jacques Madeleine, Nizet, 1984.
ÉTUDE : Napoléon-Maurice Bernardin, *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite sieur du Solier (1601-1655) : sa famille, sa vie, ses œuvres*, Alphonse Picard, 1895.

MARION DELORME

VICTOR HUGO. Drame, 1831.

En 1636, sous le règne de Louis XIII, Marion Delorme a abandonné sa vie de courtisane par amour pour le pur et mélancolique Didier. Celui-ci ignore tout du passé de Marion et lorsqu'un de ses anciens amants, Saverny, prétend la reconnaître, il le provoque en duel. Les gardes de Richelieu interrompent le duel: Saverny joue le mort; mais Didier est emprisonné. Marion réussit à le faire évader et tous deux se mêlent à une troupe de comédiens ambulants. Hélas! Ils sont reconnus par Laffemas, espion du cardinal. Celui-ci refuse sa grâce à Didier. Marion ira jusqu'à se donner à Laffemas pour sauver son amant. Mais en vain. Les deux jeunes gens vont mourir, non sans proclamer une dernière fois leur amour et non sans que Marion ait obtenu de Didier l'assurance du pardon qui rachète ses anciennes erreurs.

♦ Ce drame en vers, représenté en 1831, fut en réalité écrit en 1829 par Hugo (1802-1885); il est presque contemporain de *Cromwell**. Mais il était tombé sous le coup de la censure de Charles X et Hugo dut attendre deux ans pour le faire représenter.

♦ On y trouve l'application de la théorie défendue dans la *Préface de Cromwell**: intrigue serrée, choix de l'émotion, imbrication d'éléments dramatiques et de passages comiques, en particulier centrés sur le personnage de Saverny. Le thème de la courtisane rachetée par l'amour devait connaître une grande fortune au XIX[e] siècle. Quant à l'évocation historique, elle donne une image très sombre et très partisane du personnage de Richelieu, ennemi des frondeurs, bête noire de la génération romantique.

♦ La pièce fut créée en 1831 au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

ÉDITIONS: Hugo, *Marion Delorme*, voir *Cromwell*, et Flammarion, «G.F.», 1990.
ÉTUDES: Jean Gaudon, *Victor Hugo dramaturge*, l'Arche, 1955. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, José Corti, 1974.

MARIUS

MARCEL PAGNOL. Pièce en quatre actes et six tableaux, 1929.

César tient le bar de la Marine sur le Vieux-Port de Marseille. Son fils, Marius, et Fanny, la petite marchande de coquillages, s'aiment depuis leur enfance. Pourtant Marius a décidé de ne pas l'épouser, car il rêve de connaître la vie de marin. Pour le rendre jaloux et le forcer à se déclarer, Fanny lui annonce que le maître voilier Panisse, un habitué du bar, l'a demandée en mariage. Une occasion de s'embarquer s'offre à Marius, mais il reste, par amour pour Fanny jusqu'à ce qu'une nouvelle proposition lui soit faite. Afin de ne pas contrarier la vocation du jeune homme, elle lui cache qu'elle est enceinte de lui. Tandis que César, tout heureux, montre à Fanny la jolie chambre qu'il réserve aux futurs époux, celle-ci voit par la fenêtre s'éloigner le paquebot à bord duquel Marius s'est embarqué, et s'évanouit.

♦ Un jeune homme déchiré entre l'appel obsédant de la mer et son amour, une jeune fille qui sacrifie le sien au bonheur de son amant alors que plane le souvenir d'une tante, séduite puis abandonnée, qui a «mal tourné»: ce duo malheureux a fait pleurer des générations de spectateurs. Le pittoresque des personnages et du décor est encore rehaussé par la saveur des dialogues; la langue populaire méridionale, pleine d'emphase et de verdeur, y éclate, ensoleillée par l'accent marseillais.

♦ La pièce fut créée le 9 mars 1929 au Théâtre de Paris. Le mélodrame de Marcel Pagnol (1889-1974) a acquis une popularité définitive dans sa version cinématographique, les personnages prenant à jamais le visage et la voix de leurs interprètes: Pierre Fresnay, Orane Demazis, Raimu, Fernand Charpin.

ÉDITION: Pagnol, *Marius*, Bernard de Fallois, 1988.
ÉTUDES: Yvan Audouard, *Audouard raconte Pagnol*, Stock, 1973. Raymond Castans, *Marcel Pagnol m'a raconté*, Éditions de Provence et de La Table ronde, 1975.

MARTEAU SANS MAÎTRE (Le)

RENÉ CHAR. Poèmes, 1934.

Ce recueil marque la véritable entrée de René Char (1907-1988) en poésie. Trois des sections qui composent *Le Marteau sans maître* avaient été publiées antérieurement. La première, «Arsenal» (1929), lui a permis de se faire connaître des surréalistes. Le titre en souligne la force de rupture: amour, guerre, poésie sont identiques. La langue en est abrupte et la brièveté est encore accentuée dans les éditions ultérieures. Le poème en prose qui compose la deuxième section, «Artine» (1930), est très différent. Artine est une femme mystérieuse, comparable à Nadja, dont la silhouette ne cessera de

hanter l'univers de Char, jusqu'à l'*Éloge d'une soupçonnée* (1988). Même si l'on trouve à l'origine un détail biographique, elle appartient au monde des Transparents (*Les Matinaux*, 1950) auxquels Char l'associe dans *Sous ma casquette amarante* (1983): c'est un être semi-mythologique, incarnation de l'amour, de la poésie, de la mort. Bien que les textes de la section suivante, «L'action de la justice est éteinte» (1931), soient formellement très différents (ce sont des poèmes), on y retrouve avec Lola Abba un personnage parent d'Artine. Le titre de cette section, détournement d'une locution figée, est éclairé par une phrase d'un texte consacré à Rimbaud: «L'action de la justice est éteinte là où brûle, où se tient la poésie, où s'est réchauffé quelques soirs le poète.» Dans un monde qui ignore la justice, la poésie est une justice supérieure. La langue surréaliste permet à Char d'exprimer une violence pure: la poésie s'accomplit dans un «climat de chasse». Cette combativité se retrouve dans le titre de la section suivante, «Poèmes militants» (inédit). Ils sont placés sous le signe de Sade, double choisi par Char (comme, plus tard Orion, l'homme de Lascaux, Van Gogh), et s'inspirent de l'alchimie. Le recueil s'achevait en 1934 sur un autre ensemble inédit, «Abondance viendra». Ce sont des textes en prose (comportant un récit de rêve, «Eaux-mères»), qui retracent un mouvement de mort et de résurrection. Le titre de l'ensemble *Le Marteau sans maître* marque l'idée d'une «action impérieuse, issue des profondeurs du sommeil... qui se manifeste dans un jaillissement d'étincelles» (Gabriel Bounoure). Dans l'édition de 1946, Char introduit «Moulin premier», aphorismes sur la création poétique publiés en 1936 après la rupture avec le surréalisme.

♦ *Le Marteau sans maître* atteste le passage de Char par le surréalisme, et son dépassement. Le poète semble progressivement se découvrir lui-même. L'éclat obscur, presque brutal, des poèmes d'«Arsenal» se transforme peu à peu. «Abondance viendra» présente encore des traits surréalistes (la longueur de la phrase relancée par des relatives est un tic de l'écriture automatique), mais on y trouve déjà la forme du poème en prose de Char; le réel est évoqué avec une extrême rapidité et chargé d'une signification très dense: «Tombe mars fécond sur le toit du chagrin» («Domaine»). La foudre est une destruction libératrice; la guerre ensemence; le printemps libère de la mélancolie; la tombe se dresse et le toit s'affaisse.

ÉDITIONS: Char, *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*, José Corti, réédit. 1983. Dans *Œuvres complètes*, avec une introduction de Jean Roudaut, Gallimard, «La Pléiade», 1983.
ÉTUDES: *Les Cahiers de l'Herne: René Char*, 1971. Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur, I, Traversée du surréalisme*, José Corti, 1984. Gabriel Bounoure, *René Char, Céreste et la Sorgue*, Fata Morgana, 1986. Christine Dupouy, *René Char*, Belfond, 1987.

MATERNELLE (La)

LÉON FRAPIÉ. Roman, 1904.

Une jeune fille de vingt-trois ans, Rose, de milieu aisé, et ayant terminé des études classiques avec une licence de lettres, se retrouve orpheline, pauvre et délaissée par un fiancé qui ne s'intéressait qu'à sa dot. Elle cherche à travailler car, comme le dit son vieil oncle, «on ne vit pas de lettres, on vit de pot-au-feu». Sa formation trop poussée ne lui ouvre aucun emploi répondant à ses capacités, et c'est avec beaucoup de peine qu'elle obtiendra celui de femme de service dans une école maternelle de Ménilmontant. Et, un matin d'octobre, les diplômes rangés dans une malle, elle prend «le tablier bleu et le balai». Pénible expérience et lamentable vie parmi la population vulgaire d'un quartier pauvre, «assez différent d'un quartier ouvrier proprement dit». Elle, qui n'a jamais côtoyé d'enfants, est environnée de plusieurs dizaines de bambins de deux à sept ans, aux réactions imprévisibles; elle se met à les découvrir et à s'attacher peu à peu à certains qui le lui rendent maladroitement. Elle prend à cœur ce travail ingrat et l'accomplit si consciencieusement qu'elle ruine sa santé et réfrène sa vraie nature, sensible et délicate. Elle consigne les menus faits de la journée sur des cahiers quand elle se retrouve seule dans sa petite chambre louée près de l'école. Et cela donne un document sur les premières écoles dites «maternelles», sur les façons de traiter les enfants, de leur enseigner les premiers rudiments de connaissances. Faute de distractions plus intéressantes, ils écoutent bouche bée le vocabulaire et les propos des maîtresses, qui leur

semblent provenir d'un autre monde. L'année terminée, rompue de fatigue, Rose hésite à reprendre ce travail obscur et pénible, et voit son salut dans d'autres enfants, qui seraient à elle. Car, à présent, elle se sent proche d'eux. Ses propres enfants bénéficieront sûrement des méthodes de la pédagogue italienne Maria Montessori, qui met l'accent sur l'éducation sensorielle et la liberté active de l'enfant, créant ainsi une école maternelle modèle, enviée et copiée par bien des pays.

♦ L'œuvre de Frapié (1863-1949) a connu un grand succès, dès sa parution, au point que l'auteur en a proposé une suite, en 1916, avec *Les Contes de la maternelle*. Elle fut portée à l'écran par Benoît Lévy, en 1933, avec Madeleine Renaud, puis par Diamant-Berger, en 1949.

ÉDITION: Frapié, *La Maternelle*, Albin Michel, 1972.

MAXIMES (La Rochefoucauld) → RÉFLEXIONS OU SENTENCES ET MAXIMES MORALES

MAXIMES
MADAME DE SABLÉ. 1678.

Recherchant l'efficacité plus que la séduction d'aphorismes brillants, les *Maximes* de Mme de Sablé expriment sous une ironie discrète un désenchantement profond. Souvent proche de Montaigne, l'auteur formule ses doutes sur l'amitié, les apparences ou la sagesse et n'hésite pas à attaquer les grands. Cette moraliste marquée par le jansénisme recourt, comme Pascal, à l'esthétique du discontinu pour peindre, avec des nuances voilées, un espace sans perspective où se produit l'affrontement des désirs et de l'amour-propre.

♦ Demoiselle d'honneur de la reine Catherine de Médicis, la marquise de Sablé (1599-1678) partage d'abord son existence entre l'amour et la politique, puis à partir de 1640 entre une coterie précieuse et la dévotion au jansénisme. Dans son salon de la place Royale on joue aux maximes et La Rochefoucauld en devient le champion incontesté. Elle écrit elle aussi un recueil de *Maximes* — publiées après sa mort par l'abbé d'Ailly et souvent éditées depuis lors avec celles de La Rochefoucauld — et rédige un *Traité de l'amitié* que Victor Cousin publie en 1859.

♦ Les contemporains opposent immédiatement les *Maximes* de Mme de Sablé, jugées «honnêtes et raisonnables» par Mme de La Fayette, au tableau abrupt et pessimiste de l'homme qu'ils trouvent chez La Rochefoucauld.

ÉDITION: *Maximes de La Rochefoucauld et de madame de Sablé*, éd. Jean Lafond, Gallimard, «Folio», 1987.
ÉTUDE: Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, «Folio-Essais», 1988.

MAXIMES
VAUVENARGUES (Luc de Clapiers, marquis de). 1746.

Moraliste plus que philosophe et préférant le lyrisme émotionnel aux jeux du langage, Vauvenargues s'insurge dans ses *Maximes* contre la tyrannie de la raison, célèbre la force du sentiment («les grandes pensées viennent du cœur») et réhabilite les passions. Parmi les «passions nobles» il relève l'amour-propre, l'ambition et la gloire: l'action est pour lui, au-delà des mots, une façon de prouver la dignité de l'homme. Quant à la morale, elle consiste à orienter les passions et l'énergie de telle sorte que l'homme agisse utilement pour la société.

♦ Consumé de la même ambition héroïque que les personnages de Corneille, Vauvenargues (1715-1747) doit quitter l'armée après y avoir contracté de douloureuses infirmités qui l'empêcheront d'entrer dans la diplomatie. La littérature, vers laquelle son ami Voltaire le pousse, lui apparaît dès lors comme une possibilité de revanche sur le destin et une promesse d'immortalité. Il est l'homme d'un seul livre, publié en 1746 sans nom d'auteur et regroupant une *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* et les *Maximes*.

♦ Son discours moraliste conteste la sévérité de Pascal, de La Rochefoucauld et de La Bruyère qui stigmatisent les faiblesses, les misères ou les vices: Vauvenargues veut restaurer dans l'aphorisme un climat humaniste. Sa croyance en la bonté de la nature et son goût du sentiment annoncent l'exaltation de la sensibilité dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Et bien avant Stendhal ce précurseur admire les personnages qui ont le goût du risque dans l'action.

ÉDITIONS: Vauvenargues, *Maximes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Bonnier, Hachette, 1968. André Silvaire, 1961.
ÉTUDE: Yves Laisney, *Les Valeurs morales dans l'œuvre de Vauvenargues*, S.E.D.E.S., 1975.

MAXIMES ET PENSÉES
RIVAROL. 1808.

Les mots à l'emporte-pièce n'excluent dans les *Maximes et Pensées* ni la profondeur du moraliste, ni la lucidité de l'analyste politique. Profondément fidèle à la royauté, Rivarol en explique les malheurs sans indulgence («Un roi honnête homme, et qui n'est que cela, est un pauvre homme de roi»). Les artifices des écrivains et l'hypocrisie des mœurs, les petits esprits et les petites âmes stimulent une inspiration spirituelle ou féroce qui arrache tous les masques, par une utilisation de la métaphore portée à son point de perfection.

♦ «Dieu de la conversation» dans la haute société nobiliaire à la fin de l'Ancien Régime, Rivarol (1753-1801) accède à la célébrité avec son *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784). La Révolution fait de lui un redoutable polémiste qui défend la royauté dans son journal *Les Actes des Apôtres*. Il doit s'exiler en 1792 à Bruxelles, puis à Hambourg où s'est regroupée une colonie brillante de quarante mille émigrés. C'est là qu'il complète ses *Maximes et Pensées*, regroupées sous le titre *L'Esprit de Rivarol* dans l'édition posthume de 1808.

ÉDITIONS: Rivarol, *Maximes et Pensées*, dans *Œuvres*, éd. Pierre-Henri Simon, Club des Libraires, 1962. André Silvaire, 1960.
ÉTUDE: Yves Loiseau, *Rivarol*, «La Palatine», 1961.

MAXIMES, PENSÉES, CARACTÈRES ET ANECDOTES
NICOLAS DE CHAMFORT. 1795.

Chamfort s'inscrit, avec ses aphorismes, dans la grande tradition des moralistes français; il la renouvelle cependant par une expression poétique dense, où la métaphore est contractée jusqu'à l'ellipse, et par un arrière-plan lyrique profond. Si ses traits d'esprit visent un peu conventionnellement les écrivains, les prêtres, les femmes du monde et la noblesse courtisane, Chamfort recherche en fait la face cachée des comportements et condamne l'avilissement, les contradictions ou l'absurdité de la société. On discerne dans ses *Maximes* l'impossibilité de choisir entre une nostalgie empreinte de rousseauisme et un goût de l'énergie poussé jusqu'au nihilisme.

♦ Une carrière littéraire médiocre, jalonnée de pièces de théâtre et de poèmes, et une ascension sociale difficile conduisent Chamfort (1740-1794) à condamner une société dont il adopte pourtant allègrement les modes et les plaisirs. En 1780 il se «réforme», limite ses relations au salon de Mme Helvétius et commence à rassembler des matériaux pour ses *Maximes*. La Révolution répond d'emblée à ses vœux: il fonde avec Sieyès, Talleyrand et Condorcet la *Société de 1789* et collabore à de nombreux journaux républicains. Opposant résolu à Robespierre, il meurt des suites d'une tentative de suicide, laissant inachevée une œuvre douloureuse et ardente.

♦ Son ami Ginguené édite en 1795 les manuscrits de Chamfort et les regroupe, selon le dessein de l'auteur, en trois parties: *Maximes et Pensées*, *Caractères*, *Anecdotes*. Oublié au XIXe siècle, Chamfort est redécouvert par Berl et Camus. Ce dernier souligne en 1944 la «rage de pureté» et la «folie de la destruction» qui s'allient chez ce moraliste solitaire.

ÉDITIONS: Chamfort, *Maximes, Pensées, Caractères et Anecdotes*, dans *Œuvres complètes*, Slatkine, 1968. Éd. Jean Dagen, Flammarion, «G.F.», 1987.
ÉTUDE: Claude Armand, *Chamfort*, Laffont, 1988.

MÉCRIT (Le)
DENIS ROCHE. Poèmes, 1972.

Ce recueil est une défense et illustration de la formule que Roche utilise de manière récurrente: «La poésie est inadmissible d'ailleurs elle n'existe pas.» Le titre traduit le mépris d'un mécréant en poésie pour l'écrit qui ne tient que par méprise. On y trouve des thèmes qui relèvent de la psychanalyse, des citations, mais jamais le texte ne se fixe à un niveau déterminé qui le rendrait lisible. Il privilégie un automatisme qui peut prétendre suivre un dynamisme pulsionnel inconscient, exploite les diverses possibilités qu'offre la typographie, indépendamment de leur signification. La phrase ou le mot s'interrompt brusquement. La ligne, pour respecter extérieurement la forme du vers, coupe le mot n'importe où. Tout est fait pour détourner du signifié vers le signifiant et faire du signifiant un matériau brut.

♦ Dès l'origine, Denis Roche (né en 1937) a la prétention de détruire la poésie. *Récits complets* (1963) était déjà sur cette voie. *Éros énergumène* (1968) renchérit et *Le Mécrit* achève le travail et la poésie. Les membres du groupe «Tel quel», auquel Denis Roche a appartenu pendant un temps, ont donné de cette

tentative une interprétation révolutionnaire (inspirée, pensaient-ils, du marxisme-léninisme). Il est possible que Denis Roche ait eu plus d'humour. Plutôt que de « poèmes », il faudrait qualifier *Le Mécrit* d'événement dans le monde de la poésie : un événement qui n'a pas eu, jusqu'à présent, beaucoup d'influence sauf sur quelques poètes isolés comme Christian Prigent.

ÉDITION : Roche, *Le Mécrit*, Le Seuil, 1972.
ÉTUDES : Collectif, *Théorie d'ensemble*, Le Seuil, 1968. Christian Prigent, *Denis Roche*, Seghers, 1977. Jean-Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, Le Seuil, 1983.

MÉDECIN DE CAMPAGNE (Le)

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1833.

Un ancien officier de l'Empire, le commandant Genestas, arrive dans un village dauphinois où il veut consulter le docteur Benassis. Après l'avoir installé chez lui, le médecin lui raconte l'expérience sociale et économique qu'il mène depuis dix ans dans la région. Il lui raconte aussi sa vie : sa jeunesse à Paris fut dépravée ; une pauvre fille qu'il avait séduite puis abandonnée lui confia, à sa mort, son fils ; il l'éleva jusqu'à ce que l'enfant mourût ; il fut alors tenté par le suicide ou par la vie monacale, mais décida de vivre utilement de manière discrète et désintéressée. Genestas lui dévoile alors le but de son voyage : il confie au médecin son fils adoptif, poitrinaire. L'enfant guérit. Benassis reçoit une lettre d'une femme qu'il a aimée et meurt peu après.

♦ Balzac (1799-1850) écrit ce roman original à une époque où les principaux écrivains sont saisis par la politique : il le présente à Mme Hanska comme « une Imitation de Jésus-Christ poétisé » et il y débat des questions de l'organisation sociale, du pouvoir politique et du rôle de la religion. Cette œuvre occupe une place à part dans *La Comédie humaine* : aucun personnage ne reparaît ailleurs et l'intrigue succincte avance par une série de conversations ou de prises de parole.

♦ Benassis est avant tout une figure christique : il inspire chez ses semblables la foi dans le progrès, et sa générosité, son désintéressement et son optimisme subliment l'égoïsme de l'amour et atteignent une forme de l'amour divin. À l'instar de Véronique Graslin du *Curé de village** (1839), ses souffrances individuelles sont surmontées par la compréhension des questions sociales, et son expérience de constructeur, d'administrateur, de conquérant peut apparaître comme une psychothérapie. Cette utopie ne propose pas un retour à la nature : le projet de Benassis, refus d'oublier les exigences de l'économie et du développement de l'industrie et le progrès, bouleverse mais améliore l'homme. La religion et la poésie renforcent les liens de la communauté.

ÉDITIONS : Balzac, *Le Médecin de campagne*, éd. Patrick Berthier, Gallimard, « Folio », 1974 et dans *La Comédie humaine*, t. IX, éd. Rose Fortassier, Gallimard, « La Pléiade », 1978.
ÉTUDES : André Wurmser, *La Comédie inhumaine*, Gallimard, 1970. Pierre Barbéris, *Mythes balzaciens*, Armand Colin, 1972.

MÉDITATIONS POÉTIQUES

ALPHONSE DE LAMARTINE. Poèmes, 1820-1823.

Vingt-quatre poèmes, parmi lesquels figurent ceux qui assurent la célébrité de Lamartine (« L'Isolement », « Le Vallon », « L'Immortalité », « Le Soir » et surtout « Le Lac »), tissent le portrait d'une âme désemparée par la perte d'une femme aimée qu'il nomme Elvire — et qui se réfugie dans la rêverie et la méditation. Fugacité du bonheur terrestre, aspirations à une vie de recueillement, recherche de l'apaisement que procurent la nature et la foi, sont les notes dominantes de ce court recueil. Mais l'inspiration personnelle et la musicalité des vers prêtent à ces thèmes universels des accents originaux. Usant d'une prosodie classique, mais renouvelée par des effets de rythmes inédits (comme dans « Le Lac », où de brefs hexasyllabes ponctuent le déroulement tranquille des alexandrins), Lamartine donne au genre traditionnel de l'élégie une fluidité, une transparence et une douceur nouvelles.

♦ Toute l'œuvre de Lamartine (1790-1869) sera fidèle à l'orientation décisive que lui imprime ce recueil, celle d'une poésie qui tire son origine des méandres d'une conscience tourmentée par les hasards de la vie. Issu d'une aventure amoureuse vécue, mais transfigurée par l'alchimie poétique — le nom même d'Elvire est emprunté à la tradition élégiaque —, le lyrisme lamartinien est essentiellement un épanchement de sentiments, une « confession » au sens rousseauiste. Celle-ci a pour argument la rencontre du jeune Lamartine avec Mme Julie Charles, à Aix-les-Bains, sur les bords mélancoliques et sauvages du lac du Bourget, où elle soignait une maladie de poitrine. Mais la personnalité du poète, et surtout la maladie et la mort de

la jeune femme vont spiritualiser leur amour; le poète se retrouvera seul, l'année suivante, au rendez-vous qu'ils s'étaient fixé, dans les mêmes lieux: retrouvailles nostalgiques et solitaires dont «Le Lac» est l'incantation, tandis que «L'Isolement» dépeint le sentiment d'abandon éprouvé après la disparition de l'être aimé.

♦ Lamartine ne cessera, par la suite, jusqu'à son dernier chef-d'œuvre, *La Vigne et la Maison* (paru en 1856), de cultiver cette veine intimiste; elle s'épanouira surtout dans le volume des *Confidences* (1849), notamment dans les deux récits qui en sont extraits, «Graziella» et «Raphaël». Mais les *Méditations poétiques* contiennent aussi en germe les éléments originels de tout un versant fondamental de l'œuvre de Lamartine, l'inquiétude religieuse: des poèmes comme «L'Homme» ou «L'Immortalité», «La Prière», «Dieu» témoignent d'un désir de dépassement, d'une aspiration à idéaliser l'aventure personnelle pour lui donner une dimension chrétienne, qu'on retrouvera dans les *Harmonies poétiques et religieuses** (1830) ou dans les *Recueillements poétiques* (1839). L'amour humain est, dès lors, conçu comme une expérience probatoire, une étape dans la marche vers l'amour divin, cheminement initiatique dont *Jocelyn** (1836) ou *La Chute d'un ange** (1838) seront l'illustration.

♦ La parution du premier recueil poétique de Lamartine constitue un événement considérable dans l'histoire de la poésie française: l'accueil fait à ces quelques poèmes par une génération dont l'enfance avait été meurtrie par les guerres napoléoniennes, dont la vie intellectuelle avait été imprégnée par les prémices du romantisme, de Rousseau à Chateaubriand (*René**) et qui reconnaissait dans ce miroir ses propres états d'âme, fut enthousiaste. Dès 1823, Lamartine les faisait suivre de *Nouvelles Méditations poétiques*, qui connurent un succès moindre, aucun de ces nouveaux poèmes n'ayant la réussite formelle des sommets atteints par Lamartine dans cette première œuvre.

♦ Replacée dans le contexte de l'époque, la première œuvre de Lamartine est sans doute moins novatrice qu'elle le parut aux yeux de ses contemporains: elle doit beaucoup au XVIII[e] siècle, notamment à tout un courant poétique illustré par Jean-Baptiste Rousseau, Parny ou Chénier: elle en conserve parfois la rhétorique artificielle, le ton déclamatoire, et l'emphase un peu vaine.

♦ Reste que le lyrisme lamartinien est l'une des sources les plus authentiques de l'individualisme moderne. Et l'on est surtout sensible, aujourd'hui, à la transparence d'une écriture qui l'apparente à une lignée de poètes qui va de Du Bellay à Verlaine, et même à Éluard: celle pour qui la poésie est avant tout musicalité, effacement du verbe au profit des sonorités.

ÉDITIONS: voir *La Chute d'un ange*, et Gallimard, «Poésie», 1981.
ÉTUDES: Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, IV, Éditions du Rocher, 1976. Henri Guillemin, *Lamartine, l'homme et l'œuvre*, Le Seuil, 1987. Xavier de la Fournière, *Lamartine*, Perrin, 1990.

MÉDITATIONS SUR LA PHILOSOPHIE PREMIÈRE, DANS LESQUELLES ON PROUVE CLAIREMENT L'EXISTENCE DE DIEU ET L'IMMORTALITÉ DE L'ÂME

RENÉ DESCARTES. Traité philosophique, 1641.

Les *Méditations* (dites parfois «*métaphysiques*») comportent six étapes. La *Méditation première* met en cause l'existence même du monde extérieur: Descartes (1596-1650) ne se demande pas, en physicien, quelle est la nature des objets, mais cherche en métaphysicien s'il existe ou non devant lui des objets. Le doute concerne donc tout ce qui provient des sens, de l'imagination et de l'entendement. La *Méditation deuxième* offre le second moment de la métaphysique cartésienne avec la vérité du *cogito*, d'où l'auteur infère la connaissance de son existence et de sa nature, puis la priorité de la connaissance de son âme sur celle de son corps. Après avoir, dans la *Méditation troisième*, démontré l'existence de Dieu par l'idée d'infini, Descartes traite «du vrai et du faux» (*Méditation quatrième*), puis «de l'essence des choses matérielles» (*Méditation cinquième*), prouvant l'existence de Dieu par la seule analyse de son essence. C'est la preuve connue depuis Kant sous le nom de «preuve ontologique» où Dieu est démontré a priori à partir de son idée: Dieu étant un être parfait, s'il ne possédait pas l'existence, il lui manquerait une perfection, ce qui est contraire à sa perfection même. Enfin la *Méditation sixième* pose le problème de l'existence des choses matérielles et aboutit à une démonstration de l'union de l'âme et du corps.

♦ Après avoir rédigé à Paris ses *Règles pour la direction de l'esprit*, publiées après sa mort, Descartes se réfugie dès 1628 en Hollande où il esquisse ses *Méditations*, puis compose un vaste traité

scientifique, *Le Monde*. Soucieux de vulgariser l'universalité de la raison, il édite sans nom d'auteur le *Discours de la méthode** (1637). Il faut attendre les *Méditations* pour que le philosophe explique l'ensemble de sa métaphysique. Après avoir étudié la matière et l'esprit dans ses *Principes de la philosophie* (1644), il analyse l'union de l'âme et du corps dans *Les Passions de l'âme** (1649).

♦ Rédigées en latin et destinées à un petit nombre de doctes — dont Descartes publie les «objections» suivies de ses «réponses» — les *Méditations* s'offrent au grand public avec la traduction qu'en donne en 1647 le duc de Luynes. La métaphysique cartésienne, par l'ampleur des thèmes qu'elle aborde et des problèmes qu'elle pose, constitue le point de départ de la philosophie occidentale. Honnie par les jésuites, qui refusent son catholicisme rationaliste fondé sur la méthode des sciences, elle est appréciée des jansénistes Arnauld et Nicole. Malebranche, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume et Kant se situent par rapport à elle.

ÉDITION: Descartes, *Méditations métaphysiques*, éd. Jean-Marie et Michelle Beyssade, Garnier-Flammarion, 1979.
ÉTUDE: Henri Gouhier, *La Pensée métaphysique de Descartes*, Vrin, 1962.

MÉLANGES

VOLTAIRE. Pamphlets et œuvres polémiques, 1759-1768.

Couvert par une multitude de déguisements ou de pseudonymes transparents pour les lecteurs avisés, Voltaire attaque l'adversaire par ses ridicules et cumule «l'effet de masse et l'effet de dispersion» (André Magnan) dans une profusion de pamphlets qui lui confèrent une sorte de «contre-pouvoir». Jouant de toutes les formes, il utilise avec bonheur la relation (*Relation de la maladie du Jésuite Berthier*, 1759), le sermon (*Sermon des Cinquante*, 1759), l'homélie (*Homélies prononcées à Londres*, 1765), le mandement (*Mandement du Révérendissime Père Alexis*, 1765), le dialogue (*Dialogue du Chapon et de la Poularde*, 1763), l'édit (*De l'horrible danger de la lecture*, 1765), le récit (*Canonisation de Saint Crucufin*, 1769), l'anecdote (*Anecdotes sur Bélisaire*, 1767), le traité (*Les Colimaçons du R. P. L'Escarbotier*, 1768), le poème satirique (*Le Mondain**) et beaucoup d'autres formes.

♦ Au fil des éditions successives de ses *Mélanges*, Voltaire (1694-1778) intègre en les morcelant ses *Lettres philosophiques sur l'Angleterre**. Les *Mélanges* apparaissent comme un pot-pourri de pièces de tous genres, contes orientaux, romans par lettres, satires, épîtres, dialogues et surtout pamphlets, libelles et «fusées volantes», toutes pièces d'actualité inséparables de la pensée d'un homme en perpétuelle alerte. L'évolution s'accentue à partir de 1759: à Ferney, le philosophe concentre ses forces et, soucieux de mieux atteindre «l'Infâme», associe à des ouvrages fondamentaux comme le *Dictionnaire philosophique** une pluie de «rogatons» et de «pots-pourris», diffusés au jour le jour par des colporteurs clandestins et qu'il regroupe ensuite dans les *Mélanges* ou *Nouveaux Mélanges*.

♦ Ces écrits, immédiatement actuels et militants, jouent un rôle essentiel dans la diffusion des Lumières à travers l'Europe. Ils demeurent de nos jours un des massifs les plus vivants de l'œuvre voltairienne, sans doute parce qu'ils mettent en valeur le don de l'écrivain pour la satire, l'ironie et la polémique, sans doute aussi parce que le despotisme et le fanatisme — leurs cibles privilégiées — continuent à sévir.

ÉDITIONS: Voltaire, *Mélanges*, éd. Emmanuel Berl et Jacques Van den Heuvel, Gallimard, «La Pléiade», 1961. *Facéties*, éd. Jean Macary, P.U.F., 1973.
ÉTUDE: René Pomeau, *La Religion de Voltaire*, Nizet, 1974.

MÉLODRAME

PIERRE-JEAN JOUVE. Poèmes, 1957.

On retrouve dans *Mélodrame* les thèmes des poèmes publiés au cours des années 1930 (*Sueur de sang**), mais épurés de tout ce qu'une découverte encore récente de la psychanalyse avait pu laisser en eux de didactisme. En outre, la fascination coupable pour le pêché tend à se muer en un simple dégoût du monde, et l'association d'Éros et de Thanatos laisse place à une vision de la mort plus proche de celle que propose le Phédon de Platon (voir le thème du cygne). Constamment présente, elle apparaît comme un moyen d'accéder à un univers réconcilié (celui du *Paradis perdu*, 1929), comme une libération du moi prisonnier de son individualité et d'un langage conceptuel qui le tenait à l'écart de l'Être, de l'un. Le renoncement (thème du «nada», de la perte: *En miroir*, 1957) est sa richesse. Le recueil est placé sous le signe de la musique: perfectionnant l'usage, déjà ancien, d'une langue qui, par la contradiction et la superposition de significations différentes, traduit

l'insaisissable, Jouve lui emprunte ses techniques. «Élégie», par exemple, développe le thème du temps dans l'alternance de mouvements lents et vifs. La figure mythique n'est plus, comme dans *Sueur de sang* (1935) ou dans *Matière céleste* (1937), Hélène, mais l'ange (qui annonce l'éternité), la jeune fille (au sein d'un paysage paradisiaque), Isis (figure maternelle de l'initiation).

♦ Avec *Mélodrame* et *Moires* (1962), Pierre-Jean Jouve (1887-1976) parvient à un accomplissement, affranchissant le poème de tout prosaïsme. Toutefois, au sein de cette œuvre relativement méconnue, les derniers recueils ont été particulièrement négligés par la critique (parce qu'ils sont moins ouvertement provocants?).

ÉDITIONS: Jouve, *Diadème, Mélodrame*, Gallimard, «Poésie», 1970 et dans *Œuvres*, t. I, éd. Jean Starobinski, Mercure de France, 1987.
ÉTUDE: «Pierre-Jean Jouve», *Cahier de l'Herne*, 1972.

MÉMOIRE DES PENSÉES ET DES SENTIMENTS DE JEAN MESLIER

JEAN MESLIER. Pamphlet, 1762-1864.

Révolté par son expérience de la misère paysanne, le curé Meslier retrouve le ton des Prophètes pour lancer l'anathème contre l'absolutisme royal et une injustice que l'Église accentue à son avantage. Rêvant d'une communauté fraternelle, il constate que la révolution sociale passe par un préalable: la fin de l'aliénation religieuse. Son *Mémoire* développe huit preuves justifiant un matérialisme athée et démontrant, sur un mode tantôt ironique, tantôt brutalement polémique, la fausseté de toutes les religions et la nécessité de les détruire. Après l'exposé d'une conception matérialiste de l'univers et de la pensée, Meslier conclut son *Mémoire* par un appel à une révolution populaire et au tyrannicide.

♦ À la mort du curé Meslier (1664-1729), inconnu de ses contemporains, on découvre trois copies d'un volumineux mémoire qui circule bientôt sous forme de manuscrit clandestin et passionne ou inquiète l'Europe. Voltaire, le premier, en édite en 1762 un *Extrait*, qu'il réédite aussitôt sous le titre accrocheur et polémique de «Testament»: le philosophe engage Meslier dans sa lutte contre «l'Infâme» et, gommant tout appel à une jacquerie populaire, transforme en déiste ce prêtre matérialiste et révolutionnaire. Le texte est publié un peu plus tard par d'Holbach. Mais sa hardiesse n'est apparue clairement qu'avec la première édition complète de 1864, l'année de la fondation de la Première Internationale. La récupération de Meslier par le communisme naissant tient à sa violence de pamphlétaire: il rejoint Juvénal ou d'Aubigné, et annonce Hugo en invitant les «peuples» à s'unir pour renverser les oppresseurs. Mais son communisme agraire se rattache surtout au mythe ancien de l'âge d'or célébré par Ovide.

ÉDITIONS: Meslier, *Mémoire des pensées et des sentiments de Jean Meslier*, dans *Œuvres complètes*, éd. Roland Desné, Anthropos, 1970-1985. *Textes choisis*, éd. Roland Desné, Éditions Rationalistes, 1973.
ÉTUDE: Maurice Dommangeat, *Le Curé Meslier, athée, communiste et révolutionnaire*, Julliard, 1965.

MÉMOIRES

CARDINAL DE RETZ (Jean-François Paul de Gondi). 1675-1679.

Ces *Mémoires*, publiés seulement en 1717, présentent l'apologie d'un homme et d'une politique à travers les «affaires» auxquelles le cardinal de Retz (1613-1679) a été mêlé: des intrigues galantes dans la première partie de l'ouvrage, la Fronde dans la seconde partie, l'exil à Rome dans la troisième. Une intelligence pénétrante et une rare intuition psychologique permettent à l'écrivain, parfaitement maître de ses moyens, d'observer et de disséquer les acteurs qui ont joué un rôle à ses côtés ou contre lui dans l'histoire: il en analyse avec une lucidité féroce les calculs, les espoirs, les manœuvres, les surprises, les contradictions ou les faiblesses, attentif qu'il est également aux lois de la politique et aux bizarreries du destin.

♦ Coadjuteur de l'archevêque de Paris quand débute la Régence d'Anne d'Autriche, le cardinal de Retz se mêle aux deux Frondes en s'appuyant sur la popularité que lui valent ses sermons: seul de son temps il a compris qu'une révolution doit s'appuyer sur le peuple. Cardinal en 1651 il se sépare des Frondeurs, mais il est arrêté l'année suivante, puis réduit à l'exil. Vers 1675 il commence la rédaction de ses *Mémoires*, qui ne sont pas destinés à la publication, mais adressés à une mystérieuse dame, peut-être Mme de Sévigné.

♦ Alors que La Rochefoucauld, autre protagoniste de la Fronde, laisse des *Mémoires* où il parle de lui à la troisième

personne, le cardinal de Retz fait éclater sa présence dans ses *Mémoires*. Cette « œuvre-revanche » lui permet de justifier un idéal héroïque conforme à la morale aristocratique du siècle et que les événements ont mis en échec.

ÉDITIONS : Cardinal de Retz, *Mémoires*, dans *Œuvres complètes*, éd. Marie-Thérèse Hipp et Michel Pernot, Gallimard « La Pléiade », 1984. Éd. Paul Morand, L.G.F. « Le livre de poche », 1965.
ÉTUDE : André Bertière, *Le Cardinal de Retz mémorialiste*, Klincksieck, 1977.

MÉMOIRES
PHILIPPE DE COMMYNES. Chroniques, 1489-1498.

Traditionnellement, l'œuvre de Philippe de Commynes (1447-1511), conseiller de Charles le Téméraire, passé au service de son ennemi Louis XI, constitue le premier texte relevant de l'historiographie moderne. L'essentiel du livre est consacré aux dix-huit années du règne de Louis XI (1465-1483) mais au lieu de s'attacher à l'aspect spectaculaire des événements, en multipliant les morceaux de bravoure conformes à l'idéologie chevaleresque, comme le fait Froissart, Commynes met l'accent sur l'analyse des motivations profondes des forces en présence, et dépasse le simple récit événementiel pour se livrer à une réflexion morale sur l'homme, réflexion dans l'ensemble pessimiste. Le récit des faits, aussi objectif que possible, n'est que la première étape d'un travail herméneutique qui jette les bases de l'histoire telle qu'on la fera pendant les siècles suivants, et préfigure les conceptions développées un peu plus tard par Machiavel.

ÉDITIONS : Philippe de Commynes, *Mémoires*, extraits dans *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge*, éd. et trad. Albert Pauphilet, Gallimard, « La Pléiade », 1951. Éd. Joseph Calmette, Les Belles Lettres, 1965.
ÉTUDE : Jean Dufournet, *La Destruction des mythes dans les Mémoires de Philippe de Commynes*, Droz, 1966.

MÉMOIRES
MADAME ROLAND. 1795.

La sincérité convaincante de cet ouvrage et l'attachement à une écriture du moi fondent l'aspect autobiographique de ces *Mémoires*. Mais ceux-ci se distinguent des autres œuvres de ce type par la situation de leur auteur : Mme Roland écrit en prison et s'évade par l'imaginaire vers son enfance et son adolescence, s'attardant sur son initiation intellectuelle, sa vie solitaire, sa découverte de la sexualité, son sens de l'injustice sociale, sa propre marginalité. L'originalité de cette œuvre nostalgique tient aussi à la variété des formes : réflexions philosophiques, commentaires politiques, portraits satiriques, invectives, prédication morale s'insèrent harmonieusement dans les confessions d'un grand écrivain victime de la Révolution.

♦ Après une crise mystique à l'âge de onze ans, Jeanne-Marie Philipon (1754-1793) rédige en 1771 un *Essai sur la mélancolie* qui illustre l'irrésistible montée de la sensibilité dans le dernier tiers du siècle. Elle épouse en 1780 le futur ministre Roland et devient sous la la Révolution l'égérie des Girondins, avant d'être arrêtée et guillotinée en 1793 par le gouvernement montagnard. Elle consacre sa détention à rédiger ses *Mémoires* et à écrire des centaines de lettres qui révèlent son talent d'écrivain, son goût de l'analyse personnelle et son stoïcisme d'héroïne romaine.

♦ Les *Mémoires* posthumes de Madame Roland, publiés avec de nombreuses coupures en 1795 sous le titre *Appel à l'impartiale postérité*, ont attendu jusqu'en 1905 leur première édition sérieuse. La médiocrité des éditions n'empêche pas Chateaubriand et les Romantiques d'admirer cette confession de tonalité rousseauiste. Stendhal pense à Mme Roland quand il imagine un destinataire pour la *Vie de Henri Brulard* : il a senti en elle une grande historiographe, dont l'histoire a accéléré le destin.

ÉDITION ET ÉTUDE : Mme Roland, *Mémoires*, éd. Paul de Roux, Mercure de France, 1986.

MÉMOIRES
SAINT-SIMON (Louis de Rouvroy, duc de). 1830.

Désirant mentionner exclusivement ce dont il a été témoin, Saint-Simon fait débuter ses *Mémoires* en 1691 et les prolonge jusqu'en 1723, date à laquelle il quitte la Cour. Rédigés par un homme politique et orientés vers l'autobiographie, les *Mémoires* passent surtout pour le chef-d'œuvre d'un des plus grands stylistes de la littérature française. On ne retrouve ni le classicisme ni les formes chères au XVIII[e] siècle dans ce livre profondément original : les *Mémoires* sont à la fois un miroir du « moi » et l'occasion pour l'auteur de jeter un regard perçant sur les êtres qui l'entourent. Ils présentent

une anatomie et une physiologie de la Cour, les vues économiques et politiques de Saint-Simon, ses grandes espérances de conseiller occulte du jeune duc de Bourgogne, sa familiarité auprès du Régent. L'étonnante puissance d'évocation d'un visionnaire, un style elliptique, expressif et fulgurant, s'allient au goût baroque du rare ou du saugrenu.

♦ Saint-Simon (1675-1755) passe la majeure partie de sa vie à la cour – après une carrière militaire à Neerwinden, puis dans le Palatinat où, à dix-neuf ans, il entreprend des premiers *Mémoires*, qu'il semble avoir détruits. Logé à Versailles, toujours aux aguets, c'est l'un des témoins les plus critiques du règne finissant. Choisissant son camp, il se rapproche du petit-fils de Louis XIV, le duc de Bourgogne, pour qui il rédige des *Projets de gouvernement*, puis, à la mort de ce dernier, du duc d'Orléans, le futur Régent. En 1712, il écrit une stupéfiante lettre *Au Roi* où il dénonce les iniquités du règne, adjure Louis XIV d'y remédier et prophétise la fin de la royauté. Il joue un rôle important sur la scène politique en 1715, se retire de la cour quand débute le règne de Louis XV, entreprend d'austères travaux historiographiques et commence en 1739 ses *Mémoires*, qu'il achèvera en 1750.

♦ Admirateur du *Télémaque** de Fénelon, convaincu par *La Dîme royale* de Vauban, protecteur de Boiguillebert, lié avec Boulainvilliers, Saint-Simon participe au courant libéral qui, au début du XVIII[e] siècle, cherche des solutions aux malheurs de la France. Ce réaliste non conformiste, chez qui « les préjugés n'empêchent pas le jugement » (Alain), réagit comme l'Alceste du *Misanthrope** et pratique une distanciation qui rappelle La Bruyère et annonce le conte philosophique du XVIII[e] siècle. Il rejoint le baroque par sa liberté insoumise et son esthétique. Chateaubriand l'admire, Stendhal adopte son style et Proust commence sa carrière littéraire en le pastichant.

♦ Pour sauver les *Mémoires* menacés par les créanciers de Saint-Simon, la famille obtient la confiscation royale et Choiseul les fait déposer aux Archives des Affaires étrangères. À partir de 1781 paraissent des éditions tronquées et trafiquées, puis en 1830 le marquis de Saint-Simon établit une édition à peu près complète.

ÉDITIONS : Saint-Simon, *Mémoires*, 8 vol., éd. Yves Coirault, Gallimard, « La Pléiade », 1982-1989. *Extraits*, éd. Henri Baudin, Bordas, « Univers des lettres », 1985.
ÉTUDE : Yves Coirault, *L'Optique de Saint-Simon*, Armand Colin, 1965.

MÉMOIRES DE GUERRE

CHARLES DE GAULLE. Mémoires, 1954-1959.

Trois volumes successifs évoquent le destin de la France tel que Charles De Gaulle a choisi de l'assumer durant la période 1939-1946. *L'Appel* (1940-1942) raconte la fin d'une III[e] République inconsistante. Quand le pays glisse dans l'abîme, De Gaulle lance, le 18 juin 1940, de Londres où il s'est réfugié, l'appel à poursuivre le combat. Alors commence l'extraordinaire aventure de la France Libre, qui au début défie l'imagination et même le bon sens : il faut faire renaître une armée, susciter à partir du Tchad le ralliement progressif de l'Afrique, résister à l'intransigeance de Churchill, affronter l'incompréhension de Roosevelt, organiser la Résistance dans la métropole. *L'Unité* (1942-1944) souligne d'emblée que « la balance se renverse ». La France combattante tient désormais sa place dans les batailles livrées par les Alliés. Alger en devient la capitale. Jean Moulin, au sacrifice de sa vie, fédère sous l'autorité du général De Gaulle la résistance intérieure qui conditionne l'avenir : la libération de la France par ses propres soldats. *Le Salut* (1944-1946) évoque les heures glorieuses et le dénouement d'une guerre « salie de crimes qui font honte au genre humain », la reconstruction du pays, la mise en place de nouvelles institutions, les lois sociales, le droit de vote accordé aux femmes. Lassé des manœuvres des partis politiques, le Général décide de démissionner, malgré l'appui de l'opinion.

♦ Auteur de nombreux essais (*Le Fil de l'épée*, 1932 ; *Vers l'armée de métier*, 1934 ; *La France et son armée*, 1938) où il dénonce l'inertie de l'état-major français et expose des vues prophétiques, Charles De Gaulle (1890-1970) refuse la capitulation de 1940 et choisit de poursuivre le combat comme chef de la France Libre. Quatre ans plus tard, il est accueilli en héros national, libérateur du territoire et restaurateur de la République. Après une « traversée du désert » de douze ans consécutive à sa démission, De Gaulle revient au pouvoir en 1958. Président de la République jusqu'en 1969, il ne peut achever le second tome de ses *Mémoires d'espoir* (1970).

♦ Son rôle exceptionnel permet à Charles De Gaulle de se placer au centre de ses *Mémoires de guerre*, qui tiennent de

la littérature historique par le récit, du testament politique par sa vision de la France, de l'épopée par le rôle assumé de héros solitaire combattant toutes les forces hostiles. Cet aspect héroïque est entretenu par le fait que l'auteur, tel Jules César dans *La Guerre des Gaules*, se met fréquemment en scène à la troisième personne. L'ouvrage, qui associe lyrisme («Me voilà seul en face de moi-même»), ampleur d'un style classique enrichi de métaphores, sens de la formule («La vieillesse est un naufrage») et goût de la surprise («Vers l'Orient compliqué, je volais avec des idées simples»), renoue avec la grande tradition des mémorialistes français.

ÉDITIONS: De Gaulle, *Mémoires de guerre*, Plon, 1954-1959, rééd. 1990; Presses-Pocket, 1980.
ÉTUDES: Raymond Aron, *Charles De Gaulle*, Perrin, 1964. Jean Lacouture, *Charles De Gaulle, l'homme et son destin*, Fayard, 1965, rééd. 1969.

MÉMOIRES DE JACQUES CASANOVA DE SEINGALT ÉCRITS PAR LUI-MÊME

→ HISTOIRE DE MA VIE

MÉMOIRES DE LA VIE DU COMTE DE GRAMONT

ANTOINE DE HAMILTON. Roman, 1713.

Au début des *Mémoires*, en 1643, le protagoniste, âgé de vingt-deux ans, vient de rejoindre l'armée française dans le Piémont; l'œuvre s'achève en 1662 juste avant son mariage à Londres avec Élisabeth Hamilton — sœur de son biographe. Un récit rétrospectif de treize chapitres, conforme à la manière des romans héroïques, le mène du siège de Trin, près de Turin, à la conquête d'Élisabeth, en passant par la cour de Savoie, l'entourage de Condé, l'attaque d'Arras, les galanteries de la cour de France, puis celles de la cour d'Angleterre, au fil d'anecdotes réunies par l'unité de lieu. Aristocrate sceptique et libertin, Gramont est séduit par Élisabeth et conquiert son cœur en devenant un parangon de constance.

♦ Gentilhomme écossais d'origine irlandaise, Antoine de Hamilton (1646-1720) gagne la France à la mort de Charles Ier, revient en Angleterre dès la restauration des Stuarts et accompagne Jacques II dans son exil en France où il s'installe définitivement. Ses *Mémoires de la vie du comte de Gramont* consacrent comme écrivain ce déraciné, intime de Saint-Évremond et connu comme épistolier et poète de salon. Sacrifiant à la mode, Hamilton écrit aussi des *Contes* publiés après sa mort en 1731, où il démystifie les procédés du récit merveilleux. Autobiographie fictive écrite à la troisième personne avec une distanciation ironique, les *Mémoires de la vie du comte de Gramont* associent un esprit étincelant à une vivacité ironique: Hamilton, par son art du trait, du rapprochement inattendu et de la désinvolture badine, annonce le style de Voltaire et symbolise, s'il faut en croire Sainte-Beuve, l'«esprit français».

ÉDITIONS: Hamilton, *Mémoires de la vie du comte de Gramont*, dans *Romanciers* du XVIIIe siècle, éd. Étiemble, Gallimard, «La Pléiade», 1987. Éd. Jean-Pierre Le Dantec, Balland, 1992.
ÉTUDE: Claude Filteau, *Le Statut narratif de la transgression. Essai sur Hamilton et Beckford*, Naaman, 1981.

MÉMOIRES DE MONSIEUR JOSEPH PRUDHOMME

HENRI MONNIER. Roman, 1857.

Joseph Prudhomme est né juste avant la Révolution française. Il devait, marchant ainsi sur les estimables traces paternelles, devenir un petit employé dans l'administration; mais il est attiré par le commerce et se plaît à vendre des bonnets chez son oncle. Cependant sa passion pour le théâtre le pousse à écrire une tragédie: sa famille lui fait comprendre qu'il vaut mieux retourner au négoce. Devenu employé, riche après la mort de son oncle, il épouse une jeune fille qui le trompe dès son voyage de noces. Sur ses instances, il devient agent de change, directeur de théâtre puis de journal, et fréquente de nombreuses célébrités. Son gendre le ruine, il se retire à la campagne et commence à rédiger ses mémoires.

♦ Le personnage de Monsieur Prudhomme apparaît dans les *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830), première tentative d'Henri Monnier (1799-1877) pour transposer ses talents de caricaturiste et de satiriste du dessin à la littérature. Puis il passe à la scène, au propre comme au figuré, avec deux comédies: *La Famille improvisée* (1831) et *Grandeur et décadence de Monsieur Joseph Prudhomme* (1853). Il devient légendaire, incarne la suffisance bourgeoise qui assène, avec autorité et solennité, des lieux communs, des phrases creuses ornées d'une rhétorique ridicule. À la fin des *Mémoires* cependant, Monsieur Prudhomme, de risible, devient pitoyable.

♦ Le dessin et l'écriture d'Henri Monnier témoignent du même goût pour le détail : on observe des personnes vivantes, on relève minutieusement les traits et les tournures de langage qui peuvent définir un type, puis on les reproduit pour constituer peu à peu une figure. Baudelaire assimile l'art d'Henri Monnier à celui de la photographie, décalque qui n'accède pas au statut du « grand art » : le satiriste est « un miroir qui ne pense pas et qui se contente de réfléchir les passants ». (*Curiosités esthétiques : de l'essence du rire et généralement comique dans les arts plastiques.*) Cependant, comme le pharmacien Homais de *Madame Bovary**, Monsieur Prudhomme n'est pas seulement une charge pure de la nullité présomptueuse de la bourgeoisie : il est aussi l'instrument d'un comique qui met au jour les stéréotypes de nos comportements et de nos paroles.

ÉDITION : Monnier, *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*, éd. Gilbert Sigaux, Club français du livre, 1964.
ÉTUDE : Aristide Marie, *Henry Monnier*, 1931, réimpr. Slatkine, 1983.

MÉMOIRES D'HADRIEN

MARGUERITE YOURCENAR. Roman, 1951.

Dans une lettre adressée à Marc-Aurèle, son petit-fils adoptif, Hadrien dresse le récit de sa vie dans le but de se « mieux connaître avant de mourir ». Son accession au pouvoir, l'apogée de son règne et l'évocation de sa maladie permettent une méditation didactique sur la recherche de la vérité, de l'équilibre et de la liberté. La rencontre d'Antinoüs, le culte instauré par Hadrien après le suicide de l'aimé, l'œuvre du pacificateur et du bâtisseur composent l'image d'un prince épris des valeurs de sagesse et de beauté, héritées de la civilisation grecque qu'il a toujours à cœur de perpétuer.

♦ En marge du roman historique, *Mémoires d'Hadrien* est l'aboutissement d'un projet que Marguerite Yourcenar (1903-1987) élabora dès sa vingtième année. Reposant sur une grande érudition, l'ouvrage s'inscrit, par le classicisme de sa narration, en opposition avec les recherches de son temps sur le nouveau roman. Mais, du « style togé » au ton de l'émotion, l'écriture parvient, selon les mots de l'auteur, « à donner à un être qui a vécu un petit relais dans le temps ».

ÉDITION : Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, « Folio », 1977.
ÉTUDE : H. Levillain, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, « Foliothèque », 1992.

MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND. Mémoires, 1848-1850.

Témoin de son siècle et narrateur rétrospectif de son existence, Chateaubriand divise ses *Mémoires d'outre-tombe* en quatre parties. La première, « Ma jeunesse, ma carrière de soldat et de voyageur » (1768-1800), retrace son enfance à Saint-Malo, son adolescence à Combourg, les émotions procurées par le paysage nocturne et automnal, l'invention d'un personnage féminin mythique sur lequel se cristallisent ses rêves et ses fantasmes, la Sylphide. On le voit ensuite, lieutenant à Paris, assister aux débuts de la Révolution, puis explorer le Nouveau Monde, à peine revenu rejoindre l'armée des émigrés à Trêves et, enfin, vivre dans l'exil et la misère à Londres. La seconde partie des *Mémoires*, « Ma carrière littéraire » (1800-1814), riche en portraits, associe l'histoire de Chateaubriand à la célébrité que lui valent ses livres ou à des gestes retentissants comme sa rupture avec Napoléon. Dans la troisième partie, « Carrière politique » (1814-1830), le scripteur dresse avec une fascination secrète le bilan de l'épopée napoléonienne, magnifie l'influence politique de ses pamphlets (*De Buonaparte et des Bourbons*, 1814 ; *La Monarchie selon la Charte*, 1816), célèbre son rôle de ministre des Affaires étrangères ou fait apprécier la coïncidence heureuse entre sa narration et la dynamique des souvenirs suscités à Montboissier par le chant d'une grive. La quatrième partie, « Quatrième et dernière carrière », traduit l'angoisse devant la fuite du temps : la relation d'événements proches transforme le présent en passé, l'écrivain cherche à exorciser la mort et compte maintenant sur la pérennité de son art pour atteindre l'immortalité. Les *Mémoires* se terminent par la récapitulation d'une vie riche en contrastes et qui s'achève dans la sérénité.

♦ Après avoir nourri de ses rancœurs l'*Essai historique sur les Révolutions** (1797), lancé le romantisme élégiaque dans *Atala** (1801), s'être rallié à Napoléon avec le *Génie du christianisme** (1802), Chateaubriand (1768-1848), au faîte de sa gloire littéraire, conçoit en 1803 la « première idée » de *Mémoires* de sa vie. Il commença la rédaction de l'œuvre en 1809. Encouragé par Madame

Récamier, il achève en 1822 le récit de sa jeunesse et commence à assembler les matériaux nécessaires à la suite de l'histoire. Sa retraite politique en 1830 l'incite à modifier son « entreprise » et à intégrer son histoire individuelle dans l'épopée de son temps. Il trouve son titre définitif en 1832 et achève son œuvre en 1841.

♦ En écrivant ses *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand éprouve un réel plaisir à la recréation d'un passé épuré à son gré et à la méditation du devenir historique. Il échappe au temps et superpose à l'univers réel un univers poétique où s'interpénètrent les époques et où s'entrelacent les thèmes. Par-delà les sortilèges de la mémoire et la force d'un génie visionnaire, les *Mémoires* instaurent une écriture poétique authentique et efficace qui illustre une certitude de Chateaubriand : « On ne vit que par le style. »

♦ La publication posthume de l'œuvre en feuilleton, dans le journal *La Presse*, les longues coupures effectuées de 1845 à 1847 par l'écrivain sous la pression d'un entourage timoré, l'évolution du goût, la décadence insensible du romantisme en 1850, l'irritation devant l'orgueil de Chateaubriand, toutes ces raisons expliquent le faible succès remporté alors par les *Mémoires*. Sainte-Beuve se fait l'écho dans ses *Lundis* de la déception générale. L'édition de Maurice Levaillant, en 1948, rétablit le texte original et permet à la fois la réhabilitation des *Mémoires* et la découverte de leur modernité.

ÉDITIONS : Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Gallimard, « La Pléiade », 1976. Éd. Pierre Clarac, L.G.F., « Le livre de poche », rééd. 1990.
ÉTUDES : Maurice Levaillant, *Chateaubriand, prince des songes*, Flammarion, 1961. Jean-Pierre Richard, *Paysages de Chateaubriand*, Le Seuil, 1967.

MÉMOIRES DU COMTE DE COMMINGES
MME DE TENCIN. Roman, 1735.

Prétendument recueilli « dans les papiers d'un homme après sa mort », ce roman est un pamphlet dénonçant la tyrannie des pères et les espaces clos qui empêchent l'amour de s'épanouir. Le comte de Comminges aime Adélaïde de Lursan, sa cousine, rencontrée sous une fausse identité. Son père, qu'une haine tenace oppose à la famille de Lursan, le fait enfermer. Pour obtenir sa libération, Adélaïde se sacrifie et épouse un homme qui lui répugne. Comminges, désespéré, se retire dans un couvent. Bien plus tard un religieux mourant confesse qu'il est une femme déguisée en homme : c'est Adélaïde, recluse dans le même couvent que Comminges, à l'insu de ce dernier pour ne pas troubler « son repos ». À l'issue d'une scène pathétique où se conjuguent la mort, l'amour, le désespoir, la culpabilisation et le fatalisme, Comminges s'enferme pour toujours dans la solitude du cloître.

♦ Symbole de libertinage dans sa jeunesse, Mme de Tencin (1682-1769) oriente progressivement son salon vers la littérature et la philosophie. Elle publie dans l'anonymat un premier roman, les *Mémoires du comte de Comminges*, qui connaît un succès immédiat. Le poids de la fatalité se retrouve dans deux autres romans de Mme de Tencin, *Le Siège de Calais* (1739) et *Les Malheurs de l'amour* (1747).

ÉDITION ET ÉTUDE : Mme de Tencin, *Mémoires du comte de Comminges*, éd. Jean Decottignies, René Giard, 1969.

MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE
SIMONE DE BEAUVOIR. 1958.

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sont le premier volume d'une trilogie autobiographique qui se poursuivra avec *La Force de l'âge* et *La Force des choses*. Ce premier livre, publié en 1958, relate avec une franchise parfois déroutante les années d'enfance passées au sein d'une famille bourgeoise, l'atmosphère ouatée du Cours Désir puis les études de philosophie à la Sorbonne et la rencontre avec Jean-Paul Sartre, qui allaient définitivement transformer et émanciper « la jeune fille rangée ».

♦ Cet écrivain (1908-1986) parfois didactique (voir *Les Mandarins**) manifeste certainement le meilleur d'elle-même dans ses Mémoires, où se révèle toute la richesse d'une vie pleinement engagée, en prise constante avec l'actualité et les grands événements de l'époque. À la suite des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge* (1960) relate la réussite à l'agrégation, les amitiés, les rencontres, les premiers essais littéraires, la captivité de Sartre en Allemagne et les débuts de l'engagement politique. *La Force des choses* (1963) marque le passage des années « d'apprentissage » aux années de « réalisation de soi ». L'entreprise autobiographique vise ici une mise en forme de l'expérience vécue, et le temps de l'écriture suit toujours de près le temps du souvenir. Cependant, mémorialiste avant toutes choses, Beauvoir n'a eu d'autre volonté que de donner à lire la chronique d'une époque traversée notamment par le féminisme et l'existentialisme. Elle s'est

toujours défendue d'avoir voulu faire de sa vie une œuvre d'art, manifestant en cela son souci de préserver au cœur de la littérature cette authenticité chère aux écrivains existentialistes.

ÉDITIONS: De Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, «Folio», 1972 et dans *Œuvres romanesques*, Club de l'Honnête Homme, 1980-1981.
ÉTUDE: Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'Entreprise du livre*, Le Seuil, 1966.

MÉMOIRES INÉDITS SUR LE XVIII[e] SIÈCLE ET LA RÉVOLUTION

ANDRÉ MORELLET. 1821.

Document sociologique et historique exceptionnel, les *Mémoires* de Morellet offrent le récit alerte et brillant d'une existence intimement mêlée aux luttes idéologiques des règnes de Louis XV et de Louis XVI. Riches d'anecdotes et de portraits sur d'Alembert, Buffon, Diderot, Mme Helvétius, d'Holbach, Mme Geoffrin, Mlle de Lespinasse ou Turgot, ils apportent un témoignage sur la condition difficile des hommes de lettres à l'aube du monde moderne et sur l'ascension sociale d'un petit abbé provincial devenu académicien et familier des ministres ou des princes.

♦ Introduit par Turgot dans le milieu des philosophes, l'abbé Morellet (1727-1819) écrit des articles de théologie pour l'*Encyclopédie** et se fait connaître par ses pamphlets. L'un d'eux, la *Préface à la comédie des Philosophes ou la Vision de Charles Palissot* (1760), réplique très violente aux *Philosophes** de Palissot, lui vaut de passer deux mois à la Bastille. Ce défenseur de la tolérance publie en 1762 le *Manuel des Inquisiteurs* et traduit en 1766 le *Traité des délits et des peines* de Beccaria. Fidèle à ses convictions philosophiques, il critique le néo-catholicisme d'*Atala** et du *Génie du christianisme**, reprend les idées des Encyclopédistes dans ses *Mélanges de littérature et de philosophie* (1816) et laisse des *Mémoires* publiés trois ans après sa mort.

♦ La description des «années heureuses» de la vie de Morellet de 1750 et 1789 nous montre l'aisance avec laquelle l'abbé encyclopédiste évolue dans le milieu des Lumières, les cafés et les salons où s'élabore la «philosophie», les salles de théâtre et l'opéra. Vite dépassé par les violences de la Révolution, peu intéressé par la cour des Tuileries, Morellet cherche à oublier que des «tyrans» gouvernent la France par la fuite dans le souvenir.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: Morellet, *Mémoires inédits de l'abbé Morellet sur le XVIII[e] siècle et sur la Révolution*, Slatkine, 1967. Éd. Jean-Pierre Giucciardi, Mercure de France, 1988.

MÉMORIAL DE SAINTE-HÉLÈNE

LAS CASES. Souvenirs, 1822.

Auteur d'un *Atlas historique et géographique* qu'il publia sous le pseudonyme de M. A. Le Sage en 1804, Emmanuel de Las Cases (1766-1842) est surtout célèbre pour son *Mémorial de Sainte-Hélène*, ou «journal où se trouve consigné jour par jour tout ce qu'a dit et fait Napoléon pendant dix-huit mois», entre juin 1815 et la fin de 1816. Las Cases en rédigea le texte à partir des notes prises sous la dictée de l'empereur qu'il accompagna dans son exil. Dans sa préface de 1822, l'auteur affirme que Napoléon «s'est peint lui-même comme dans un miroir». Le but de l'ouvrage est donc de révéler «ses qualités privées». En fait, il s'agit d'une apologie qui avait pour objet de montrer aux forces libérales le vrai visage de la cause bonapartiste. L'immense succès du livre vient sans doute d'un style sans prétention, de la sincérité complète de Las Cases, qui, au travers d'anecdotes de la vie quotidienne, de souvenirs de conversations sur les sujets les plus divers (littérature, campagnes d'Italie, réflexions sur la morale, personnages historiques, etc.), fait naître la légende napoléonienne. Une seconde partie du *Mémorial*, comprenant *Napoléon dans l'exil* par O'Meara, *Derniers Moments de Napoléon* par Antomarchi et *Retour des cendres* par Las Cases lui-même, sera publiée en 1844. L'ensemble connaîtra maintes traductions et se lit encore aujourd'hui comme document historique d'un genre particulier comme témoignage des réussites et des dangers de la biographie.

ÉDITIONS: Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, éd. J. Schmidt, Le Seuil, 1968. Éd. G. Walter, Gallimard, «La Pléiade», 1978.

MENTEUR (Le)

PIERRE CORNEILLE. Comédie, 1644.

S'inspirant d'une pièce espagnole de Ruiz de Alarcon, *La Vérité suspecte*, Corneille broche une comédie d'intrigue fort habile, fondée sur une série de quiproquos comiques dus aux mensonges répétés d'un personnage original, Dorante. À peine arrivé à Paris, ce jeune soldat poitevin fanfaronne devant deux belles: Lucrèce et Clarice. Épris de cette dernière, il ignore

jusqu'à son nom, mais son valet lui apprend que la plus belle se nomme Lucrèce. Il se persuade donc aimer Lucrèce, tandis que son ami Alcippe, lui, sait aimer Clarice. Sur ce, Géronte, père de Dorante, décide de le marier avec Clarice. Mais le malentendu sur le prénom subsistant, Dorante refuse cette inconnue et se prétend alors déjà marié. La comédie rebondit lorsque rencontrant la vraie Lucrèce, Dorante comprend son erreur, mais s'aperçoit qu'il préfère désormais celle-ci à la première. Il décide donc de profiter cyniquement de la méprise et brode mensonge sur mensonge. Au dénouement enfin, Dorante épouse Lucrèce et Alcippe Clarice.

♦ Comédie souriante, riche en rebondissements cocasses, *Le Menteur* porte déjà la marque de l'art dramatique de Corneille, qui donne un ton nouveau, un tour imprévu aux situations traditionnelles de la comédie. Les mensonges et les vantardises de Dorante, son caractère primesautier et fantaisiste l'apparentent tout autant aux jeunes premiers, dont il a la fraîcheur, qu'aux valets débrouillards et gaffeurs, enlevant ainsi toute fadeur au personnage.

♦ Écrite en 1644, alors que ses chefs-d'œuvre ont déjà consacré la vocation tragique de Corneille (1606-1684), *Le Menteur* ouvre une parenthèse réussie dans la succession des tragédies. Cette vraie comédie de caractère aura immédiatement une suite: *La Suite du Menteur*, où le public retrouvera le même personnage dans une autre aventure.

♦ Fort bien accueillie par les contemporains, la pièce connaîtra aussi les faveurs de la postérité, et Goldoni en reprendra le titre et des épisodes caractéristiques en 1750.

ÉDITIONS: voir *Le Cid*, et Bordas, «Univers des lettres», 1985.
ÉTUDE: Antoine Adam, «L'Âge classique 1624-1660», dans *Littérature française*, Arthaud, 1968.

MÉPRIS DE LA VIE ET CONSOLATION CONTRE LA MORT (Le)

JEAN-BAPTISTE CHASSIGNET. Poésie religieuse, 1594.

Les quatre cent trente-quatre sonnets du *Mépris de la vie...* ont été composés en quelques mois par leur auteur (1571-1635), dont l'œuvre comporte essentiellement des *Paraphrases* sur les Psaumes et les Prophètes. Ils constituent un excellent exemple de l'esthétique baroque, dans la mesure où ils reposent sur une exploitation systématique de ses procédés: paradoxes, oxymores, retournements, contrastes, tous s'accumulent pour faire passer le message édifiant de ce gigantesque *memento mori*: la vie n'est qu'une façade, derrière laquelle se cache l'horreur polymorphe de la mort, qui attaque et corrompt tout. Pourtant, une deuxième série de renversements fait paraître derrière le masque de la mort la vie éternelle à laquelle conduit l'amour de Dieu.

♦ Discours prosélyte, qui s'efforce par l'accumulation des images de convertir le lecteur, cette poésie intense n'a été que modérément goûtée à l'époque de sa composition, et elle a sombré dès la génération suivante dans un oubli qui a duré plusieurs siècles: on en apprécie justement, à l'heure actuelle, la démesure et l'excès.

ÉDITION: Chassignet, *Le Mépris de la vie et consolation contre la mort*, Droz, 1967.
ÉTUDE: Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, José Corti, 1985.

MÈRE COUPABLE (La) → AUTRE TARTUFFE OU LA MÈRE COUPABLE (L')

MÈRES (Les)

JACQUES DUPIN. Poème, 1986.

Dans *Les Mères*, le poète combat pour s'arracher à l'emprise de la langue maternelle. On y reconnaît sans peine le fantasme de la mère phallique. Tout commence par un enlisement primordial, expression de la soumission à l'ordre de la mère et de la langue. La violence faite à la langue, l'espacement qui, au niveau de la syntaxe, le disloque, est violence (amoureuse) faite à la mère. Écrire en s'emparant de la langue est inceste, tandis qu'inversement la langue est castratrice. De ce combat devrait naître le sujet, mais il lui faudrait prendre place dans la langue par une régression vers le tombeau d'un ventre maternel qui lui interdirait à jamais de naître. Les mères sont mortes et la mort est au cœur du vivant. Seul un déchaînement verbal peut, dans un constant paroxysme, incohérent et grinçant, les représenter et les contenir. Comme pour beaucoup de textes contemporains, on peut hésiter à qualifier *Les Mères* de poème.

♦ Ce texte appartient à l'œuvre récente de Dupin (né en 1927). Les premiers recueils jusqu'à *L'Embrasure* (1969) sont encore marqués par l'influence de Reverdy. Cependant, dans cette production récente, *Les Mères* occupe une place originale, manifestant une cohérence thématique que refusent les poèmes recueillis, par exemple, dans *Contumace* (1986), qui tendent beaucoup plus à mettre en scène la naissance même de la parole. La volonté de laisser se déployer l'espace de la langue elle-même rapproche Dupin de Deguy.

ÉDITION : Jacques Dupin, *Les Mères*, Fata Morgana, 1986.
ÉTUDES : Dominique Viart, *L'Écriture seconde : la pratique poétique de Jacques Dupin*, Galilée, 1982. *Revue des Belles Lettres de Lausanne*, 1987.

MESSIEURS LES RONDS-DE-CUIR
GEORGES COURTELINE. Contes et nouvelles, 1893.

Il s'agit d'une série de six tableaux reliés par un personnage conducteur, l'expéditionnaire René Lahrier, employé à la Direction générale des dons et legs. Ni vu ni connu, il a, pendant des années, pris chaque semaine un jour de congé pour rejoindre sa maîtresse Gabrielle, dite Tata, sous le prétexte d'obligations familiales fort variées. Son chef de bureau, Monsieur de La Hourmerie, finit par s'en apercevoir. Autour de Lahrier gravitent d'autres expéditionnaires, tout aussi pittoresques : Monsieur Soupe, un gâteux qui pense surtout à ses « petits besoins » et se croit obligé d'informer la population quand il va aux « commodités », ou Letondu, qui, féru d'athlétisme à l'antique, n'hésite pas, un jour, à s'oindre d'huile de foie de morue. Des figures mineures s'esquissent : Gourgochon, l'ex-chapelier ; Nègre, le dilettante ; Chavarax, le prétentieux, ou encore Sainthomme, qui fait du zèle. Un visiteur — élément perturbateur —, le conservateur du Musée de Vanne-en-Bresse, se perd dans ce labyrinthe administratif, prétendant récupérer une paire de jumelles marines et deux chandeliers Louis-XIII. Et puis, coup de théâtre : Letondu tue Monsieur de La Hourmerie. Cela s'est passé sans bruit, dans les coulisses, hors du champs de la description. L'enterrement est l'occasion pour le personnel de s'amuser dans un cabaret, aux frais de la princesse, et d'y chanter « À Courcelles ».

♦ Courteline (1858-1929) avoue n'être qu'un amateur. De fait, il a le souffle court et cette œuvre présente un patchwork de moments drôles plutôt qu'un véritable tissu narratif. Pourtant, le lecteur, emporté par l'élan caricatural de l'auteur, ne peut s'empêcher de rire. Courteline connaît bien le milieu qu'il décrit, puisqu'il a bénéficié lui-même d'un poste au ministère des Cultes. La même thématique se retrouve au théâtre avec *Monsieur Badin* (1895).

♦ Reste que le terme « rond-de-cuir » est riche de connotations courtelinesques quand il désigne un fonctionnaire.

ÉDITION : Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, dans *Théâtre, contes, romans et nouvelles, philosophie, écrits divers et fragments retrouvés*, Robert Laffont, « Bouquins », 1990.

MÉTÉORES (Les)
JEAN ANTOINE DE BAÏF. Poésie scientifique, 1573.

Membre actif, dès l'origine, de la Brigade, qui publie ses idées révolutionnaires dans la *Défense et Illustration de la langue française**, Antoine de Baïf (1532-1589) est l'auteur d'une œuvre assez importante, de qualité inégale. Plus que ses recueils de poésie amoureuse, *Amours de Méline* et *Amours de Francine*, à la mode du temps, ou que ses *Passetemps*, dans la veine des *Divers Jeux rustiques* de Du Bellay, sa poésie scientifique mérite de passer à la postérité. *Les Météores* s'inspirent d'Aristote, et s'efforcent de donner une explication objective et précise des phénomènes naturels sans succomber aux pièges du langage prophétique ou de l'exaltation lyrique.

♦ Contrairement aux envolées visionnaires du Ronsard des *Hymnes**, il s'agit d'une poésie délibérément sage, où comparaisons et métaphores assument une fonction didactique, et où le discours descriptif est guidé par un œil « naturaliste ». Derrière cette originalité un peu déconcertante reste la certitude que la poésie est le véhicule privilégié qui permet de tout dire, de rendre compte de toute la richesse du monde.

ÉDITION : Jean Antoine de Baïf, *Les Météores*, dans *Premier Livre des poèmes*, éd. Guy Demerson, P.U.G., 1975.
ÉTUDE : Albert-Marie Schmidt, *La Poésie scientifique au XVI^e siècle*, Rencontre, 1970.

MICHEL STROGOFF
JULES VERNE. Roman, 1876.

Michel Strogoff est l'histoire d'un courrier du tsar qui doit porter un

message à Irkoutsk en Sibérie. Le pays qu'il traverse est occupé par des bandes tartares commandées par un insoumis, Ivan Ogareff, ancien officier impérial déchu de son commandement et d'une particulière cruauté. Ruses, tortures, courage et félonie émaillent les aventures du héros qui est capturé par le traître et condamné à avoir les yeux brûlés au fer rouge. Ogareff se fait alors passer pour Michel Strogoff afin de se venger du tsar, mais celui dont il a usurpé l'identité, ayant miraculeusement échappé à l'aveuglante brûlure, finit par le tuer.

♦ L'auteur, qui a souvent reçu les conseils amicaux d'Alexandre Dumas, propose avec *Michel Strogoff* un roman historique où l'on a pu voir une analyse des forces révolutionnaires russes au XIXe siècle. Mais on a l'impression qu'avec ce roman il revient sur ses traces: comme dans *Le Tour du monde en 80 jours**, il s'agit d'une course qui dévore l'espace et le temps, mais vécue ici sur un mode dramatique et non plus humoristique.

♦ Après *Vingt Mille Lieues sous les mers** et *L'Île mystérieuse**, Jules Verne (1828-1905) nous propose à nouveau un personnage satanique dans la grande tradition romantique: un être en révolte contre la société, un ange déchu qui tente de se venger. Le héros positif rencontre ici encore son double: l'identité de Michel Strogoff est usurpée par Ivan Ogareff, comme le professeur Aronnax et l'ingénieur Cyrus sont séduits par le capitaine Nemo, comme Jules Verne lui-même est fasciné par ses héros révoltés et solitaires. Les romans de Jules Verne révèlent une morale ambiguë et troublante: l'intelligence et l'énergie peuvent être mises au service de valeurs socialement reconnues (sublimation), ou au contraire conduire à la folie, au désespoir, à la solitude destructrice, qui n'excluent pas, toutefois, une forme d'héroïsme sombre.

ÉDITION: Verne, *Michel Strogoff*, L.G.F., «Le livre de poche», 1983.
ÉTUDES: voir *Le Château des Carpathes*.

MICROMÉGAS

VOLTAIRE. Conte, 1752.

Sa connaissance de Newton conduit Voltaire à utiliser dans ce conte scientifique la force nouvellement découverte, l'attraction universelle, pour faire voyager à travers les espaces intersidéraux Micromégas, un géant haut de trente-deux kilomètres banni de sa planète, Sirius, à cause de son audace philosophique. En passant par Saturne, Micromégas donne au secrétaire de l'académie des Sciences, qui paraît un nain avec ses deux kilomètres de haut, une leçon de relativisme physique débouchant sur une leçon de relativisme moral: le bonheur dépend d'un équilibre entre nos désirs et nos sens. Arrivé sur la terre, il découvre sur la Baltique à l'aide d'un microscope une «volée de philosophes»; un heureux artifice lui permet d'engager avec eux une conversation sur l'intelligence de l'homme, la guerre — forme majeure du mal — et les conquêtes de la science. L'allégorie de *Micromégas* s'insère dans une fiction complexe chargée de situer le phénomène humain et de donner à penser.

♦ Voltaire (1694-1778) écrit le conte à Cirey sous le titre *Voyage du baron de Gangan*, aussitôt après la difficile rédaction des *Éléments de la philosophie de Newton*, «comme on se délasse d'un travail sérieux avec les bouffonneries d'Arlequin». Il conserve longtemps l'œuvre dans ses papiers, la remanie légèrement en 1750 à la cour de Berlin et lui donne l'aspect d'un divertissement mondain destiné à faire rire Frédéric II aux dépens de Maupertuis, qui conduisait en 1736-1737 l'expédition surprise sur la Baltique par le géant. *Micromégas*, publié en 1752 à Londres et à Berlin, puis introduit en France, renvoie aux préoccupations de Voltaire. En 1738-1739, le philosophe — influencé par le sensualisme de Locke, la science de Newton et l'optimisme de Pope, qu'il vient de célébrer dans *Les Lettres philosophiques** — éprouve pour la première fois le besoin d'exprimer sa conception du monde sous la forme d'une fiction. *Zadig**, rédigé bien après *Micromégas*, figurera les désillusions de l'écrivain qui ne croit plus à son idéal.

ÉDITIONS: Voltaire, *Micromégas*, dans *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van den Heuvel, Gallimard, «La Pléiade», 1979. Dans *Candide, Zadig et autres contes*, Lattès, 1988.
ÉTUDE: Jacques Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes: de Micromégas à l'Ingénu*, Armand Colin, 1982.

MIGUEL MAÑARA

O.V. DE L. MILOSZ. Mystère en six tableaux, 1913.

La scène se passe à Séville. Confronté à l'angoisse d'une vie débauchée, Don Miguel Mañara trouve la voie du salut grâce à une pure jeune fille: Girolame Carillo de Mendoza. Un

amour mystique naît entre les deux personnages; mais Girolame meurt rapidement. Don Miguel, abattu, est tenté par les trois Esprits de la terre; il est sauvé par l'Esprit du ciel qui vient lui rappeler la vertu d'espérance. Don Miguel demande alors à être reçu au couvent de la Caridad de Séville. L'abbé écoute sa confession et réfrène l'ardeur du converti: la pénitence, lui dit-il, n'est pas douleur mais amour. Les années passent. Deux prêtres commentent, devant l'église de la Caridad, le sermon de Don Miguel. Celui-ci survient et guérit Johannès, un paralytique. Tenté, au matin de sa mort, par un Esprit de la terre, il lui oppose les Écritures, tandis que l'Esprit du ciel l'appelle vers les hauteurs.

♦ Le «mystère» de Milosz (1877-1939) se rattache au mythe de Don Juan, mais ici le héros est repenti. Personnage ayant réellement existé, Don Miguel Mañara abandonnait en 1662 une vie de plaisirs pour entrer au couvent de la Caridad. Il faut rapprocher cette œuvre de l'expérience de Milosz, partagé entre une vie relâchée et un mysticisme qui en triomphera en 1914.

♦ Sur le plan dramaturgique, la pièce se développe dans un registre qui évoque le théâtre symboliste, où l'action passe au second plan. Il ne s'agit jamais, pour Milosz, de dramatiser une conversion, mais plutôt, et surtout, de transcrire le dévoilement de la parole divine, fût-ce en passant par des naïvetés qui font le charme poétique de son écriture.

ÉDITION: Milosz, *Miguel Mañara*, dans *Œuvres complètes*, III, André Silvaire, 1962.
ÉTUDES: Michel Décaudin: «Un théâtre sans théâtralité», dans *Lire Milosz aujourd'hui*, colloque international dirigé par Jean Bellemin-Noël, André Silvaire, 1977. Jean Rousselot, *O.V. de L. Milosz*, Seghers, 1972.

MILLE ET UNE NUITS (Les)

ANTOINE GALLAND. Traduction, 1704-1712.

Un prologue et un épilogue encadrent une centaine de contes, que Schéhérazade narre durant mille et une nuits («mille et une», c'est-à-dire «un grand nombre» en arabe). Désespéré par la trahison de la reine, le sultan Schahriar décide d'exécuter la coupable et d'épouser chaque soir une nouvelle femme qu'il fait décapiter le lendemain. Cette pratique barbare dure jusqu'au jour où Schéhérazade, la fille du vizir, se propose comme épouse pour y mettre fin. Schéhérazade et sa sœur Dinarzade, chargée de lui demander un dernier conte avant sa mort, sont introduites auprès du sultan. Schéhérazade entame un récit, interrompu par le jour au moment le plus palpitant et dont le sultan réclame la suite pour la nuit suivante. Au bout de mille et une nuits le sultan la gracie.

♦ L'orientaliste Galland (1646-1715) commence en 1704 la traduction des *Mille et Une Nuits* — nées en Inde, transformées par la Perse et recueillies par l'empire arabe. Il l'achève triomphalement en 1712. C'est un des principaux événements littéraires du XVIII[e] siècle. *Les Mille et Une Nuits* passionnent le grand public et stimulent l'imagination des écrivains qui, des *Lettres persanes** à *Candide** en passant par *Le Sopha**, utilisent le merveilleux et la fantasmagorie de l'absurde pour exprimer la satire ou la confidence. Emblème du despotisme dans *L'Esprit des lois** ou du fanatisme dans *Mahomet**, l'Orient est également «philosophique»: la tolérance est célébrée dans *Zadig** et l'ascension sociale d'Ali Baba ou de Sinbad, fondée sur le mérite personnel, annonce *Les Lettres philosophiques**. Livre de toutes les voluptés charnelles, *Les Mille et Une Nuits* s'accordent à l'explosion des désirs inavoués sous la Régence, inspirent la sensualité libertine des *Lettres persanes* ou de *Zadig* et engagent Diderot à réhabiliter les passions fortes. Quant à Schéhérazade, armée de sa finesse intuitive, de son courage et de sa confiance en ses charmes et en sa parole, elle inaugure un siècle profondément libertin.

ÉDITIONS: Galland, *Les Mille et Une Nuits*, Lattès, «Bibliothèque Lattès», 1987. Garnier, «Classiques Garnier», 1988.
ÉTUDE: René Étiemble, *L'Orient philosophique au XVIII[e] siècle*, C.D.U., 1956-1959.

MIRACLE DE THÉOPHILE

RUTEBEUF. Miracle dramatique, 1262.

Oratorio dramatique plus que pièce de théâtre au sens classique de ce mot, le *Miracle de Théophile* (six cent soixante-trois vers de mètres variés) reprend un sujet très connu dans la littérature latine, et déjà traité sous forme narrative dans les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, par exemple. Il s'agit en fait de l'archétype des légendes faustiennes, qui raconte comment Théophile, un clerc sage et vertueux qui entretient une dévotion particulière à l'égard de la Vierge Marie, est injustement dépouillé des biens et des honneurs auxquels il avait droit, et se donne au diable, grâce à

l'entremise d'un « magicien » du nom de Saladin, en échange de sa prospérité retrouvée. Il ne tarde pas à se repentir, cependant, et supplie la Vierge de lui venir en aide. Après avoir refusé, Marie accepte de secourir son clerc et arrache la charte fatale au diable lors d'une confrontation très physique. Théophile fait une confession publique et meurt en odeur de sainteté.

♦ L'alternance entre les monologues lyriques de Théophile et les scènes de dialogue, piquantes et familières, démontre la souplesse du génie de Rutebeuf, capable de s'adapter à n'importe quel matériau.

ÉDITIONS : Rutebeuf, *Miracle de Théophile*, éd. Grace Franck, Champion, 1925. *Miracle de Théophile*, dans *Œuvres complètes*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin, Picard, 1977.
ÉTUDE : Élie Koningson, *L'Espace théâtral médiéval*, C.N.R.S., 1976.

MIRACLES DE NOSTRE DAME
GAUTIER DE COINCI. Miracles narratifs, vers 1220-1230.

Il s'agit d'une collection de textes narratifs brefs : le plus long compte 3980 vers, c'est presque un petit roman d'aventures, mais la taille moyenne est d'environ quatre cents ou cinq cents vers, et certains miracles n'excèdent pas les soixante octosyllabes. Ils illustrent les miracles accomplis par la Vierge Marie en faveur de ceux qui ont pour elle une dévotion particulière.

♦ Gautier de Coinci (1177-1236) ne se contente pas de rassembler amoureusement les récits mettant en relief la valeur de l'intercession de la Vierge, il embellit les miracles par de longues *caudae* rhétoriques et complète son œuvre par de nombreuses poésies, empruntées pour la forme aux différents genres lyriques alors à la mode, et adaptées à un contenu religieux avec une virtuosité exceptionnelle. L'art de Gautier exploite toutes les ressources de la langue, avec une prédilection pour l'*annominatio* (dérivation à partir d'une même racine lexicale). L'ensemble constitue l'un des exemples les plus réussis de la poésie mariale, que l'on retrouvera jusqu'aux Grands Rhétoriqueurs.

ÉDITIONS : Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, éd. Victor F. Kœnig, 4 vol. Droz, 1970. *Vierge et Merveille : les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Âge*, éd. et trad. Pierre Kunstmann, U.G.E., « 10/18 », 1981.

MIROIR DE L'ÂME PÉCHERESSE (Le)
MARGUERITE DE NAVARRE. Poésie, 1531.

Il s'agit d'une méditation versifiée, employant la forme italienne de la « rime tiercée » (*terza rima*), dans laquelle la reine de Navarre (1492-1549) développe un mysticisme proche des théories évangéliques, ce qui lui vaut d'être condamnée par la Sorbonne. Marguerite y déplore les limites de la condition humaine et y exprime ses aspirations à l'idéal de l'amour sous toutes ses formes, qui passe par l'intermédiaire de la Grâce divine.

♦ Fortement inspirée des théories néoplatoniciennes, cette réflexion, qui s'enrichit de la thématique mystique et « spirituelle » cultivée par Briçonnet, évêque de Meaux, et rejette la servitude du péché en faveur d'une fusion parfaite de l'âme avec Dieu, se présente sous la forme d'une poésie à la mode italienne, bon exemple du syncrétisme caractéristique de la pensée humaniste.

ÉDITION : Marguerite de Navarre, *Le Miroir de l'âme pécheresse*, éd. Roger Salminen, Suomalainen Tieakademia, Helsinki, 1979.
ÉTUDE : Luce Guillerm et alii, *Le Miroir des femmes*, Presses Universitaires de Lille, 1983.

MISANTHROPE (Le)
MOLIÈRE. Comédie, 1666.

Pièce véritablement originale, *Le Misanthrope*, dont l'intrigue est mince, tire sa force de la peinture des caractères et de l'observation des salons parisiens. L'indéniable couleur autobiographique de l'œuvre enrichit d'une note pathétique le personnage d'Alceste. Celui-ci, dans un dialogue avec Philinte, oppose à l'indulgence de son ami l'intransigeance de ses jugements et la misanthropie de son caractère : « L'ami du genre humain n'est pas du tout mon fait. » Or il est épris de Célimène, une précieuse fine et intelligente, mais qui pratique avec une rare maîtrise l'art de la duplicité et de la coquetterie. Sa science mondaine développe en d'étincelants dialogues les rituels sociaux au goût du jour : portraits à la médisance calculée, disputes poétiques (le fameux sonnet « bon à mettre au cabinet »), opposition venimeuse des dévots et des mondains. Célimène, certes, paiera d'une humiliation son excessive coquetterie, mais les beaux gentilshommes de la Cour ne seront pas épargnés : Molière nous dévoile sans fard leur sécheresse de

cœur et le mépris profond de la femme qui se dissimule sous leur galanterie. Ces marquis de comédie sont les vrais représentants d'une société vaine et corrompue qui ne peut faire d'Alceste qu'une victime. Son inadaptation prouvée (il perd son procès contre toute justice et rompt avec Célimène), Alceste tire la leçon des événements et jure de se retirer du monde.

♦ Ce dénouement, si peu conforme à la comédie, souligne l'ambiguïté du *Misanthrope*, où l'on a cru voir l'image des déchirements moraux de Molière lui-même. En effet, lorsque Molière (1622-1673) représente en 1666 la pièce à laquelle il travaille depuis déjà deux ans, nul ne doute que cette œuvre ne soit profondément liée aux mésaventures de sa vie conjugale et aux violentes attaques dont son œuvre a été l'objet. Dernière des grandes pièces politiques et non la moindre, elle inaugure brillamment la série des comédies de caractère, *L'Avare** ou *Le Malade imaginaire**.

♦ *Le Misanthrope* déconcerta le grand public, accoutumé à un comique plus franc, mais fut porté aux nues par la critique. Pour Boileau, Molière sera «l'auteur du *Misanthrope*», et Rousseau louera la vertu d'Alceste; Musset sera plus sensible à l'horizon tragique du personnage. Abondamment représentée, la pièce a déterminé deux écoles d'interprétation, selon qu'Alceste passe pour un extravagant ou que l'on accentue la tonalité douloureuse du personnage. Il est hors de doute que le XVII^e siècle voyait surtout en lui les ridicules, alors que le spectateur moderne est plus sensible à l'accent pathétique et héroïque d'Alceste.

ÉDITIONS : voir *Amphitryon*, et L.G.F., «Le livre de poche», 1986.
ÉTUDES : Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale: Tartuffe, Don Juan, Le Misanthrope*, Gallimard, «N.R.F.», 1963. René Jasinski, *Molière et Le Misanthrope*, Nizet, 1970.

MISE À MORT (La)

LOUIS ARAGON. Roman, 1965.

Voici une histoire singulière qu'un étrange et fantastique jeu de miroirs rend difficile à suivre. Le roman commence en 1937 avec le dédoublement d'Antoine, dont le miroir ne renvoie plus le reflet. N'est-ce pas l'amour de Fougère, sa maîtresse, qui, en un sens, l'a dépossédé de son identité? Car voici un autre dédoublement: d'Alfred qui aimait Fougère surgit Anthoine, son double inversé. Lorsqu'en 1964 Alfred excédé par ce double décide de le tuer, aussitôt son propre reflet réapparaît dans le miroir. Le roman retourne alors à l'année 1937 et, se lançant dans des considérations sur l'Histoire contemporaine, suggère que le siècle aussi a perdu son image... Trois contes volés par Alfred à Anthoine interrompent alors le récit: ils narrent des histoires d'amour sur fond d'événements historiques. Les dernières pages nous livrent l'ultime méditation de l'auteur sur le roman réaliste et l'histoire se termine par le désespoir d'Anthoine qui se suicide.

♦ L'apparition à l'intérieur du roman de plusieurs niveaux narratifs (contes, récits, lettre), l'intervention de l'auteur à l'intérieur de son livre, une mise en abyme constante suggèrent que l'amour, autant que l'écriture, est le lieu du dédoublement. *La Mise à mort* est représentative de la seconde période d'Aragon (1897-1982): l'Histoire est toujours au cœur des préoccupations de l'auteur, mais celui-ci s'interroge à présent sur le rôle de l'écrivain et prolonge ainsi une réflexion déjà annoncée dans *La Semaine sainte* et *Le Roman inachevé**.

♦ Inclassable et insolite, ce roman, qui explore les limites et les pouvoirs de l'écriture, marque en quelque sorte la contribution d'Aragon aux recherches contemporaines menées par le «nouveau roman» dont pourtant, de toute évidence, *La Mise à mort* se démarque de façon originale.

ÉDITIONS : Aragon, *La Mise à mort*, Gallimard, «Blanche», 1973. Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDE : Sophie Bibrowska, *Une mise à mort, l'itinéraire romanesque d'Aragon*, Les Lettres nouvelles, 1972.

MISE EN SCÈNE (La)

CLAUDE OLLIER. Roman, 1958.

De Lassale, le «héros» de ce roman, on ne sait presque rien, sinon que c'est un ingénieur venu en Afrique du Nord pour reconnaître le tracé d'une route vers une mine. Mais dès le premier chapitre, nous le voyons seul dans sa chambre d'hôtel, inquiété par des bruits et des ombres étranges, échouant à reconstruire une réalité objective capable de le rassurer. Trois crimes vont alors s'inscrire dans le roman et se faire écho l'un à l'autre, le premier légendaire et lointain, presque originel, le deuxième, réel et présent, le troisième seulement imaginé et non perpétré. Lassale va ainsi s'imposer comme la figure même de l'antihéros

en prise avec le réel et sa signification : la double mission qui consiste à explorer une zone non cartographiée et à élucider un crime aux allures quasi mythiques, prend une valeur symbolique. Si Lassale parvient effectivement à tracer sa route et à mener son enquête, il n'en demeure pas moins vrai que, dans les deux cas, il manque singulièrement de preuves et de certitudes : en ce sens, il échoue à maîtriser le réel.

♦ *La Mise en scène* est le premier roman de Claude Ollier (né en 1922). Suivront *Le Maintien de l'ordre* (1961) et *Été indien* (1963).

♦ L'œuvre de Claude Ollier peut se rattacher au « nouveau roman ». Comme chez Butor ou Robbe-Grillet (*Les Gommes**), l'énigme policière devient le symbole du mystère de la réalité, et le détective, la figure de l'antihéros et du lecteur en quête de sens. Les protagonistes du roman de Claude Ollier s'emploient en vain à élaborer une vision du monde qui ne soit pas subjective, mais le roman, par ses descriptions précises et réitérées, montre que la réalité la plus « objective » contient des objets ou des situations incompréhensibles. D'où, pour le lecteur, une impression d'exacte étrangeté.

♦ L'étrangeté, et même l'étrangéité sont une constante de l'œuvre d'Ollier, comme en témoigne le dernier regard qu'il porte sur le Maroc avec *Marrakech-Médine* (1980).

ÉDITION : Ollier, *La Mise en scène*, Flammarion, « G.F. », 1982.
ÉTUDE : Jean V. Alter, *Un nouveau roman ?*, Minard, 1964.

MISÉRABLES (Les)

VICTOR HUGO. Roman, 1862.

Jean Valjean a été envoyé au bagne pour avoir volé du pain. À sa libération, il est suspect, réduit à l'état de bête errante et prêt à devenir un vrai criminel. Accueilli avec une charité évangélique par l'évêque de Digne, Mgr Myriel, Jean Valjean lui vole de l'argenterie. Les gendarmes l'arrêtent, mais le prélat le disculpe. Le geste transforme le paria, qui avait connu jusqu'ici les rigueurs de la loi et la méchanceté des hommes ; après un dernier vol, il éprouve de cruels remords et décide de se réhabiliter. Établi dans le Pas-de-Calais sous le nom de M. Madeleine, il s'enrichit honnêtement, répand autour de lui la prospérité, multiplie les actes charitables, devient maire et reçoit la Légion d'honneur. Il secourt une malheureuse, Fantine, et adoucit son agonie en lui promettant de s'occuper de sa fille Cosette. Mais le policier Javert, qui soupçonne l'identité véritable du bon bourgeois, lui tend un piège : il arrête un pauvre diable et l'accuse d'être Jean Valjean. Le vrai Jean Valjean, après un terrible débat de conscience, se livre à la justice. Il s'évade du bagne, enlève Cosette à un couple de malfaiteurs, les Thénardier, et lui fait donner une bonne éducation : tous deux se cachent au couvent Picpus à Paris, car Javert est toujours à la recherche de Jean Valjean. L'étudiant Marius, fils d'un colonel disparu à Waterloo, s'éprend de Cosette. Pendant les émeutes de 1832, où tous les héros se retrouvent sur les barricades de Gavroche, Jean Valjean fait grâce à Javert et sauve Marius en le portant sur ses épaules dans les égouts de Paris. Javert ne peut se résoudre à arrêter l'homme qui l'a sauvé : désespéré, il se suicide. Apprenant la véritable identité de Jean Valjean mais ignorant qu'il lui doit la vie, Marius écarte Cosette de son père adoptif. Mieux informé, le jeune homme revient auprès de Jean Valjean, qui a la joie de revoir Cosette avant de mourir comme un saint.

♦ Cet immense roman, commencé en 1845, n'a été achevé par Hugo (1802-1885) qu'en 1862, après une interruption de douze années (1848-1860), marquées par la conversion à l'idéal républicain et par son exil. L'œuvre est empreinte de générosité, du mouvement de pardon dont le symbole est Jean Valjean rendant sa liberté à son ennemi, le policier Javert. Elle est influencée par la biographie de l'auteur, par son image d'homme politique, d'humaniste et de patriarche biblique, par les deuils, les perfidies qui l'ont torturé, par son désir de retraite hors du monde.

♦ Hugo a écrit ce roman social en réaction contre *Les Mystères de Paris** d'Eugène Sue : il a voulu attaquer une conception répressive de la justice et du système pénitentiaire qui, souvent, fait les criminels. Mais ce roman n'embrasse pas l'ensemble de la classe populaire, seulement un prolétariat déshérité ; de même, il ne présente pas systématiquement des réformes. Les vérités sur lesquelles il repose — le peuple est la sève

de la société, l'être le plus humble a besoin de dignité — font des *Misérables* une épopée de la conscience morale: Jean Valjean lutte contre la fatalité sociale (l'une des trois *ananké*) au nom du devoir moral jusqu'à l'acceptation de la mort, l'avènement au vrai, au surnaturel.

♦ Cette épopée du bien et du mal a gagné la faveur d'un très large public, malgré la faiblesse de sa psychologie, sa schématisation de la société: elle a visé à dénoncer «la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit» (Victor Hugo).

ÉDITIONS: Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, «Folio», 1973 et éd. Maurice Allem, Gallimard, «La Pléiade», 1976.
ÉTUDES: Henri Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, Le Seuil, 1951. *Europe*, février-mars 1962. *Lire les Misérables*, sous la direction d'Anne Ubersfeld et Guy Rosa, José Corti, 1985.

MITHRIDATE

JEAN RACINE. Tragédie, 1673.

Racine juxtapose une tragédie amoureuse à une tragédie politique. Dissimulé, jaloux et cruel dans son amour pour la jeune Grecque Monime — dont ses fils Xipharès, retenu par le respect, et le traître Pharnace, contenu par la crainte, lui envient le cœur — Mithridate, roi du Pont, montre dans sa haine de Rome un héroïsme tout cornélien et tire la tragédie vers le sublime. En regard, la souplesse fluide de Monime, pure, courageuse et émouvante, revêt une mélancolie élégiaque. L'évocation de l'Orient, la majesté de visions maritimes mystérieuses et la douce harmonie du vers ajoutent un attrait poétique à ce drame dont le dénouement voit Mithridate, vaincu par les Romains, se frapper à mort. Dans ses derniers instants, il unit «généreusement» Monime à Xipharès, qui continue la lutte contre Rome.

♦ Un an après *Bajazet**, Racine (1639-1699) revient à l'Antiquité romaine et fait représenter *Mithridate* à l'Hôtel de Bourgogne. Il y reprend un motif esquissé dans *Bajazet** et qu'il développera dans *Phèdre**: la fausse nouvelle de la mort du roi conduit l'héroïne à s'avouer l'amour qu'elle porte à son fils et le retour du roi fait de cet aveu un crime involontaire. Drame historique dans la mesure où Racine tente de dépasser le tragique sur le plan de l'histoire, *Mithridate* paraît la tragédie la moins tragique de l'écrivain et s'apparente aux drames historiques de Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist ou Büchner. C'est aussi la pièce de Racine qui respire le plus l'héroïsme et les combats: bon courtisan, le dramaturge n'oublie pas que Louis XIV vient d'entreprendre une guerre de conquête en Hollande.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Alexandre le Grand*.

MOBIE-DIQ

MARIE REDONNET. Pièce en sept journées, 1982. Création en 1989.

Sur une vieille barque, Mobie et Diq dérivent en pleine mer, seuls à avoir survécu à l'incompréhensible naufrage du *Tango*. Ils s'étaient embarqués pour une croisière, renonçant au théâtre après l'échec d'une pièce précisément appelée *Tango*. Chaque jour ils s'interrogent, espèrent, se disputent, concernant la prétendue grossesse de Mobie par exemple, rappellent le temps passé, puis s'endorment, lovés l'un contre l'autre. À bord, dans le coffre de la barque, des médicaments, un magnétophone qui joue un solo de violoncelle, et un coffret rempli de bijoux. Une baleine blanche apparaît de loin en loin, jusque dans leurs rêves. Mauvais présage, lorsqu'ils longent le cadavre d'une baleine noire, puis quand Diq découvre dans une île déserte un homme mort non loin d'une barque identique à la leur... Après avoir affronté les récifs, la neige et la tempête, ils semblent revenus sur une route maritime fréquentée, mais engourdis par le givre, ils perdent connaissance et se retrouvent dans le ventre de la baleine.

♦ Le dialogue des deux vieilles personnes procède à petits pas, par à-coups, comme un tango, chacun reprenant là où l'autre s'est arrêté. Ainsi la tendresse familière du vieux couple est-elle rendue sensible, eux dont les noms rassemblés prédisent l'aventure, en recomposant celui de la fameuse baleine blanche, Moby Dick, que poursuit le capitaine Achab dans le roman de Melville. Au terme de leur dérive sentimentale sur cette petite barque qui leur rappelle leur première rencontre — moment parfait — au milieu d'un lac, Mobie et Diq sont engloutis par la baleine lors d'une nuit inoubliable, enfermés pour toujours dans leur amour, loin du monde et du temps. Cette pièce sobre et simple de Marie Redonnet (née en 1948) semble parler

d'un monde ancien, celui qui a disparu dans le naufrage du *Titanic*, peut-être.

♦ Elle fut créée par Alain Françon au Théâtre de la Bastille le 17 janvier 1989.

ÉDITION: Redonnet, *Mobie-Diq*, Minuit, 1982.

MODERATO CANTABILE
MARGUERITE DURAS. Roman, 1958.

Anne Desbarède, jeune femme riche et désœuvrée, vit livrée à l'ennui et à l'attente jusqu'au jour où elle assiste à un événement à la fois anodin et tragique: un homme vient de tuer une femme dans un café voisin et à présent, il embrasse passionnément la morte. Il y avait là un autre témoin du drame, Chauvin, un ancien ouvrier du mari d'Anne. Entre ces deux êtres que tout sépare pourtant, va se nouer une étrange relation de plus en plus forte, engendrée et fixée par le souvenir obsédant des «amants de la mort». Délaissant petit à petit sa vie de jeune femme riche et conventionnelle, Anne se laisse emporter par cette passion à la fois douce et violente («modéré et chantant»). Le surlendemain d'une soirée où elle était apparue éméchée, fantomatique, elle va pour la dernière fois au rendez-vous quotidien avec Chauvin. Leurs dernières paroles rappellent étrangement et de façon ambiguë la scène fondatrice: «Je voudrais que vous soyez morte, dit-il»; «C'est déjà fait», répond-elle.

♦ Marguerite Duras (née en 1914) s'était révélée au grand public grâce au *Barrage contre le Pacifique*; Moderato Cantabile* s'inscrit dans une période plus novatrice de son œuvre, qui s'étend du *Marin de Gibraltar* à *L'Amant**. L'auteur affirme ici un nouveau type de narration, plus proche d'un Cayrol et d'un Yves Régnier: la destruction de l'intrigue, l'abandon de l'analyse psychologique, le refus de la description et du portrait, sclérosants, détachent totalement Duras du roman psychologique traditionnel et fondent son originalité.

♦ L'écriture dépouillée, qui suscite des états d'âme et des paysages plutôt qu'elle ne les dit, les thèmes tragiques de l'amour et de la mort ont fait de ce roman l'un des plus connus de Duras.

ÉDITIONS: Duras, *Moderato cantabile*, Minuit, 1958 et 1980.
ÉTUDE: voir *Un barrage contre le Pacifique*.

MODIFICATION (La)
MICHEL BUTOR. Roman, 1957.

Une description minutieuse et délibérément insignifiante nous présente longuement Léon Delmont. Nous apprenons que cet homme s'apprête à ramener définitivement de Rome sa maîtresse, afin de vivre avec elle à Paris. Mais voici qu'au terme de ce long prologue, dans le train qui le mène de Paris à Rome, le doute s'empare de Léon. Cécile, dont le charme est indissolublement lié à Rome, une fois à Paris ne cessera-t-elle pas d'être le génie des lieux qu'elle a été jusqu'à présent? Petit à petit Léon renonce donc à Cécile, d'une manière que nous sentons définitive et décide que ce sera avec Henriette, sa femme, qu'il reviendra à Rome... Ainsi, l'intrigue se défait avant d'être nouée et tout s'abîme dans une sorte de confusion qui révèle l'inaptitude du héros à organiser le monde et à lui donner un sens: Cécile et Henriette se fondent et se dispersent dans ce hors-temps, hors-espace du voyage, et le héros lui-même, constamment interpellé par une seconde personne du pluriel insolite et impersonnelle, perd ses contours et manifeste ainsi l'effondrement du personnage romanesque en tant que tel.

♦ Selon Butor (né en 1926), *La Modification* appartient avec *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps** (1956) et *Degrés* (1960) à une première période de l'œuvre où il importait d'expérimenter les possibilités de l'écriture romanesque. À partir de *Mobile* (1962), l'œuvre prend une autre direction et s'attache à définir les nouvelles fonctions du livre et sa spécificité par rapport aux moyens de communication modernes.

♦ Comme Pérec (*Les Choses**) et les théoriciens du «nouveau roman» (Robbe-Grillet, *La Jalousie**), Butor a tenté cet incroyable inventaire du réel. Le jeu insistant de la description, l'effondrement du personnage romanesque, la mise en abîme de la lecture à l'intérieur du livre sont des motifs essentiels qui font de *La Modification* un «nouveau roman».

ÉDITIONS: Butor, *La Modification*, Minuit, 1957. Avec une *Préface* de Michel Leiris, Minuit, 1980.
ÉTUDE: Jean Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, Gallimard, 1966.

MOÏRA
JULIEN GREEN. Roman, 1950.

Joseph Day est un jeune homme timide que son austérité et son purita-

nisme livrent aux moqueries de ses camarades d'université. En réalité, il ignore ou feint d'ignorer les passions qui sont en lui. Ainsi les mobiles profonds du suicide de Simon, qui s'est tué par amour pour lui, lui échappent-ils. Mais lorsque sa logeuse lui apprend qu'il couche dans le lit de la jeune et belle Moïra, momentanément absente, des images obsédantes commencent à l'assaillir. Un jour, sur l'instigation de ses camarades qui ont décidé de lui faire perdre sa virginité, Moïra s'introduit chez Joseph et le séduit. Repentant, fou de désespoir, Joseph tue au petit matin Moïra et l'enterre dans le jardin. Les dernières paroles du jeune homme, qui refuse de s'enfuir avec un ami, Bruce Praileau, sont suffisamment ambiguës pour nous faire comprendre qu'il renonce à présent à sa liberté en même temps qu'à ses passions charnelles.

♦ Dans *Moïra*, Julien Green (né en 1900) accuse la dimension spirituelle et philosophique, déjà présente dans les œuvres de jeunesse (*Adrienne Mesurat**). La réversibilité inquiétante d'Adrienne se retrouve ici transposée à un autre niveau, encore plus angoissant: celui du Bien et du Mal.

♦ Une ambiguïté constamment à l'œuvre subvertit de façon inattendue et inquiétante une écriture d'apparence conventionnelle. Cet écrivain proche de Bernanos et de Mauriac se démarque d'eux par son pessimisme.

ÉDITIONS: Green, *Moïra*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. Jacques Petit, Gallimard, «La Pléiade», 1961. Le Seuil, 1989.
ÉTUDE: Jacques Petit, *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs*, Desclée De Brouwer, 1969.

MOLLOY

SAMUEL BECKETT. Roman, 1951.

Molloy, incarnation même du délabrement humain, a reçu, venu d'on ne sait où, l'ordre d'écrire ses souvenirs. Incapable de ressusciter le passé, il ne rapporte que des faits récents, parfois douteux, peut-être même inventés. Obéissant toujours à cette voix intérieure, il décide de partir à bicyclette rejoindre sa mère. Commence alors la longue pérégrination d'un être dont la mécanique va se dérégler: perdu dans la forêt, livré à une logique absurde et creuse, boitant, puis rampant, il s'écroule enfin en bordure de la lisière après avoir sauvagement assassiné un charbonnier, pauvre épave, double de lui-même. Suit alors sans transition le monologue de Moran. Celui-ci a reçu d'un mystérieux patron l'ordre de partir à la recherche de Molloy. Mais l'enquête tourne vite à l'errance, et Moran, tel Molloy de la réalité duquel il commence à douter, se clochardise peu à peu. Comme lui, il se met à boiter et à vieillir «à une vitesse d'éphémère». Abandonné par son fils, ayant perdu tous ses biens, il reprend, après avoir dûment remis son rapport, son misérable vagabondage, parachevant ainsi sa métamorphose.

♦ Samuel Beckett (1906-1989) écrivit son premier roman en anglais (*Murphy*, 1938). Les romans qui suivirent — *Molloy* puis *Malone meurt** (1951) et *L'Innommable** (1953) — furent publiés en français. De ce bilinguisme ressort une attention toute particulière aux ressources de la langue et aux nuances de la parole. Les personnages ne sont plus que des consciences et des voix: l'œuvre romanesque annonce ainsi l'œuvre théâtrale à venir, d'autant qu'entre les deux s'instaure parfois un jeu d'allusions et d'autocitations.

♦ Le pessimisme de Beckett, sa conscience de l'absurde rappellent *La Nausée** de Sartre. Mais chez Beckett, l'obsession du néant, par une sorte d'expansion paroxystique, mine progressivement le roman comme forme et en dévoile la vanité. Au délabrement des héros correspond aussi le délabrement progressif de l'écriture et des structures romanesques et linguistiques. Le roman renonce définitivement à construire un monde et se défait, à l'image d'une réalité elle-même incertaine. En ce sens, les romans de Beckett illustrent bien cette «écriture du désastre» dont parle Maurice Blanchot. Importante par sa qualité et sa contribution à la littérature française, l'œuvre romanesque de Beckett a été néanmoins éclipsée par l'œuvre théâtrale (*En attendant Godot**, *Fin de partie**, *Oh les beaux jours**).

ÉDITION: Beckett, *Molloy*, Minuit, 1982.
ÉTUDE: Dina Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett, Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, Mouton, La Haye, 1976.

«MON FAUST» (ÉBAUCHES)

PAUL VALÉRY. Dialogues, 1946.
Création en 1962.

Sous ce titre sont recueillies deux pièces dramatiques inachevées: *Lust ou la Demoiselle de cristal*, une comédie, et *Le Solitaire ou les Malédictions d'Univers*, une féerie dramatique. Dans

la première, Faust, revenu à la vie, dicte ses pensées à Lust, sa jeune secrétaire, dont il s'éprend peu à peu. Puis, par un étrange retournement de situation, il propose au diable, jeté dans le discrédit par le monde moderne, de le rajeunir, en échange de quoi celui-ci l'aiderait à écrire. Déchaînant ses démons, Méphistophélès, humilié, inspire un amour réciproque à Lust et à un disciple ambitieux qui s'est endormi dans la bibliothèque après une rencontre décevante avec Faust. Dans la deuxième pièce, Faust, parvenu seul au sommet du monde, rencontre un être à sa mesure, solitaire et plus fort que le diable, qui le précipite dans l'abîme. Recueilli, mort, par de tendres fées, il renaît à lui-même, mais se refuse à revenir au monde.

♦ Ce qui fait la force du personnage mythique de Faust tel que Valéry (1871-1945) se l'approprie après Goethe, ce sont ses faiblesses d'homme. Le diable est un pur esprit, entier et sans nuance, un ange encore, même s'il s'est rebellé; il tient le rôle essentiel du Tentateur dans l'accomplissement de la Justice divine. L'homme incarné, lui, doute et cherche, il désire toujours — le savoir, le pouvoir, et finalement encore la chair. Personnage inventé par Valéry, Lust la «transparente», dont le nom signifie à la fois «désir» et «volupté» en allemand, aimante et cristallise malgré lui les désirs les plus intimes de Faust — l'attirance amoureuse se mêlant à la volonté d'écrire un livre absolu, capable de recueillir l'ineffable et de résumer toutes les possibilités de l'esprit humain.

♦ Composé en 1940 et publié en 1946, «*Mon Faust*» fut créé en 1962 par Pierre Franck au Théâtre de l'Œuvre, avec Pierre Fresnay.

ÉDITIONS: Valéry, «*Mon Faust*» *(Ébauches)*, dans *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Gallimard, «La Pléiade», 1960. Gallimard, «Folio-Essais», 1988.
ÉTUDES: Jean Bellemin-Noël, *Les Critiques de notre temps et Valéry*, Garnier, 1971. *Cahiers Paul Valéry*, n° 2, «Mes théâtres», Gallimard, 1977.

MONDAIN (Le)

VOLTAIRE. Satire, 1736.

Badinage provocant et spirituel, la satire *Le Mondain*, faisant alterner les formules épicuriennes et les scènes burlesques, permet à Voltaire d'extérioriser sans aucune gêne sa joie de bien vivre: «Ce temps profane est tout fait pour mes mœurs/J'aime le luxe et même la mollesse/Tous les plaisirs, les arts de toute espèce.» Voltaire s'en prend tout d'abord à un mythe gréco-latin, le bonheur de l'âge d'or; mais son allégresse iconoclaste prend vite une portée subversive: si le paradis terrestre se trouve ici-bas, celui de l'au-delà est inutile. *Le Mondain* donne aussi au philosophe l'occasion d'affirmer la relation entre le bonheur et la civilisation: l'évocation enthousiaste et poétique de l'Europe maritime aboutit à l'idée que les échanges et le commerce favorisent la paix.

♦ *Le Mondain* témoigne du bonheur, accordé au goût du temps, dont jouit Voltaire (1694-1778) durant son séjour à Paris d'avril à juillet 1736 (bals, théâtre, opéra, réceptions fastueuses) et de l'ivresse intellectuelle qu'il retrouve dans son paradis de Cirey dès son retour auprès de Mme de Châtelet. Le poème reprend l'apologie du luxe que Montesquieu prête à Usbek dans *Les Lettres persanes**. À Rousseau qui condamne le luxe dans *Le Discours sur les sciences et les arts**, avec une violence peu appréciée de ses contemporains épris de bien-être, Voltaire répondra dans le *Dictionnaire philosophique** en relevant l'hypocrite duplicité de ceux qui refusent le luxe; Saint-Lambert dans l'article «Luxe» de l'*Encyclopédie** renchérira en refusant la théorie du nécessaire retour à la simplicité de la nature.

♦ En décembre 1736, plusieurs centaines de copies du *Mondain* circulent dans Paris. Le poème est jugé attentatoire à la religion: on reproche à l'auteur sa satire grotesque de la Genèse et sa divinisation de l'homme. Pour déjouer les poursuites, Voltaire se réfugie en Hollande où il jouit d'une liberté qui le séduit et travaille à ses *Éléments de la philosophie de Newton*.

ÉDITION: Voltaire, *Le Mondain*, dans *Mélanges*, éd. Emmanuel Berl et Jacques Van den Heuvel, Gallimard, «La Pléiade», 1961.
ÉTUDE: André Morize, *Apologie du luxe au XVIII^e siècle*, Didier, 1909.

MONDE ABSENT (Le)

HENRI THOMAS. Poèmes, 1947.

Le titre du recueil l'indique: l'homme est chez Henri Thomas un être «distrait», marginal, hanté par l'image d'un monde qui demeure (presque) inaccessible. Son ambition est de maintenir l'intégrité du poème «Contre rien, contre l'oubli d'exister». Le sujet devient cependant étranger à lui-même. Il apparaît sous les traits du «voyageur à la petite valise», du

«démon des trains dans le noir», de l'humilié. Il peut tenter d'échapper à son malaise dans deux directions. Ou bien il choisit de se perdre vers la profondeur, en «enfer»; la sexualité est, à l'occasion, associée à l'image de cette chute qui demeure la forme privilégiée de l'angoisse, car il s'agit ici d'aller jusqu'au bout de l'échec. Ou bien il peut, inversement, tenter de s'échapper dans l'exaltation (toujours discrète) d'une forme d'envol: c'est l'ivresse des «derniers beaux jours» ou des flocons de neige. Mais ces bonheurs sont rares. Le temps, d'autre part, est, comme chez Baudelaire, l'ennemi et le poème va tenter d'immobiliser l'instant pour en triompher. L'opposition entre rivière et gel montre avec force le conflit entre temps et instant. Le bonheur se traduira donc par la capacité à se tourner vers le réel, à accueillir le monde. Les recueils précédents étaient intitulés *Travaux d'aveugle* (1941) et *Signe de vie* (1944): c'était déjà tout un programme.

♦ Les poèmes d'Henri Thomas (1912-1993) ont une forme presque régulière. Même si la véritable poésie est «bonheur d'exister surabondamment», cette forme est indispensable, selon le poète, pour permettre la communication. La brièveté du vers et le choix relativement fréquent du rythme impair traduisent l'insaisissable évanescence du désir. Henri Thomas s'est consacré au roman plus qu'à la poésie, mais on peut retrouver dans l'ensemble de son œuvre les traits qui caractérisent *Le Monde absent*.

ÉDITION: Thomas, *Le Monde absent*, dans *Poésies*, Gallimard, «Poésie», 1970.
ÉTUDE: Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968.

MONOLOGUE D'ADRAMÉLECH (Le)

VALÈRE NOVARINA. Pièce en un acte, 1984.

Quatre-vingt-dix-neuvième personnage du *Babil des classes dangereuses*, Adramélech «exerce le métier d'aspirer»: par son poumon, son corps d'air s'alimente puis, saturé, se vide en un flot de paroles ininterrompu. Son monologue ressasse à l'infini le jaillissement premier, l'acte originaire — l'accouplement — dont, tous, nous sommes issus. Entre deux variations sur ce thème s'intercale le récit rapporté d'Illico le «facton»: comment il grandit à la montagne et à Honfleur, et se jura devant l'autel, lors de sa première communion, de mourir sur la guillotine, trou tranchant. Précédée du baptême des porcs, une pluie de sang désigna «Abîmélech» comme porteur de la parole divine. Ceux qui ne savent pas faire danser les mots n'ont qu'à jeter bas les masques... «Hop!» Ablamélech est hors d'usage. Des «murmots» sortent encore de son «trou boyau», mais médecin et avocat constatent grotesquement sa mort, cependant que d'autres personnages glosent encore sur le fonctionnement de cette machine à paroles.

♦ «Le théâtre n'est sur scène rien d'autre que la représentation d'un trou», déclarait Novarina (né en 1947) dans *Pour Louis de Funès*, peu après la création du *Monologue d'Adramélech* le 4 juillet 1984 par André Marcon au festival de La Rochelle. Toujours à la limite de l'écrit injouable, influencées par Joyce, Céline ou Rimbaud, les pièces novatrices de Novarina font appel à des centaines de personnages, à des milliers de mots nouveaux, créés par fusion et soudure de mots anciens, sans intrigue autre que les tours et détours du langage. Ce *Monologue* constitue en fait le troisième acte du *Babil des classes dangereuses*, qui fut aussi partiellement créé en 1984.

ÉDITIONS: Novarina, *Le Monologue d'Adramélech*, *L'Avant-Scène*, n° 776, 1985. Dans *Théâtre*, P.O.L., 1989.
ÉTUDES: Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989. «Dossier Valère Novarina», *TXT*, n° 12.

MONSIEUR CHASSE

GEORGES FEYDEAU. Vaudeville, 1892.

Duchotel a trouvé un alibi fort commode pour détourner les soupçons de sa femme Léontine: il prétend se rendre à la chasse avec son ami Cassagne. En réalité, il est décidé à retrouver Mme Cassagne, sa maîtresse, au 40, rue d'Athènes. Malheureusement, à peine Duchotel est-il parti que Cassagne lui-même vient informer Léontine de ce mensonge. Indignée, celle-ci décide de se venger en cédant enfin à la cour insistante du docteur Moricet: elle l'accompagnera à sa garçonnière, sise au ... 40, rue d'Athènes. Pour compliquer le tout, Gontran, neveu de Duchotel, s'apprête lui aussi à passer la nuit au 40, rue d'Athènes où habite sa maîtresse, Urbaine des Voitures. Cette fâcheuse coïncidence est source de nombreux

quiproquos: au cours d'une soirée mouvementée, Moricet est arrêté par erreur par un commissaire de police venu constater l'adultère de Mme Cassagne. À la suite d'un échange de pantalons, Duchotel se trouve possesseur d'une lettre compromettante pour sa femme Léontine. Mais tout s'arrange: Léontine n'a pas trompé son mari, car ses scrupules ont été plus forts que sa colère. Elle lui pardonne un mensonge qu'il essaie gauchement de dissimuler en lui présentant un pâté de gibier, produit de sa prétendue chasse.

♦ Après le premier grand succès de *Tailleur pour dames* (1886) et sept échecs successifs, *Monsieur chasse* inaugure la série des triomphes de Feydeau (1862-1921). Ce vaudeville illustre la technique désormais parfaitement maîtrisée qui va faire sa réputation: construction de l'intrigue montée avec précision comme une véritable horlogerie, sens du dialogue, et surtout sens du rythme.

♦ *Monsieur chasse* fut représenté en 1892 au théâtre du Palais-Royal.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *La Dame de chez Maxim*.

MONSIEUR DE BOUGRELON
JEAN LORRAIN. Roman, 1897.

Deux amis en voyage à Amsterdam rencontrent dans une auberge un personnage bizarre et tapageur qui leur sert de guide: M. de Bougrelon. Dandy pauvre mais fastueux, celui-ci n'est pas avare des anecdotes qu'il a récoltées tout au long de sa vie déjà longue: marquise espagnole violée par quinze rebelles mexicains et qui, en souvenir autant qu'en expiation, porte quinze rubis incrustés dans sa peau; Hollandaise vivant avec un ara et une guenon et qui s'exhibe devant son esclave noir jusqu'à ce que celui-ci la tue et la mutile.

♦ C'est Barbey d'Aurevilly qui servit de modèle à Monsieur de Bougrelon. Octave Uzanne est, lui, le comparse de l'auteur, qu'il accompagna dans un voyage à Amsterdam. Si Bougrelon est un dandy, il se distingue du type de personnage fixé par Huysmans dans *À rebours**, ou plus tard par Lorrain lui-même dans *Monsieur de Phocas* (1901). Sa pauvreté, sa mise démodée, sa situation sociale en porte à faux en font un personnage unique.

♦ Bougrelon, coureur de jupons, esthète, mythomane est surtout le narrateur d'une époque révolue, dans laquelle il continue à vivre envers et contre tout. La femme-objet, la fascination des pierreries, des étoffes rares, la préférence accordée au factice sur le réel, l'attirance pour les bouges et leur faune interlope, ce sont ses propres goûts que Lorrain prête à Bougrelon.

♦ La mise à distance des poncifs du «décadentisme» est inséparable de la très abondante production journalistique de Jean Lorrain (1855-1906): sa plume souvent féroce le mettait à l'abri de la complaisance. Et lorsque ces qualités sont mises au service du roman, elles donnent des œuvres dont le cœur n'a pas veilli.

ÉDITION: Lorrain, *Monsieur de Bougrelon, Monsieur de Phocas*, préface d'Hubert Juin, U.G.E., «10/18», 1974.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC
MOLIÈRE. Comédie-ballet, 1669.

Oronte souhaite que sa fille épouse un ridicule «gentilhomme limosin», Monsieur de Pourceaugnac, alors qu'elle est éprise d'Éraste. Aidé du Napolitain Sbrigani et de Nérine, le couple fait échouer le projet. On laisse entendre que Pourceaugnac souffre d'une «mélancolie hypocondriaque» qui se double d'une syphilis, qu'il est couvert de dettes et qu'il est polygame: il doit fuir Paris, déguisé en femme. Éraste ramène alors Julie à Oronte, faisant croire à celui-ci qu'elle tentait de rejoindre Pourceaugnac. Et le mariage du couple est accepté par le père.

♦ Le comique de cette comédie-ballet en trois actes (musique de Lulli) est d'une rare cruauté. La précision du diagnostic médical des deux médecins (I, 8) est, dans l'œuvre de Molière, la charge la plus forte contre la médecine. Tout se passe comme s'il cherchait à nier sa propre maladie, qu'une pièce pamphlétaire de Le Boulanger de Chalussay rendra publique quelques mois plus tard, *Élomire hypocondre* (1670).

ÉDITION: Molière, *Œuvres complètes* (vol. II), «La Pléiade», Gallimard, 1971.

MONSIEUR NICOLAS
RESTIF DE LA BRETONNE. Autobiographie, 1796-1797.

Dans *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé*, autobiographie historiquement infidèle, Restif présente son univers mythique d'écrivain soucieux d'offrir au lecteur une vérité — sa vérité — intérieure et exemplaire. La matière — les personnages, surtout féminins, la campagne, Auxerre, Paris

— est tirée de la réalité, mais devient rapidement l'alibi d'une imagination en liberté. Ne conclut-il pas son œuvre par l'aveu de son incapacité à séparer le roman et la vie: «Je suis un livre vivant»? Partant du constat que son enfance offre un raccourci de toute son existence — innocence et perversion, sexualité et spiritualité, violence et amour —, il cherche à ressaisir l'unité de sa vie, associant le passé et le présent pour exprimer la fuite du temps et son espoir d'une «revie» par les livres et les enfants.

♦ Restif (1734-1806) a commencé à raconter sa vie dès son premier roman, *La Famille vertueuse* (1767), et a voué son existence à la rédaction continue d'une autobiographie sans fin, dont les masques disparaissent enfin quand, en 1783, il commence à rédiger *Monsieur Nicolas*. À cette biographie du moi, il ajoutera *La Philosophie de M. Nicolas* (1796) — où la dissection de l'esprit succède à l'anatomie du cœur — et *Mes Ouvrages*, qui présente un journal de l'écrivain ainsi qu'une liste de vingt-huit nouveaux projets. *Monsieur Nicolas* apparaît dès lors comme une «œuvre en expansion» (Michel Delon), sorte de machine textuelle programmant son propre dépassement.

♦ La publication des *Confessions** de Rousseau à partir de 1782 décide Restif à s'engager dans la voie de l'autobiographie déclarée. Alors que le genre des mémoires est ancien et reconnu, l'autobiographie n'en est qu'à sa naissance au milieu du XVIII^e siècle. Rousseau et Restif, aidés par l'émergence de romans à la première personne comme *La Vie de Marianne** ou *Manon Lescaut**, intéressent le public à des narrations qui déplacent l'intérêt du collectif vers l'individu et où le vécu dynamise le récit.

ÉDITION: Restif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas*, 2 vol. éd. Pierre Testud, Gallimard, «La Pléiade», 1989.
ÉTUDE: Pierre Testud, *Restif de La Bretonne et la Création littéraire*, Droz, 1977.

MONSIEUR OUINE

GEORGES BERNANOS. Roman, 1946.

Le meurtre injuste et mystérieux d'un petit valet va déchaîner une vague de passion et de haine dans le village de Fenouille et en révéler ainsi l'âme profonde. Symboliquement torpide et boueux, Fenouille est sans doute le symbole même d'un monde qui somnole et se reploie dans le malheur et le péché. Les êtres y sont comme en proie à un mal secret qui les ronge et les pousse à l'autodestruction. Il y a Monsieur Arsène, le maire, un personnage veule et repoussant qui, obsédé par un désir de pureté, se livre, de façon compulsionnelle, à d'incessantes ablutions. Il y a aussi la luxurieuse châtelaine de Néréis, Jambe-de-Laine, dont la débauche est connue de tous. Mais le centre vers quoi tout converge, c'est Monsieur Ouine, un respectable professeur en retraite qu'un troublant goût du néant persuade de l'inanité et de l'insignifiance de toute chose. Par une sorte de diabolique perversion de la fonction pédagogique, il entraîne Steeny, son jeune élève, dans la voie d'un nihilisme absolu. D'étranges rapports de forces faits de haines et de fascination lient les individus les uns aux autres. Ils sont tous en quête de la part la plus secrète et la plus vile d'eux-mêmes et d'autrui: curiosité criminelle autant que suicidaire qui agit comme un poison et se transmet à l'ensemble de la communauté. Jambe-de-Laine est-elle la maîtresse de Monsieur Ouine? Quelle est la nature exacte de l'étrange amitié qui lie Michelle, la mère de Steeny, à Miss, la gouvernante? Quel secret entoure la mort du père de Steeny? Le caractère énigmatique et incertain des relations qui unissent chacun de ces personnages et la confusion qui entache leur univers sont à l'évidence les signes visibles et concrets du mal qui ainsi manifeste sa toute-puissance. Le meurtre du jeune valet et l'énigme qui l'entoure vont exacerber et mettre à jour les forces de tension et de destruction jusqu'alors à l'œuvre de façon latente et en délivrer le village. Folie, suspicion, lettres anonymes et suicides travaillent le village: expiatoire, la violence réveille Fenouille endormie et c'est par une sorte de rite sacrificiel et purificateur que la communauté, au paroxysme de la passion, finit par lyncher Jambe-de-Laine.

♦ *Monsieur Ouine* marque le retour de Georges Bernanos (1888-1948) au genre romanesque qu'il avait délaissé depuis 1937 pour se consacrer essentiellement au pamphlet (*Les Grands Cimetières sous la lune**). Il aborde dans ce roman la question du Mal qui l'a hanté toute sa vie et parvient, pour la première fois, à en représenter la réalité sans recourir au merveilleux comme il l'a fait, par exemple, dans *Sous le soleil de Satan**.

Et, de fait, l'existence du Mal est ici avérée comme l'évidente perversion qui ronge le monde moderne, désespérément privé de la lumière divine. C'est le mystère de cette absence, cette réalité négative, comme inscrite en creux, que Bernanos veut montrer. Monsieur Ouine ne fait pas le mal, il ne commet aucune action mauvaise; simplement il est absolue passivité, puissance néantisante qui vide tout de toute valeur, abîme qui absorbe dangereusement tout ce au centre de quoi il rayonne. C'est en ce sens que le Mal demeure profondément mystérieux et que, visible et tangible, il constitue néanmoins un mystère pour l'entendement. Insoluble, l'énigme judiciaire qu'est le meurtre du petit vacher le restera jusqu'à la dernière page, car elle ne saurait recevoir de signification. Démultiplication des points de vue, enchevêtrement des intrigues, suppression et rétention des informations nécessaires à l'élucidation du scénario: nul doute que ce livre volontairement confus ne soit l'allégorie d'un monde livré au non-sens et au chaos et que le genre du roman policier, auquel il emprunte beaucoup, ne soit ici une des formes du roman métaphysique dont il traduit le questionnement sans fin.

ÉDITIONS: Bernanos, *Monsieur Ouine*, dans *Œuvres romanesques*, t. I Gallimard, «La Pléiade», 1962. Presses-Pocket, 1985.
ÉTUDE: Pierre-Robert Leclercq, *Introduction à Monsieur Ouine* de *Bernanos*, Revue des Lettres modernes, Minard, 1978.

MONSIEUR TESTE

PAUL VALÉRY. Recueil de textes, 1946.

La publication de l'ensemble des textes composant *Monsieur Teste* est de 1946, mais le premier document et le plus important est *La Soirée avec M. Teste*, d'abord paru dans *Le Centaure* en 1896. Personnage imaginaire, Monsieur Teste déteste la facilité, la banalité du quotidien et les ambitions littéraires ou intellectuelles, lesquelles ne reposent que sur la préoccupation de l'effet à produire. Il vit selon une discipline stricte et écarte irrémédiablement ce qui ne nourrit pas l'esprit. Il connaît «les limites et les mécanismes de la plasticité humaine», n'a pas d'opinion et a renoncé à lire et à écrire: il veut être l'intelligence sans compromission. Certes, il concède à la réalité ce qui lui semble nécessaire pour se maintenir dans cet état de pur esprit. Mais sa chambre est un «lieu pur et banal» qui n'attire pas l'attention. L'esprit ne saurait souffrir de particularités matérielles trop marquées. Il s'agit d'exister réellement sans l'écran des petites émotions diverses, heureuses ou non: à l'Opéra, il tourne le dos au spectacle et observe les effets de contagion qui se réalisent dans la salle. Monsieur Teste, comme son nom l'indique, est témoin, témoin même de lui-même: «Je suis étant, dit-il, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite.» Teste dédaigne le faire, ne s'abaisse pas à donner ses preuves, ni à gaspiller son énergie dans des entreprises à objectif limité dont il connaît d'avance les résultats. Pour lui, penser suffit, être et penser est la seule et même chose: «Je pense, dit-il, et cela ne gêne rien. Je suis seul; que la solitude est confortable!»

♦ *Monsieur Teste* est l'utopie de celui qui veut tout embrasser, tout comprendre, ignorer le détail, car seul l'ensemble est à sa dimension, mettre le sensible au service de l'intellectuel, le corps au service de l'âme. Gide y a vu une sorte d'éthique, Breton une question fondamentale. Valéry (1871-1945) n'a pas abandonné ce personnage impossible: des années plus tard, il écrivait la *Lettre de Madame Émilie Teste*, puis *Lettre d'un ami* (1924), enfin les *Extraits du log-book* (1926).

ÉDITION: Valéry, *Monsieur Teste*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1978.
ÉTUDE: Jean Levaillant, *Genèse et signification de La Soirée avec Monsieur Teste*, Klincksieck, 1971.

MONT ANALOGUE (Le)

RENÉ DAUMAL. Roman, 1952.

Inachevé, ce roman est le fruit de l'évolution de René Daumal (1908-1944): il effleure le surréalisme, participe avec Roger Gilbert-Lecomte au Grand Jeu et s'oriente sous l'influence du mystérieux maître spirituel Gurdjieff vers la métaphysique hindoue (*Le Contre-Ciel*, 1936). *Le Mont Analogue* est un roman d'initiation. Huit voyageurs s'embarquent pour une île située aux antipodes, dont ils veulent gravir le sommet. Ils auraient dû être douze, mais quatre «lâcheurs» ont provisoirement renoncé. Arrivés au but, ils surmontent la tentation de rester au pied du mont, et l'ascension commence. Le roman est inachevé, mais on sait, grâce à des notes de travail, que les chapitres suivants devaient raconter l'expédition organisée par les «lâcheurs» qui, ne comprenant pas le véritable enjeu, se laissent

engloutir par un maelström (l'inverse du mont).

♦ Tout, dans ce roman, est symbolique. Le mont représente la possibilité de s'élever depuis le niveau humain jusqu'à l'Un absolu. Il est sur terre, mais invisible aux esprits ordinaires. La seule méthode qui permette d'y accéder est l'analogie, par laquelle l'invisible est, en quelque sorte, calculé à partir du visible. Les correspondances, en effet, sont la loi de l'univers. Deux des membres de l'expédition sont frères. L'un est «ovoïde», l'autre «rectangulaire»: or à l'état originaire le monde avait une forme, impensable, unissant sphère et tétraèdre. La pensée mythique étant supérieure à la pensée rationnelle, le roman présente une cosmogonie et, surtout, «l'histoire des hommes creux et de la rose amère». Les hommes creux sont les hommes ordinaires, mauvais. La rose amère est la sagesse. Des jumeaux tentent successivement la conquête de la rose. Le premier, Mo (l'homme phénoménal), succombe devant les hommes creux; le deuxième, Ho (l'homme essentiel), s'élance sur ses traces et, mêlant son corps à celui de son frère, parvient au but. Il est un homme complet: HO-MO. Telle est la voie à suivre: unir en soi tous les aspects de l'homme. Chaque membre de l'expédition représente donc un caractère de l'homme complet et originel. La monnaie en usage dans l'île est le Peradam, la pierre d'Adam, que seul l'homme régénéré peut apercevoir.

♦ Peu connue du vivant de son auteur, l'œuvre de Daumal jouit, actuellement, d'un regain d'intérêt.

ÉDITION: Daumal, *Le Mont Analogue*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1991.
ÉTUDE: Jean Biès, *René Daumal*, Seghers, 1973. Phil Pouvrie, *René Daumal, Étude d'une obsession*, Droz, 1990.

MORAVAGINE

BLAISE CENDRARS. Roman, 1926, 1948.

Le narrateur, un jeune médecin psychiatre, rencontre à Waldensee, dans une des cliniques les plus huppées d'Europe, un personnage mystérieux, Moravagine. Ce personnage solitaire est le dernier descendant d'une famille royale déchue; à l'âge de dix-huit ans il a tué son épouse à laquelle il avait été marié enfant, parce qu'elle était venue lui annoncer qu'elle allait le quitter. Depuis, Moravagine est interné à Waldensee. Il narre sa vie au jeune médecin qui, fasciné par ce «grand fauve» et par les forces inconscientes qu'il porte en lui, décide de le faire évader. Libéré, Moravagine laisse exploser toutes les forces de destruction qui sont en lui. Ce génie du Mal commet alors plusieurs crimes et répand le terrorisme en Russie. Mais c'est «le monde entier» qu'il voudrait «faire sauter». Bombardier en 1914, il pourra encore assouvir sa soif d'anéantissement avant de terminer sa vie dans un état de demi-hallucination — convaincu de vivre sur la planète Mars —, morphinomane, possédé par le besoin irrépressible et compulsif d'écrire.

♦ *Moravagine* constitue, avec *L'Or**, l'un des romans les plus célèbres de Cendrars (1887-1945). On y retrouve la même fascination pour la figure solitaire et farouche de l'aventurier, telle qu'elle apparaissait, il est vrai, de façon moins inquiétante, sous les traits du général Suter. Pour Moravagine, dont Cendrars avoue qu'il constitue l'un de ses doubles, la haine est inséparable du désir, et la souffrance de l'absence et de l'absolue différence que représente l'Autre. L'Autre, c'est, dans le roman, la figure du juif, incarné par le docteur Stein, mais surtout la femme, les femmes. «Mort-à-vagine» comme le suggère J.-P. Winter: ce héros qui assassine les petites filles, les éventre et se cache derrière le cadavre d'une femme dont le fœtus pend entre les jambes, tue ce qui, par sa différence, est haïssable. L'Autre, c'est le regard accusateur et/ou désirable: regards des ancêtres dont Moravagine crèvera les yeux sur les portraits accrochés dans la galerie, regard de Rita, l'épouse absente. C'est ce regard, fascinant et obsédant, qui transforme le monde même de Moravagine, le livre à la folie et l'enferme, définitivement, dans un univers hallucinatoire.

♦ *Moravagine* constitue certainement un palpitant roman d'aventures, mais sa véritable valeur réside plus probablement dans la poésie à la fois cruelle et sauvage qu'il suscite, proprement surréaliste.

ÉDITION: Cendrars, *Moravagine*, Grasset, «Les Cahiers rouges», 1983.
ÉTUDES: Jean Carlo, *Le Texte et son lecteur*, L'Aire, Lausanne, 1983. Papa Guèye N'Diaye, «Structures et signification dans quelques romans de Blaise Cendrars», *Annales de la faculté des Lettres*. Jean-Pierre Winter, «Moravagine, l'anti-Œdipe», dans *Blaise Cendrars*, sous la dir. de Jean-Marc Debenedetti, Henri Veyrier, 1985.

MORT À CRÉDIT

LOUIS-FERDINAND CÉLINE. Roman, 1936.

Ce roman d'inspiration autobiographique narre avec une rage et une

violence rares l'histoire d'une enfance et d'un apprentissage douloureux hantés par la misère la plus sordide. Le regard du narrateur est sans pitié pour le monde qui l'entoure, notamment pour ses parents, veules et lamentables, dont la seule obsession est de survivre matériellement. Seule fait exception la figure de la grand-mère, femme énergique et courageuse. Mais tel père, tel fils, l'histoire se répète et le jeune Ferdinand, renvoyé successivement de ses deux premiers emplois, s'avère être un bon à rien, lui aussi. Un jour, dans un accès de rage, il se rue contre son père et manque de le tuer. C'est alors qu'il est embauché par Courtial des Pereires, illuminé social, inventeur pathologiquement acharné et escroc. Commence alors, autour de cette figure pleine de vitalité et de folie, une sorte de nouveau roman qui prend le relais du roman familial et sur lequel se clôt l'œuvre.

♦ *Mort à crédit*, comme tous les romans de Céline (1894-1961), est écrit à la première personne. Il constitue avec *Guignol's Band** (1944) et *Casse-pipe* (1950) un cycle cohérent qui marque, selon Henri Godard, une étape intermédiaire dans l'acheminement vers le «roman-autobiographie», auquel aboutira l'œuvre de Céline, entre le *Voyage au bout de la nuit** et les derniers romans d'après-guerre. Le héros narrateur porte le prénom même de Céline, Ferdinand; dans les romans d'après-guerre, Céline parlera en son nom propre (*Féerie pour une autre fois*, 1952; *Nord*, 1960; *Rigodon*, 1969). La liberté, l'invention et la fantaisie qui caractérisent encore la création romanesque dans *Mort à crédit* sembleront alors s'essouffler et s'éteindre, comme si l'Histoire, la violence des partis pris et la névrose reployaient Céline sur lui-même.

♦ La faiblesse et le néant constituent chez Céline une sorte d'état immanent de l'humanité, et c'est pourquoi celle-ci est toujours, dans son roman, assimilée à l'excrément, à la vomissure, à l'animalité. Céline pose sur l'homme un regard de moraliste qui le fige dans une permanence sans espoir. Le monde de *Mort à crédit* est hanté d'êtres solitaires qu'aucune communion ne rassemble. C'est précisément cette fragmentation de l'humanité en individualités séparées qui fonde le tragique proprement moderne de ce roman. Le style s'accorde à cette désespérance: anticonformiste, antibourgeois et antiacadémique, souvent argotique (l'argot est la langue des voleurs et des proscrits), bouleversant toute syntaxe, il entend retrouver le souffle vivant de l'oral de sorte que le lecteur ait «l'impression qu'on lui parle dans la tête» et que l'émotion surgisse, intacte, violente. Tel est le pouvoir de la petite «musique célinienne» à laquelle l'invention verbale, la fantaisie et la liberté confèrent toute poésie.

♦ L'œuvre suscite le rejet ou la fascination. Si Queneau reconnaissait en Céline un grand innovateur, Malraux en revanche regrettait le dessèchement du style au fil des œuvres.

ÉDITION: Céline, *Mort à crédit*, dans *Romans*, t. I., éd. Henri Godard, Gallimard, «La Pléiade», 1988.
ÉTUDES: voir *Guignol's Band*.

MORT DIFFICILE (La)

RENÉ CREVEL. Roman, 1926.

Pierre Dumont aime Arthur Bruggle et est aimé par Diane Blok. Le père de Pierre, le colonel Dumont, est devenu fou, et sa mère le menace d'un pareil sort. De son côté, Mme Blok, dont le mari s'est suicidé sans raison apparente, ne cesse de répéter à sa fille que le suicide est un penchant héréditaire. Pierre rompt avec sa mère, avec Diane, et rejoint Arthur, qui le bafoue au cours d'une soirée. Pierre se suicide. Il est aisé de repérer, dans ce récit, des indices autobiographiques. On pourrait reconnaître, en Mme Dumont-Dufour, cette femme de devoir pétrie de préjugés qu'était la propre mère de Crevel (1900-1935). Arthur Bruggle serait ce jeune peintre américain, Eugene MacCown, avec lequel Crevel vécut une passion orageuse. Pierre, avec sa faiblesse, ses hésitations, ses dispositions pour la souffrance, serait Crevel lui-même, tel qu'il apparaît dans des romans autobiographiques avoués: *Détours* et *Mon corps et moi*. Diane serait une sorte de double, au féminin, de l'auteur. D'ailleurs, c'est le père de Diane qui, dans le roman, s'est donné la mort dans des circonstances qui sont exactement celles du suicide d'Eugène Crevel, le père de René Crevel. Derrière une intrigue «classique», se cachent une satire de la bourgeoisie et la transposition de l'aventure personnelle de l'auteur.

♦ *La Mort difficile*, bien qu'elle soit un roman, ne détonne pas dans les écrits d'un auteur qui se définit comme surréaliste et pour lequel le récit est un genre qui refuse les conventions romanesques,

mêlant l'obsession autobiographique au désespoir et à la révolte.

Édition: Crevel, *La Mort difficile*, Jean-Jacques Pauvert, 1974.
Étude: Claude Courtot, *René Crevel*, Seghers, 1969.

MORT LE ROI ARTU (La)

Anonyme. Roman, 1225.

Après l'apothéose du Graal qui clôt la *Queste del saint Graal**, Bohort, le seul survivant des chevaliers élus, revient à la cour d'Arthur, tristement affaiblie par la disparition de nombreux chevaliers au cours de la Quête. L'âge des merveilles est terminé, et les derniers représentants de l'univers courtois cherchent à remplacer les aventures disparues par des tournois ou des expéditions militaires ambitieuses. Malgré son repentir, Lancelot reprend sa liaison avec la reine. L'adultère est finalement révélé à toute la Cour par Agravain et Mordret, frère de Gauvain et fils incestueux d'Arthur. Pendant que l'armée d'Arthur assiège le château de Lancelot en Petite-Bretagne, Mordret, resté en Logres comme régent du royaume, trahit son père, veut épouser Guenièvre et s'emparer du trône. Au cours de la bataille qui s'ensuit, Arthur et Mordret s'entretuent, cependant que tous les chevaliers de la Table ronde meurent. Apprenant la nouvelle, Lancelot vient venger son roi et ses compagnons sur l'armée des révoltés, puis finit ses jours en odeur de sainteté dans un ermitage.

♦ Tous les personnages de l'univers arthurien sont ainsi menés à leur mort, et le texte représente la fin absolue de tout roman profane, de même que *La Queste* représentait la fin de toute œuvre « célestielle ». L'ampleur épique de *La mort le roi Artu*, l'émouvante tonalité de ce « crépuscule des dieux » composé dans une prose magnifique font de ce roman l'un des plus grands textes de la littérature médiévale, qui inspira pendant des siècles les écrivains européens, en particulier en Grande-Bretagne (de Malory à Tennyson, pour ne citer que ces deux noms).

Édition: *La Mort le roi Artu*, éd. Jean Frappier, Droz, 1964.
Étude: Jean Frappier, *Étude sur La Mort le roi Artu*, Droz, 1961.

MOT POUR UN AUTRE (Un)

Jean Tardieu. Comédie éclair, 1950.

Au début du siècle, une étrange maladie a frappé le vocabulaire. Sans même s'en apercevoir, les gens prenaient un mot pour un autre. Le rideau se lève sur un salon plus 1900 que nature. La maîtresse des lieux reçoit madame de Perleminouze, une de ses amies, qui lui conseille de changer de « lampion » (d'amant). Or celui-ci « barde » (entre) justement, à l'improviste. Ce n'est autre que monsieur de Perleminouze! « Fiel ... Mon zébu! » (Ciel, mon mari!) s'écrie-t-elle, car d'un coup, elle « grippe » (comprend) tout. La maîtresse se joint bientôt à l'épouse pour reprocher le rythme effréné de ses infidélités au mari, qui s'enfuit devant cette authentique « transpiration » (conspiration). Puis les deux femmes prennent tranquillement leur « footing » (thé): « Deux doigts de potence? (lait) — Je vous en mouche! » (Je vous en prie).

♦ L'intrigue de cette minuscule pièce est volontairement réduite aux conventions usées du vaudeville, de sorte que le spectateur reconnaisse sans mal une situation type et ses répliques attendues, sous les mots décalés du dialogue. Car il s'agit de montrer que les mots en eux-mêmes ne veulent rien dire, et que le sens qu'on leur donne provient tout autant des intonations, des gestes et des expressions du visage. Néanmoins, pour que le texte reste déchiffrable, la structure globale des phrases reste intacte (« Je vous en mouche »), et des homophonies partielles évoquent les mots remplacés (Fiel/Ciel). Ainsi le travail du poète apparaît-il à découvert: substituer les mots les uns aux autres comme des jouets interchangeables, faire glisser leur sens vers de nouvelles métaphores, pour ranimer la langue, qui meurt des formules toutes faites. Tardieu (né en 1903) conçoit tous ses petits *Poèmes à jouer* dans la perspective d'une exploration systématique des formes et des mécanismes du théâtre, afin d'en constituer le clavecin bien tempéré, sur le modèle de Bach.

Édition: Tardieu, *Un mot pour un autre*, dans *Théâtre de chambre*, Gallimard, 1966.
Études: Émilie Noulet, *Jean Tardieu*, Seghers, 1964. Paul Vernois, *La Dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Klincksieck, 1981.

MOTOCYCLETTE (La)

André Pieyre de Mandiargues. Roman, 1963.

La Motocyclette raconte le trajet qu'effectue Rébecca, une jeune fille libre et sensuelle, pour rejoindre son amant Daniel. La vitesse, les sensations qu'elle libère, la vision bouleversée de l'espace qui en résulte interviennent

comme la métaphore du thème érotique. Le souvenir d'autres trajets se fond alors avec le présent et le temps du fantasme avec celui de la réalité. Le récit s'épanche dans une sorte de lyrisme qui voudrait arracher de façon définitive le désir au temps, et la fin brutale de Rébecca confirme l'indissoluble lien qui unit la mort et l'érotisme. Un symbolisme inquiétant (tel signe annonciateur, tel rêve de Rébecca) se mêle au réalisme romanesque et concourt à créer cette bizarrerie propre à l'écriture et au monde d'André Pieyre de Mandiargues.

♦ L'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) est tout entière marquée par l'influence surréaliste, qu'il s'agisse de ses poèmes (*Sous la lame*, 1976), ou de ses récits fantastiques (*Le Musée noir*, 1946) ou érotiques (*Le Lis de mer*, 1956).

♦ Comme chez Bataille, la femme, le rêve, l'érotisme et la mort ont le pouvoir de libérer l'imaginaire et de transformer la réalité. Si l'œuvre de ces deux écrivains s'inscrit en marge des recherches formelles et théoriques de leur temps, elle demeure néanmoins originale et novatrice : leur écriture et leur style parviennent à créer un univers fondamentalement mystérieux, voire surréel.

Édition : André Pieyre de Mandiargues, *La Motocyclette*, Gallimard, « Folio », 1973.
Études : René Marill Albérès, *Littératures Horizon 2000*, Albin Michel, 1973. Pierre José, *Le Belvédère Mandiargues : André Pieyre de Mandiargues et l'art du xx^e siècle*, Art-Biro Artcurial, 1990.

MOTS (Les)

Jean-Paul Sartre. Autobiographie, 1964.

Dans ce récit autobiographique Sartre raconte avec une lucidité impitoyable son enfance gâtée au sein d'une famille bourgeoise. Très tôt orphelin de père, excessivement choyé, entre une mère trop jeune et un grand-père hiératique et constamment en représentation, le jeune Sartre adopte vite, par une sorte de complaisance excessive, un comportement de comédien insincère et bouffon. Seules, deux grandes passions, l'écriture et la lecture, viendront ouvrir les horizons de l'enfant : mais Sartre démystifie aussi les prestiges et les pouvoirs de la littérature, qui en un sens encouragent ce goût de l'inauthentique. L'école, dans ce qu'elle a de socialisateur, finira par arracher l'enfant à cet univers familial trop indulgent et l'amènera progressivement à sortir d'une enfance truquée et hypocrite.

♦ Le vocabulaire chronologique et la démarche apparemment traditionnelle de l'autobiographie cachent un ordre plus profond qui est celui de l'analyse. La distance ainsi prise s'exprime en un style constamment grinçant et sarcastique. *Les Mots* marquent une étape importante de la maturité en ce que l'auto-analyse consacre ici une rupture définitive entre le Je qui écrit et le Je narré. En outre, en dénonçant comme une névrose la foi dans la littérature et dans le salut qu'elle promet, Sartre (1905-1980) prend définitivement ses distances avec les conclusions esquissées à la fin de *La Nausée**.

♦ Cette méfiance à l'égard des pouvoirs du langage est caractéristique des écrivains de la génération de Sartre et manifeste l'attention portée par les existentialistes au problème de l'authenticité de la littérature.

Éditions : Sartre, *Les Mots*, Gallimard, « Blanche », 1964. « Folio », 1977.
Étude : Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975.

MOTS ET LES CHOSES (Les)

Michel Foucault. Essai, 1966.

Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines proposent une méthode de questionnement des savoirs, et par là même établissent les bases d'une critique radicale de ces savoirs modernes que sont les « sciences humaines ». Appelée « archéologie », la méthode critique de Michel Foucault se distingue de l'« histoire des idées ». L'historien cherche à retracer le processus qui, en un mouvement continu, relierait entre eux les savoirs des époques successives. L'« archéologue », lui, constate des discontinuités d'une époque à l'autre et cherche à comprendre comment les différents savoirs deviennent possibles à l'époque qui est la leur. Selon Michel Foucault, il étudie textes, documents, archives pour mettre au jour le socle épistémologique — « l'épistémè » — c'est-à-dire « la disposition générale de l'espace des savoirs » à une époque donnée. « Archéologie » des « sciences humaines », *Les Mots et les Choses* montrent que, contrairement à ce qu'on croit, « l'homme » n'a pas toujours occupé, dans l'ordre du savoir, son statut privilégié actuel. Il ne l'a atteint qu'à la suite d'une mutation interne à

notre culture, que Michel Foucault date de la fin du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle, c'est-à-dire de ce moment où, selon lui, à l'« épistémè classique » qui s'était constituée au XVII[e] siècle, s'est substituée l'« épistémè moderne ». Dans l'épistémè classique, le rapport des « mots » et des choses obéissait aux lois de la « représentation ». Dans l'épistémè moderne, de nouveaux savoirs se sont constitués, la « philologie », la « biologie », l'« économie politique » qui rendent caduque l'idée d'une telle représentation. Un rapport nouveau s'est établi entre les « mots » et les « choses », qui rend possible l'émergence, dans le savoir, de « l'homme » tel que l'enseignent les sciences humaines. Mais si « l'homme » n'est apparu que produit par une mutation dans l'ordre du savoir, il pourrait tout aussi bien disparaître à la prochaine, lorsque la disposition de l'espace épistémologique sera autre.

♦ Au-delà de son appel à prendre conscience de la portée relative des discours tendant à faire de l'homme un sujet souverain au milieu des choses, Michel Foucault (1926-1984) vise en fait à élaborer une critique généralisée de l'humanisme dans ses pratiques et ses institutions et à ouvrir la voie à une pensée autre, que ne cessent d'approfondir successivement tous ses livres, de *L'Histoire de la folie* (1961) à *Les Mots et les Choses* et, au-delà, à *L'Archéologie du savoir* (1972), *Surveiller et Punir* (1975) ou les volumes de l'*Histoire de la sexualité — 1. La volonté de savoir* (1976), *2. L'usage des plaisirs* (1984), *3. Le souci de soi* (1984).

♦ Critiqué par les uns, Michel Foucault fut au contraire un modèle pour tous ceux qui dans les années 1970 eurent pour souci premier la contestation des contraintes institutionnelles.

ÉDITION : Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966.
ÉTUDES : Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986. Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Gallimard, 1984. Didier Éribon, *Michel Foucault*, Flammarion, 1989.

MOUCHES (Les)

JEAN-PAUL SARTRE. Drame en trois actes, 1947. Création en 1943.

Oreste, le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, revient à Argos en compagnie du pédagogue qui a veillé sur sa jeunesse. Un étrange barbu — Jupiter — les suit. La ville est écrasée sous une chaleur putride où vrombissent les mouches, métaphores du remords qui hante ses habitants depuis l'assassinat d'Agamemnon par Égisthe, l'amant de la reine Clytemnestre. Le jour même, Électre tente de soulever le peuple à l'occasion de la fête annuelle des morts. Oreste, souffrant de n'avoir ni souvenirs, ni attaches, se fait alors reconnaître par sa sœur, qui le décide à venger leur père. Outre Égisthe, il tue sa mère. Les Érinyes, déesses de la vengeance ici devenues mouches, harcèlent le meurtrier et sa complice. Tandis qu'Électre revient lâchement à Jupiter, Oreste, qui assume entièrement la responsabilité de son acte, quitte Argos en débarrassant la cité de ses fautes et de ses remords — de ses mouches.

♦ À la Noël 1940, Sartre (1905-1980) avait fait une première expérience dramatique en montant dans son camp de prisonniers, en Allemagne, un drame religieux sur la Nativité. Il s'agissait déjà d'un théâtre d'idées, qui prenait sens en situation. Avec *Les Mouches*, représentée l'année même où paraît *L'Être et le Néant**, la philosophie reprend le dessus, et Dieu sous les traits de Jupiter est ramené à sa juste place : il n'est qu'un personnage dans la comédie sociale qui voile aux hommes leur liberté absolue d'agir pour créer leurs propres valeurs. Cette tragédie moderne est une tragédie à l'envers : au lieu de montrer l'engrenage de la fatalité, elle met en scène l'explosion de la liberté. Jouée et montée par Charles Dullin au Théâtre de la Cité, dans Paris occupé, elle décrit en outre par des images crues et obsédantes l'atmosphère pourrissante de remords national qu'entretenait le régime de Vichy.

ÉDITIONS : Sartre, *Les Mouches*, dans *Théâtre I*, Gallimard, 1947. *Huis clos*, suivi de *Les Mouches*, Gallimard, « Folio », 1972.
ÉTUDES : Pierre Verstraeten, *Violence et Éthique*, Gallimard, 1972. Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, 1973.

MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE (Du)

YVES BONNEFOY. Poèmes, 1953.

Il faut atteindre le « vrai lieu » : le lieu de l'être et de l'Un. Pour y parvenir, il est une voie d'accès facile : le concept. Mais le concept ignore réalité et finitude. Le mot ne nomme la mort qu'en la faisant disparaître : une abstraction ne meurt pas. Douve présente la conquête du vrai lieu à travers l'expérience et l'épreuve de la finitude. Le concept, le mot, l'image, toutes les

médiations qui séparent l'homme du réel, sont mis au service du projet visant à recréer l'immédiateté. La première section offre des perceptions immédiates de Douve tandis que la deuxième n'en offre que des images: l'immédiat est perdu. La troisième, acceptant l'altérité d'un langage devenu étranger à lui-même, permet un renversement qui se manifeste avec le combat (la mort) dans la quatrième section et amène, avec la dernière, au vrai lieu. Telle est la première orientation (très simplifiée) du recueil. Il en est une deuxième. Qui est Douve? Le réel. Mais le réel ne se laisse pas enfermer dans le concept: elle est femme, paysage, eau, morte, mort du sujet, etc. Retrouver la finitude, ce sera retrouver la réalité de la mort, et par elle, le réel. En s'unissant à Douve dans le sacrifice et la mort le sujet unit conscience et réel (ce que signifie le mythe de la salamandre). Dans cette deuxième orientation on reconnaît mouvement (vie et finitude) et immobilité (mort, Un). La fascination de la mort montre cependant que le désir d'échapper au réel risque de l'emporter sur son acceptation et que le vrai lieu demeure utopie.

♦ Dans l'œuvre de Bonnefoy (né en 1923), *Douve* (repris dans «Poésie Gallimard») marque le début d'une évolution qui, jusqu'à *Ce qui fut sans lumière** (1987), ira vers une acceptation plus complète de la contingence. Cette œuvre a exercé une influence considérable: «vrai lieu» est devenu une expression clé de la création contemporaine.

ÉDITION: Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Dans *Poèmes*, Gallimard, «Poésie», 1982.
ÉTUDES: John Edwin Jackson, *Yves Bonnefoy*, Seghers, 1976. Michelle Fink, *Le Simple et le Sens*, José Corti, 1989.

MOYEN DE PARVENIR (Le)

BÉROALDE DE VERVILLE. Dialogue philosophique, environ 1610-1620.

Inclassable: c'est le moins que l'on puisse dire de ce texte composite qui rassemble tous les genres et aborde tous les sujets, sans jamais se laisser enfermer dans des catégories préétablies. Le cadre est celui d'un banquet, auquel «le conteur», qui semble mener le jeu, invite tout un chacun; mais à ce banquet, dans la tradition antique, tout le monde participe: morts et vivants, philosophes et écrivains, personnages historiques et figures mythiques ou allégoriques... Plus quelques invités dont la désignation, empruntée au registre grammatical, ne s'appuie sur aucun référent; en particulier «l'Autre», *alter ego* du conteur, ou contradicteur principal. Tous ces personnages conversent, se posant de pièce en pièce une même question: «Avez-vous envie de parvenir?» Mais aucune réponse définitive n'est apportée à cette interrogation elle-même ambiguë, et le discours s'emballe, épuisant toutes les ressources de la culture humaniste et bousculant toutes les catégories du sens; il n'y a plus que la parole, qui règne en maître.

♦ L'ouvrage paraît sans nom d'auteur ni marque d'imprimeur, et ce n'est que tardivement qu'on l'a attribué au polygraphe Béroalde de Verville (1556-1629). Son étrangeté l'a mis en marge de la littérature, et il a été longtemps considéré au mieux comme une curiosité, et non comme un objet d'étude sérieux.

ÉDITION: Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, éd. C. Royer, Slatkine, 1970.
ÉTUDE: *La Satire au temps de la Renaissance*, sous la direction de M.T. Jones-Davies, Touzot, 1986.

MURIEL OU LE TEMPS DU RETOUR

JEAN CAYROL. Scénario, 1963.

Dans une ville du bord de mer relevée de ses ruines au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, trop neuve et comme indifférente, une femme, Hélène, a rappelé auprès d'elle Alphonse, qu'elle a jadis aimé. Incapable de tracer une frontière entre le passé, le présent et l'avenir, elle fait de cette passion, qui fut totale, un projet de réhabilitation, capable de redonner un sens à sa vie. D'Alphonse, on sait peu de chose, sinon que c'est un hâbleur et un instable, au passé incertain, qui sans cesse joue sa vie. Tous les personnages qui entrent en scène ici semblent évoluer et se croiser dans une réalité impalpable, étant eux-mêmes impalpables, comme abasourdis, suspendus entre deux souvenirs, mal remis d'un sentiment d'exil qui les tient éloignés d'un passé qui fut, à leurs yeux, fertile et qui les rend presque indifférents à une réalité qu'ils vident de toute signification. Ces êtres, jouets d'une mémoire qui, transfuge, les déserte ou, au contraire, obsédante, les retient prisonniers, hésitent, balbutient et

mènent une vie approximative. Bernard, le beau-fils d'Hélène, qui depuis son retour d'Algérie vit en marge, secret, piégé par le souvenir de la guerre, passe à côté d'un présent qui n'attend que lui pour vivre. Quant à Hélène, qui est antiquaire et dont l'auteur nous dit qu'elle a «l'âge le plus frêle de la femme» et qu'elle «peut passer en quelque sorte d'un visage de vingt ans peu abîmé à un visage de quarante-cinq ans sur lequel la fatigue et les soucis posent leurs griffes», elle fait, symboliquement, trafic du passé. Seule Françoise, la fausse jeune nièce qu'Alphonse a amenée avec lui, et Marie-Do, la maîtresse de Bernard, semblent incarner dans cet univers un peu flou le bonheur de vivre, sans détour, dans le moment présent.

♦ Jean Cayrol (né en 1911) s'est livré ici à un travail de scénariste, en collaboration avec Alain Resnais. Les thèmes qui l'inspirent dans *Muriel* sont les mêmes que ceux qui nourrissent l'œuvre romanesque: l'homme moderne est, selon Cayrol, désespérément «debout, sans répit (...), irréfléchi et bousculé», soumis à un temps et à un rythme qui l'éparpillent et le corrompent. Les héros de Cayrol (*Les Corps étrangers**) tentent, de toutes leurs forces, de retrouver ou d'inventer la mémoire qui leur rendra leur cohérence perdue.

♦ «Comment arriver à l'amour, sans réminiscence, librement?» Comment, en 1963, dans un monde «où tout va, se bouscule, se résume difficilement», accorder nos actes avec nos rêves les plus spontanés et les plus imprévisibles? Comment être soi, quand à chaque instant, aux prises avec notre mémoire ou notre imaginaire, nous nous empêtrons dans nos actes et nos bredouillements? Tout n'est plus que ruse et manquement, dans un monde où les rapports entre les êtres se réduisent à un simple jeu de séduction et «où le mensonge devient une forme humaine de la tolérance». Ce film est donc, selon les mots mêmes de l'auteur, «une tentative *de toutes nos forces* pour reprendre le monde à l'endroit précis où l'actualité, la politique, la vie sociale l'abandonnent ou la laissent à l'abandon (...), oui, c'est un essai de réhabilitation de l'homme au cœur de ses épreuves, afin que tout espoir soit enfin sauvegardé».

ÉDITION: Cayrol, *Muriel*, Minuit, 1963.
ÉTUDES: Max Milner, «Muriel» dans *Études*, décembre 1963. Claude Ollier, «Muriel qui es-tu?» dans *Mercure de France*, décembre 1963. Jacques Chessex, «Le temps chez Jean Cayrol», *La Nouvelle Revue française*, mai 1966. Daniel Oster, *Une étude de Jean Cayrol*, Seghers, 1973.

MUTACION DE FORTUNE (La)

CHRISTINE DE PISAN. Prosimètre allégorique, 1403.

Christine de Pisan (1363-1431), veuve à vingt-cinq ans avec trois enfants à charge, doit subvenir aux besoins de sa famille et pour cela entreprend une carrière littéraire; dans ce prosimètre (texte comportant des parties en prose et d'autres en vers) allégorique, elle relate la «mutation» qui a fait d'une faible femme un homme par le courage et l'esprit. Ce texte composite, très riche, ne se borne pas à des confidences autobiographiques, mais élargit le champ de sa réflexion à des questions philosophiques traditionnellement hors de portée du «faible entendement feminin».

♦ Le *Livre de la Mutacion de Fortune* constitue une étape importante dans une œuvre très variée, qui explore systématiquement les ressources de la langue française (mais la prose de Christine est fortement latinisante). Il aborde la plupart des sujets, de l'éducation des princes à la décadence de l'idéologie courtoise. Cette variété et cette richesse justifient l'intérêt porté par la critique moderne aux textes de Christine de Pisan, maintenant qu'elle est sortie du purgatoire où l'avaient enfermée les médiévistes misogynes du XIX^e siècle.

ÉDITIONS: Christine de Pisan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, éd. Suzanne Solente, 4 vol., Picard, 1959. S.A.T.F., 1965.

MUTINS (Les)

LOYS MASSON. Roman, 1951.

Les onze marins-pêcheurs de la *Marie-Longue* et leur capitaine apprennent que les Marvelliens se sont révoltés contre leurs maîtres, les enfants de Magog. Ils décident d'aller soutenir cette lutte et partent, avec le bateau qui ne leur appartient pas, pour Belline en Marvellie. Ils doivent d'abord renoncer à tout, se libérer de leur passé, de leurs remords, du Mal. L'un d'entre eux accepte de mourir, car son sacrifice doit assurer le succès de la révolte. Ils affrontent diverses épreuves, qui les amènent à une vision du Christ en croix et, finalement, ils sont arraisonnés par un bateau anglais chargé d'intercepter ces mutins.

♦ De facture très classique, ce roman de Loys Masson (1915-1959) a été écrit dans la clandestinité, pendant l'Occupation.

Ces circonstances ont pu avoir une influence, mais le thème principal, le combat pour la liberté, est déjà présent dans les poèmes publiés à l'île Maurice (*Les Autres Nourritures*, 1938) avant que Masson vienne vivre en France où, par l'action et par le verbe poétique (*Délivrez-nous du mal*, 1942; *Chroniques de la grande nuit*, 1943), il participe à la Résistance.

♦ Tout, dans *Les Mutins*, est mythique. Le personnage principal, la mer, est habité par les poulpes, qui figurent le Mal, mais celui qui accepte de l'affronter peut retrouver, au-delà de la mort, dont elle est aussi une figure, la douceur éternelle et infinie d'une mère. Le voyage est une quête, qui évoque celle du Graal. Si l'inspiration chrétienne est évidente, les idéaux révolutionnaires de l'auteur ne le sont pas moins: les hommes qui composent l'équipage sont douze, comme les apôtres, leurs noms évoquent le combat du Bien contre le Mal, et la pluralité de leurs origines symbolise autant l'universalisme et la religion que l'internationalisme de la révolution — à moins que, plus concrètement, ils n'incarnent la diversité ethnique de l'île Maurice. Les mêmes thèmes, l'amour, la révolte, la liberté, l'espérance, se retrouveront dans le dernier roman de Loys Masson, *Les Anges noirs du trône* (1967).

♦ Bien accueilli par la critique, ce roman n'a pas eu un grand succès lors de sa publication. Cependant, la notoriété de Loys Masson dans le monde littéraire était déjà établie avant même son installation en France et on a pu, au moment de sa mort, le comparer avec d'autres chantres de la mer porteuse d'hommes, Melville ou Conrad.

ÉDITION: Masson, *Les Mutins*, Robert Laffont, 1959.
ÉTUDE: Charles Moulin, *Loys Masson*, Seghers, 1962.

MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE (Le)
Gaston Leroux. Roman policier, 1907.

La chambre jaune, d'où s'échappent les appels, les râles d'une malheureuse qui agonise, est parfaitement close. La porte est fermée de l'intérieur, ainsi que les volets d'une fenêtre munie de barreaux; ni trappe, ni panneau mobile, ni ouverture secrète n'y sont ménagés. Pourtant quand, la porte étant enfin enfoncée, les témoins s'y précipitent, elle est vide, à l'exception de la victime couchée au sol, portant des marques de strangulation à la gorge et une blessure profonde à la tempe. L'empreinte d'une main sanglante, les coups de revolver entendus attestent qu'a bien eu lieu une tentative d'assassinat. Mais d'assassin, point. Première des énigmes résolues par le jeune reporter Rouletabille, *Le Mystère de la chambre jaune* est devenu un classique du genre.

♦ Leroux (1868-1927) inaugure d'abord une méthode de déduction fondée sur le raisonnement a priori qui favorise la logique aux dépens de la réalité sensible et des faits. Rouletabille trace un cercle avec sa raison et refuse tous les faits qui n'entrent pas dedans: tout le roman est construit sur la dénonciation de l'illusion sensible. L'explication logique, rationnelle est toujours la vraie solution et elle est accessible à tous. Mais le roman n'est pas une sèche démonstration de logique. Peu de romans policiers auront autant baigné dans une atmosphère de poésie pure. Plus que le décor romantique du Glandier, plus même que les figures attachantes de Mathilde Stangerson et de son père, l'usage de la langue crée cette magie quasi incantatoire, comme cette énigmatique phrase-talisman: «Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat», ou ce leitmotiv obsessionnel et mélancolique de Rouletabille: «Oh! Le parfum de la dame en noir!» La diversification des formes du récit (journal de Rouletabille, rapports de greffier, retour au narrateur) multiplie les points de vue et contribue au plaisir de la lecture. Cet aspect proprement littéraire signe une des particularités du genre policier en France. Mais les ficelles habituelles au genre sont aussi bien présentes: nuits d'angoisse, révélations spectaculaires et dramatiques, suspense surtout, puisque la solution apportée par Rouletabille résout bien le mystère de la chambre jaune, mais relance l'intrigue: l'assassin court toujours et le jeune détective soupire après «le parfum de la dame en noir», qui donnera son titre à la prochaine aventure. Rouletabille partira ensuite «chez le Tsar» et verra sa gloire consacrée avec *Le Fantôme de l'Opéra*.

ÉDITION: Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, L.G.F., «Le livre de poche», 1960.
ÉTUDES: Jean-Jacques Tourteau, *D'Arsène Lupin à San Antonio: le Roman policier de 1900 à 1970*, Mame, 1971. *Europe: Leroux*, 1981.

MYSTÈRE DE LA CHARITÉ DE JEANNE D'ARC
Charles Péguy. Mystère, 1910.

Péguy (1873-1914) découvre sa vocation poétique avec le drame *Jeanne d'Arc* (1897). Il est alors socialiste. Il reprend le même sujet dans *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, mais le

poète a retrouvé la foi (en 1908) et l'œuvre est désormais une méditation chrétienne. Le mystère est un genre théâtral médiéval à caractère religieux. En le faisant revivre Péguy s'inscrit dans une tradition: l'histoire est une conscience vivante du passé et d'une continuité (voir *Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, œuvre posthume commencée en 1909). «Mystère» a aussi un sens théologique: le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* est le premier d'une trilogie (*Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, 1911; *Mystère des saints Innocents*, 1912). Le premier traite surtout de l'amour, les deux autres de l'espérance. Le texte publié en 1910 ne comporte que la moitié de l'œuvre écrite; la deuxième partie mène Jeanne jusqu'à l'acceptation de sa vocation. Le *Mystère* met en scène trois personnages: Hauviette, un enfant de dix ans qui, acceptant la souffrance, vit dans l'espérance et la volonté de poursuivre sa tâche; Madame Gervaise, une religieuse, qui se soumet à la doctrine de l'Église, admet le mystère du Mal. S'opposant à toutes deux, Jeanne, treize ans, se révolte et veut lutter. Elle connaît le danger de l'orgueil qui peut accompagner la révolte et hésite à assumer sa vocation. Si elles sont toutes trois animées par l'espérance, celle de Hauviette est une confiance, celle de Madame Gervaise une soumission à la foi tandis que celle de Jeanne l'oblige, par amour des autres, à vouloir agir. Il est même difficile de distinguer, chez elle, la volonté de sauver la France de celle d'amener les hommes à leur salut éternel. En dépit de la forme dialoguée, ce mystère est un poème. Par moments, la prose s'élève jusqu'au vers libre. Le sommet est atteint dans l'évocation de la Passion et du cri que pousse le Christ au moment de sa mort: signifie-t-il, idée que refuse Jeanne, que le Sauveur a pu désespérer devant le Mal? Là est le mystère théologique: la damnation est-elle admissible?

♦ L'œuvre a suscité de nombreuses réactions et a été à l'origine d'un débat véhément entre Péguy et d'autres chrétiens plus proches de l'Église officielle.

ÉDITION: Péguy, *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Péguy, Gallimard, «La Pléiade», 1957.
ÉTUDES: voir *Les Tapisseries*.

MYSTÈRE DE LA PASSION (Le)

ARNOUL GRÉBAN. Mystère théâtral, 1452.

Du Jeu liturgique à peine sorti de l'Église aux grandes Passions du XV^e^ siècle, il y a une distance considérable. La *Passion* d'Arnoul Gréban (vers 1420-vers 1470), longue de plus de vingt-quatre mille vers, est sans doute l'un des exemples les plus achevés et les plus intensément dramatiques du genre. Partagée bien sûr en plusieurs journées, elle se caractérise par le mélange des tons et des styles propres à ce type d'œuvres. Passant en revue l'histoire de la Passion du Christ, elle fait intervenir des centaines de personnages, dans des séquences souvent marginales par rapport au thème central. Celles-ci fonctionnent comme des œuvres à l'intérieur de l'œuvre, farces ou moralités permettant une participation accrue de la population à ce spectacle intégral, emblématique d'une esthétique nouvelle.

♦ Le genre des mystères théâtraux, parfois consacrés à des saints plus ou moins «modernes», parfois même à des événements historiques non religieux, connut une grande fortune durant le XV^e^ siècle, avant de disparaître totalement au XVI^e^, battu en brèche par une conception «humaniste», c'est-à-dire héritée des auteurs latins, de l'écriture dramatique.

ÉDITIONS: Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, Slatkine, 1970. Éd. Micheline de Combarieu du Grès et Jean Subrenat, Gallimard «Folio», 1987.
ÉTUDES: Maurice Accarie, *Le Théâtre sacré à la fin du Moyen Âge: Étude sur le sens moral de la Passion*, Droz, 1980.

MYSTÈRES DE PARIS (Les)

EUGÈNE SUE. Roman-feuilleton, 1842-1843.

C'est la rencontre d'une pauvre fille maltraitée, puis poussée dès son enfance à la prostitution, et d'un prince étranger vivant dans les quartiers les plus abjects de la ville pour se punir de son inconduite antérieure et passant son temps à aider les pauvres gens, à faire régner la justice et à punir les crimes. En fait, l'intrigue plutôt mince est un prétexte à une série d'épisodes compliqués qui servent à évoquer les milieux les plus louches de la ville et à représenter les crimes et la corruption. Mais le roman se conclut par une juste punition.

♦ *Les Mystères de Paris* sont l'un des premiers romans-feuilletons, genre qui

apparaît alors que se développe la presse à bon marché au début du XIXe siècle. À partir de 1840, les journaux remplacèrent la critique dramatique ou les variétés littéraires au bas de leur première feuille par de longs romans à épisodes. De 1842 à 1843, le roman feuilleton d'Eugène Sue (1804-1857), paraît dans le *Journal des Débats*, lu par un public conservateur et qui soutient les gouvernements en place. Si l'auteur souligne le caractère exotique d'une exploration des bas-fonds de Paris et s'il compare ses personnages aux Mohicans des romans de Fenimore Cooper, c'est pour faire accepter son sujet: il veut convertir ses lecteurs à une attitude charitable en montrant que ses personnages sont plus victimes que coupables et que la philanthropie peut avoir des charmes. En fait, ce genre, hérité des romans gothiques fantastiques d'Angleterre, apparaît comme une dégradation des romans historiques et sociaux du XVIIIe siècle.

♦ L'observation des bas-fonds que mène Eugène Sue a eu sans doute des précédents dans la littérature, mais son intention est de montrer ouvertement, avec le réalisme et la poésie qui lui sont propres, que la misère et la déchéance ne sont pas le fait de vices personnels, mais, le plus souvent, le fruit de circonstances contre lesquelles les intéressés ne peuvent rien. Il en vient ainsi rapidement à condamner implicitement les conditions sociales inhumaines dans lesquelles vivent les plus démunis et l'insouciance des privilégiés. Eugène Sue est ainsi le reflet des courants humanitaires et socialistes des années 1840.

♦ Ce roman-feuilleton connut un immense succès parmi toutes les classes sociales, estompant la distance entre fiction et réalité, entraînant des réalisations philanthropiques et la collaboration d'un nombreux public. Dès 1844, six traductions ont déjà paru en Europe. Des «mystères» semblables se multiplièrent: chansons, dessins, gravures, théâtre et cinéma participent à leur façon au succès de l'ouvrage.

ÉDITIONS: Sue, *Les Mystères de Paris*, éd. Jean-Louis Bory, Pauvert, 1963. Nathan, «Grand A», 1979.
ÉTUDES: Jean-Louis Bory, *Eugène Sue, le roi du roman populaire*, Hachette, 1962. Jean-Louis Bachelier, *Les Combles du mélodrame, Revue des sciences humaines*, n° 162, 1976.

MYTHE DE L'ÉTERNEL RETOUR (Le)

MIRCEA ELIADE. Essai, 1949.

Ce livre pourrait être, nous dit l'auteur, une «introduction à une philosophie de l'histoire», mais, au lieu de faire une analyse spéculative du phénomène historique, il expose les conceptions des sociétés archaïques qui s'évertuent à ne pas en tenir compte. Celles-ci, en effet, et Mircea Eliade (1907-1986) en donne d'abondantes preuves, refusent la notion d'histoire linéaire qui va d'une situation donnée vers une autre situation, différente de la première, et considèrent les événements et les êtres comme des répétitions ou des imitations plus ou moins fidèles de prototypes mythiques consacrés *ab origine* par des dieux, des «ancêtres» ou des héros. Ainsi, chaque objet, chaque action ne deviennent véritablement réels qu'en participant à une réalité qui les transcende, et les rites, fêtes et lieux sacrés sont là pour manifester cet éternel retour des temps primordiaux. Mêmes efforts d'abolition de l'Histoire dans les tentatives de régénération du temps: il s'agit de restauration de l'état pur initial, avec expulsion des péchés, des maladies, des démons et fête de l'année nouvelle comme reprise de l'instant du commencement. Souvent le mythe de la création est mimé (par exemple en Babylonie) et, apportant la preuve du bien-fondé de la croyance, la nature avec son printemps ne reste plus un fait brut, mais reçoit une signification ontologique. Si l'homme moderne est passé du temps cyclique au temps continu, il a, dit Eliade, besoin de la foi en Dieu pour se libérer de la «terreur de l'Histoire» et se transformer en co-auteur de la création. Le mythe revêt ainsi un nouveau visage.

♦ À l'âge de vingt et un ans, le Roumain Mircea Eliade fait un voyage en Inde, où, par la pratique du yoga, il découvre la philosophie qu'implique la religion hindouiste. Cette rencontre va structurer sa vie et son œuvre. Convaincu que le sacré est une partie intégrante de l'intellect humain, il ne cessera de le manifester par son enseignement et ses publications: essais (*Méphistophélès et l'androgyne*, 1962; *Aspects du mythe*, 1963), mémoires (*Fragments de journal* 1 et 2, 1973 et 1981), à quoi s'ajoutent les monumentaux *Traité d'histoire des religions* (1949) et *Histoire des croyances et idées religieuses* (1976-1983). À cette œuvre écrite en français s'ajoutent des romans rédigés dans sa langue maternelle (*La Nuit bengali*, 1933; *Forêt interdite*, 1955).

ÉDITION: Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, «Folio-Essais», 1989.
ÉTUDES: *Cahiers de l'Herne: Mircea Eliade*, 1978. D. Allen, *Mircea Eliade et le phénomène religieux*, Paris, 1982.

MYTHE DE SISYPHE: ESSAI SUR L'ABSURDE (Le)

ALBERT CAMUS. Essai, 1942.

Méditation sur la condition humaine, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde* a pour sujet le rapport entre la prise de conscience de «l'absurde», c'est-à-dire du caractère dénué de signification de l'existence, et la décision de suicide qu'elle pourrait entraîner pour celui qui cherche à régler sa conduite sur ce qu'il reconnaît être vrai: si l'existence est absurde, pourquoi continuer à vivre? Une première partie de l'essai consiste en une affirmation paradoxale selon laquelle ce non-sens est le sens même de l'existence. Se suicider serait nier cette évidence et donc ne pas agir selon le vrai. Le suicide peut par conséquent être refusé. Il reste à apprendre à vivre lucidement la prise de conscience de l'absurde et même à trouver une forme de bonheur. Les parties suivantes de l'essai présentent divers types d'hommes qui, d'après Camus, illustrent précisément ce mode d'existence. Ce sont le séducteur, le comédien, l'aventurier, l'artiste, et surtout Sisyphe, héros grec que les dieux ont condamné à rouler éternellement un rocher jusqu'au haut d'une montagne, pour le voir chaque fois retomber au bas de celle-ci. Si son action est inutile, Sisyphe en est conscient et par là même est l'exemple par excellence de l'homme absurde.

♦ *Le Mythe de Sisyphe* marque, avec *L'Étranger** (1942) — roman — et *Caligula* (1945) — pièce de théâtre —, le premier temps d'un itinéraire intellectuel qui, après la prise de conscience de l'absurde, devait mener Albert Camus (1913-1960) à formuler avec *La Peste** (1947), *Les Justes** (1950), *L'Homme révolté** (1951), *La Chute** (1956), *L'Exil et le Royaume* (1957), et, de manière plus directe dans *Actuelles**, les bases d'une pensée morale humaniste.

♦ Personnalité marquante de la littérature française et mondiale depuis la fin des années quarante jusqu'à sa mort, Camus a produit des œuvres qui, à l'instar du *Mythe de Sisyphe*, ont illustré, à travers la thématique de l'absurde, toute une sensibilité de l'époque. L'audience de cet essai ne se réduit pas à des cercles strictement philosophiques. Près de cinquante ans après sa publication, ses lecteurs, adolescents en particulier, continuent d'y trouver, comme dans *L'Étranger*, *La Peste* ou *Caligula*, le moyen d'interroger le monde adulte qui les attend.

ÉDITIONS: Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1970. Gallimard, «Folio-Essais», 1985.
ÉTUDES: voir *L'Homme révolté*.

N

NADJA

ANDRÉ BRETON. Récit poétique, 1928 (revu en 1963).

Le livre commence par le désir d'André Breton de se cerner. Or, ce mystère du « moi » ne peut s'élucider, selon Breton, que grâce à des rencontres que l'on juge de hasard. Un jour de 1926, dans un certain lieu de Paris, il remarque une jeune femme à sa fragilité, à son sourire imperceptible et à son maquillage inachevé. Elle ne restera que peu de temps dans sa vie, muse moderne. Bien que Breton sache où elle habite et qui elle est, elle se révèle fantôme et dévoile ce qu'il y a de fantomatique en lui. Après leur rupture, elle lui permet de se définir mieux, comme s'il avait senti passer, grâce à elle, un souffle qui le reliait à tous les mondes fantastiques. Désormais l'extraordinaire s'épanche dans la vie quotidienne et « fait signe » au poète, l'engageant ainsi dans les voies de la vraie poésie.

♦ Ce récit, qui débute sur une attaque en règle du roman, marque un moment décisif dans la carrière de Breton (1896-1966). C'est en effet un point de convergence et de réconciliation entre diverses aspirations, entre écriture romanesque et écriture poétique, entre réel et irrationnel. Sa dimension autobiographique lui confère une valeur supplémentaire. *Nadja*, qui prend place entre les deux *Manifestes surréalistes** de 1924 et 1929, illustre de façon exemplaire le type même du roman surréaliste.

♦ *Nadja* fut plusieurs fois réédité et fit en 1963 l'objet d'un important remaniement. Les corrections apportées révèlent un souci formel plus qu'une réelle évolution de la pensée de l'auteur.

ÉDITIONS : Breton, *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, « La Pléiade », 1988. Gallimard, « Folio », 1972.
ÉTUDE : Philippe Audouin, *Breton*, Gallimard, 1970.

NAÏVES HIRONDELLES

ROLAND DUBILLARD. Comédie en trois actes, 1962. Création en 1961.

Germaine, une jeune modiste répondant à une annonce, se trompe et entre dans la boutique de Fernand et Bertrand, deux originaux qui ne cessent de changer de commerce : après avoir vendu de l'eau de Javel, ils se font réparateurs de porcelaine, puis d'horloges, et songent même à utiliser la jeune fille comme modèle photographique. Mme Séverin, chapelière, chez qui Germaine voulait en fait se rendre, est plus que leur voisine et propriétaire : elle est leur « tantine ». La jeune fille fait rêver les deux hommes et trouble le trio. Après une malencontreuse chute de hamac, Mme Séverin, devenue infirme, vend sa propre boutique. Fatigués de ne pas se comprendre, les personnages s'assombrissent peu à peu. Déchirés, Bertrand et Germaine se déclarent leur amour et se disputent à la fois. Fernand et Mme Séverin, restés seuls, espèrent une visite improbable tout en donnant libre cours à leur mélancolie.

♦ Dans leurs brefs dialogues, ponctués de silences, les quatre personnages passent de la tendresse à la tristesse, de l'espoir à l'exaspération sourde des personnages de Beckett. De temps en temps,

l'un ou l'autre fredonne «Naïves hirondelles...», une chanson bien connue. Naïfs et légers comme des hirondelles, ils le sont tous en fait, et pas seulement Germaine: tous, ils espèrent vaguement dans l'avenir et dans l'amour, sans jamais rien décider, sans jamais vraiment communiquer. L'incertitude caractérise cette comédie: elle mine les personnages, qui ne savent pas ce qu'ils veulent, et engendre un humour en demi-teintes, qui joue entre les mots, presque à leur insu.

♦ Roland Dubillard (né en 1923), qui connut d'abord le succès à la radio avec les dialogues cocasses de «Grégoire et Amédée», donne une subtile présence à ses pièces en les jouant lui-même. Il interprétait le rôle de Fernand à la création de *Naïves Hirondelles* le 16 octobre 1961, au Théâtre de Poche, par Arlette Reinerg.

ÉDITION: Dubillard, *Naïves Hirondelles*, Gallimard, 1962.
ÉTUDE: Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard*, Berne, Peter Lang, 1989.

NANA
ÉMILE ZOLA. Roman, 1880.

Nana Coupeau a quitté la misère de ses parents ouvriers. Initiée dès son plus jeune âge à la débauche, elle est finalement remarquée dans une opérette, non pour sa voix ou ses talents de comédienne mais pour sa beauté provocante. Elle vit différentes aventures et, puisque personne ne l'aime et qu'elle n'aime personne, elle pratique le métier de courtisane. Mais écœurée par cette société de jouisseurs, elle se retire dans un hôtel particulier en compagnie du comte Muffat: elle finit par s'abandonner au goût de la destruction, avant de mourir de la variole, en juillet 1870, à dix-neuf ans à peine, alors que la foule scande: «À Berlin! À Berlin!»

♦ Après le lyrisme amoureux d'*Une page d'amour* (1878), Émile Zola (1840-1902) veut écrire un pendant et une suite à *L'Assommoir**: ce n'est plus la «désorganisation d'en bas par la misère noire, le buffet sans pain, la folie dans l'alcool», mais celle d'«en haut» par la débauche. L'écrivain naturaliste poursuit son inventaire systématique de la société du Second Empire, vu comme époque folle d'argent et de chair: dans sa conception du monde divisé en quatre parties (le peuple, les commerçants, la bourgeoisie, le grand monde), il regroupe, dans une «classe marginale», les meurtriers, les prêtres, les artistes, les prostituées.

♦ Après l'abbé Prévost, Restif de La Bretonne, Balzac, Dumas et Hugo, la courtisane, séduisante et pitoyable, est devenue un stéréotype littéraire, un personnage caractéristique de la «fête parisienne». Zola se propose, dans son roman, de faire la satire sans complaisance de la débauche effrénée de son temps. La tendance du roman à l'allégorie permet de voir, dans la décomposition par la syphilis, celle de la société et des charniers de Sedan. L'auteur suggère d'ailleurs une identité énergétique entre sexualité et industrie; Nana fait de son corps sain et vigoureux un objet qui fascine, qui communique sa fêlure héréditaire et révèle celle des autres. Mais, au-delà de la condamnation éthique et politique d'un régime et d'une société, Zola a eu l'intuition des forces élémentaires qui conduisent l'homme et la société: Nana est aussi Vénus, et le roman «le poème des amours sinistres du mâle et de sa femme».

♦ *Nana* a été porté à l'écran par Jean Renoir en 1926.

ÉDITIONS: Zola, *Nana*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. II, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1961. Éd. Henri Mitterand, Gallimard, «Folio», 1977.
ÉTUDES: Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles Lettres, 1952. Jean Borie, *Zola et les mythes*, Le Seuil, 1971.

NATIONS NÈGRES ET CULTURE
CHEIKH ANTA DIOP. Essai, 1955.

Essai d'anthropologie culturelle, *Nations nègres et Culture* se distingue par le caractère militant de la thèse qu'il défend. Publiant ce livre en pleine époque des luttes anticolonialistes, Cheikh Anta Diop (1923-1986) a, en effet, deux objectifs. Le premier est de prouver l'origine noire de la civilisation égyptienne antique, et par là même de dégager «l'étendue et l'ancienneté du substratum» noir de l'humanité. Ce premier objectif s'inscrit en faux contre les idées les plus courantes sur la question, idées répandues, selon Diop, par les historiens blancs de l'époque moderne afin de contribuer en quelque sorte à l'effort d'asservissement culturel où les Européens cherchent à maintenir les Africains. Le second objectif est, d'une part, de montrer les liens profonds qui, unissant les langues africaines entre elles, sont comparables à ceux généralement reconnus entre les langues de la famille dite «indo-européenne». Et, d'autre part, cet objectif est d'indiquer comment les langues africaines, elles aussi, peuvent exprimer les notions les

plus abstraites: concepts mathématiques, physiques, etc. Diop le montre en traduisant, par exemple, en langue wolof le principe de la relativité d'Einstein. La reconnaissance de ce substrat linguistique et surtout les possibilités de conceptualisation mises au jour devraient, selon Diop, permettre aux différents nations africaines, une fois indépendantes, de mieux penser leurs futures politiques culturelles respectives.

♦ Si ces idées ont été controversées, et sans doute le demeurent — récemment, par exemple, l'historien Martin Bernal, adoptant une perspective similaire, a cherché à prouver dans *Black Athena* (1987) les racines afro-asiatiques de la civilisation grecque, et a soulevé de très nombreuses critiques —, il reste que *Nations nègres et Culture* continue d'intéresser tout lecteur cherchant à comprendre les divers enjeux et débats politiques, idéologiques et culturels qui ont déterminé et animé l'histoire intellectuelle de la colonisation et celle de la décolonisation.

♦ Intellectuel engagé, physicien nucléaire, Diop, écrivain sénégalais, a traité dans de nombreux ouvrages tant de la question abordée dans *Nations nègres et Culture* que d'autres relevant des sciences exactes: par exemple, *L'Unité culturelle de l'Afrique noire* (1959), *L'Afrique noire pré-coloniale* (1960), *Les Fondements culturels, techniques et industriels d'un futur État fédéral d'Afrique noire* (1959), *Antériorité des civilisations nègres: mythe ou vérité historique?* (1967), *Parenté génétique de l'égyptien pharaonique et des langues négro-africaines: processus de sémitisation* (1977), *Civilisation ou barbarie: anthropologie sans complaisance* (1981), et aussi bien *Le Laboratoire de radiocarbone de l'IFAN* (1968) ou *Physique nucléaire et Chronologie absolue* (1974).

Édition: Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et Culture*, Présence africaine, 1955.
Étude: *Diop Cheikh Anta: An African Scientist: An Axiomatic Overview of his Teachings and Toughts*, New York, E.C.A. Associates, 1984.

NAUSÉE (La)

Jean-Paul Sartre. Roman, 1938.

Antoine Roquentin se trouve soudain en proie à une étrange crise de folie: le monde lui apparaît absurde, jusqu'à l'écœurement. Rien n'échappe à cette révélation brutale, ni les autres (les bourgeois de Bouville, par exemple, dont la description des ridicules donne au roman une veine satirique), ni Anny, l'amie dont la présence devient moins nécessaire et dont il s'éloigne progressivement. Renonçant à écrire son livre d'Histoire qui le ramène encore au monde des existants, Roquentin, qui désormais se survit, trouve le salut dans la création artistique et la fiction. Chronique monologuée de la faillite d'un homme voué à la solitude, hanté par des images obsédantes, *La Nausée* est aussi un récit philosophique où figures et formes manifestent l'effondrement d'une culture: caricatures (l'Autodidacte, incarnation de l'humanisme déchu) et pastiches (recours à la fiction du manuscrit trouvé, parodie du *Cogito* de Descartes, d'une page d'*Eugénie Grandet*) ruinent les modèles antérieurs et concluent à leur vanité.

♦ Dans cette première œuvre de fiction, intitulée d'abord *Mélancholia*, Sartre (1905-1980) expose sous forme de roman les analyses philosophiques inspirées de Husserl et de Heidegger qu'il allait développer en 1943 dans *L'Être et le Néant**. Ce roman a contribué à vulgariser la philosophie de l'absurde et annonce certains des thèmes qu'on retrouvera chez Camus (*Le Mythe de Sisyphe**) ainsi que chez Beckett et Ionesco.

♦ *La Nausée* allait apporter la notoriété à son auteur. Le public crut pouvoir lire dans le personnage de Roquentin une image même du philosophe Sartre meurtri par le sentiment de la contingence. Il fut aussi sensible à cette vision du monde d'une conscience solitaire et subjective, que le roman transcrit un peu à la façon de Dos Passos et de Faulkner.

Éditions: Sartre, *La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, «La Pléiade», 1981. Gallimard, «Folio», 1978.
Étude: Gérald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Droz, 1968.

NAVIRE (La)

Marguerite de Navarre. Poème, 1896. Écrit en 1548.

Ce texte n'a pas été publié du vivant de la reine de Navarre (1492-1549). Découvert parmi d'autres manuscrits inédits en 1896, il a été composé à l'occasion de la mort du roi François Ier, frère très aimé de Marguerite de Navarre. Il se présente sous la forme d'un dialogue entre le roi défunt et sa sœur, lui s'efforçant de la détourner de l'amour humain au profit de l'amour divin, elle s'y refusant avec indignation.

♦ Tout en s'inscrivant dans la tradition littéraire des complaintes et des déplorations funèbres, *La Navire* reprend avec une intensité douloureuse les interrogations métaphysiques et spirituelles qu'aborde dans son ensemble l'œuvre de Marguerite. D'une certaine façon ce poème, composé en «rime tiercée» (la *terza rima* italienne), constitue l'expression peut-être la plus achevée de l'«évangélisme» de la reine de Navarre, fusion originale de platonisme et de christianisme qui cherche son point d'équilibre dans une forme nouvelle de mysticisme.

ÉDITION: Marguerite de Navarre, *La Navire*, Champion, 1956.
ÉTUDES: Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549)*, Champion, 1930. Nicole Cazauran, *Marguerite de Navarre*, S.E.D.E.S., 1977.

NEDJMA

KATEB YACINE. Roman, 1956.

Un mystère entoure la naissance de Nedjma. Est-elle la fille de Si Mocktar ou du père de Rachid, dont on retrouva le cadavre dans la grotte qui abrita la nuit d'amour au cours de laquelle elle fut conçue? Le récit s'enroule alors sur lui-même et le temps, cessant d'être linéaire, décrit une spirale vertigineuse. Comme jadis les quatre amants de sa mère, Rachid, Lakhdar, Mourad et Mustapha sont obsédés par l'amour qu'ils portent à Nedjma. Apprenant de l'assassin présumé de son père que cette dernière a épousé à son insu son demi-frère, Rachid décide d'enlever celle qui est à la fois l'Épouse, la Sœur et la Mère, et de la conduire au Nadhor, montagne mythique et inaccessible. D'autres aventures attendent les quatre amis au cours desquelles Mourad, répétant en un sens le geste de Rachid, soustrait la jeune et pure Suzy à la brutalité de son époux en le tuant... Désormais, le souvenir de Nedjma ne cessera de hanter les nuits et les rêves de Mourad et de ses compagnons.

♦ Cet auteur (né à Constantine, en Algérie, 1929-1989), en souvenir de l'école, place son prénom après son nom (qui signifie «écrivain»), a produit toute son œuvre en français. Il a écrit des poèmes, (*Soliloques*, 1946, *Le Polygone étoilé*, 1966) et des pièces de théâtre: *Le Cadavre encerclé* (1955), *L'Homme aux sandales de caoutchouc* (1970).

♦ Kateb Yacine est actuellement l'un des écrivains francophones nord-africains les plus connus, au côté de Tahar Ben Jelloun et d'Albert Memmi. Son œuvre reste marquée par les mythes et l'histoire de l'Algérie. La structure cyclique du roman exprime ici la conception arabe du temps, où l'avenir et le passé se confondent en un éternel retour.

ÉDITION: Kateb Yacine, *Nedjma*, Le Seuil, 1981.
ÉTUDES: Marc Gontard, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Imprimerie L'Agdal, 1975.

NEVEU DE RAMEAU (Le)

DENIS DIDEROT. Roman, 1891. Écrit entre 1760 et 1777.

Cette œuvre d'actualité, véritable roman conversation, vit de la confrontation entre deux conceptions morales, liées aux problématiques divergentes des deux interlocuteurs, le philosophe, témoin de la vérité, mais prêt à «suivre la première idée sage ou folle qui se présente», et un bouffon, le neveu du compositeur Rameau, chez qui «les notions de l'honnête et du déshonnête» sont «étrangement brouillées». «Potpourri de libres propos», la satire glisse parfois vers la littérature de combat. Ces aspect polémique n'occulte ni l'humour de Diderot, ni l'autocritique pertinente et savoureuse marquée par les reculs de Moi (le narrateur) devant Lui (le neveu).

♦ *Le Neveu de Rameau* ravive le souvenir de la Querelle des Bouffons où Diderot (1713-1784) se retrouve avec d'Holbach, Grimm et Rousseau dans le camp de la musique italienne. La verve vengeresse de Diderot caricature aussi les adversaires des Encyclopédistes et l'ensemble du parti dévot. C'est pourquoi aucune allusion à cette œuvre explosive ne nous a été transmise par l'auteur. Il faut chercher dans les *Lettres à Sophie Volland** des convergences pour fixer à 1760-1762 le début de la genèse du livre, que Diderot achève vraisemblablement en 1777 et auquel il donne une forme dialoguée susceptible de combiner le réalisme romanesque et une sorte de journal intime.

♦ En un siècle où se déchire la structure rigide des genres littéraires, *Le Neveu* témoigne d'une parfaite désinvolture envers les formes traditionnelles. C'est Goethe qui, le premier, publie en 1805 le livre dans une traduction dont il est l'auteur: il y voit un chef-d'œuvre ordonné selon les lois de la poétique, différentes de celles de la Nature. Le texte authentique, à partir d'une copie manuscrite de Diderot, est publié en 1891. Les Goncourt y découvrent une de ces «tranches de vie» qui constituent selon leurs critères esthétiques la matière

d'un roman réaliste. Avec l'édition de Jean Fabre s'ouvre une lecture de Diderot centrée sur l'union de l'homme et de l'œuvre. Si la transposition du *Neveu* sur la scène par Pierre Fresnay (1964) fait ressortir le modernisme de l'œuvre, elle efface le personnage de Moi, en qui Daniel Couty voit le porte-parole d'une avant-garde intellectuelle militante que conteste le neveu, opposé aux progrès des Lumières.

Éditions : Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean Fabre, Droz, 1950. Éd. Jean-Claude Bonnet, Flammarion, « G.F. », 1983. Éd. Henri Coulet, Roland Desné, Jean Gérard et Georges Dulac, Hermann, 1989.
Étude : Daniel Couty, *Le Neveu de Rameau*, Hatier, 1983.

NEZ-DE-CUIR
Jean de La Varende. Roman, 1937.

Roger de Tinchebraye, gentilhomme normand du pays d'Ouche, surnommé Nez-de-cuir à cause du masque qu'une horrible mutilation l'oblige à porter, est un coureur de filles insatiable. Fascinant, habile et impétueux, celui qu'on a surnommé « le Malin » ou encore « le Mauvais » subjugue châtelaines et paysannes et les entraîne dans un pavillon secret, lieu consacré à l'amour, au cœur des bois. Il essaime ses rejetons à travers tout le pays et demeure sourd à toutes les adjurations. Pourtant, de ces multiples conquêtes émerge une figure de femme, celle de Judith qui lui résistera puis, follement éprise, retournera sa séduction contre lui. Refusant de l'épouser, il tentera de la violer, mais lui dévoilant de façon fort significative sa cicatrice au cours d'une scène d'horreur, il lira dans son regard sa fin et sa déchéance. De fait, vaincu, Nez-de-cuir fuira et s'enfermera à la Trappe.

♦ Jean de La Varende (1887-1959) a également publié *Le Centaure de Dieu* (1938), *Les Manants du roi* (1938), *L'Homme aux gants de toile* (1943) et *Cœur pensif* (1957). Le personnage de Roger de Tinchebraye est inspiré d'un grand-oncle de l'écrivain qui vécut au XIXe siècle et qui, comme Nez-de-cuir, fut mutilé.

♦ Ce roman, comme le reste de l'œuvre de Jean de La Varende, mêle l'évocation du terroir au récit historique. Le roman régionaliste, en réaction contre une certaine primauté parisienne, connaît un regain de faveur au début du siècle : Émile Moselly, Gaston Chéron, Ernest Pérochon sont aujourd'hui tombés dans l'oubli mais ils eurent leur heure de gloire, et le dernier remporta même le prix Goncourt en 1920. Mais chez Jean de la Varende, la distance géographique se double d'une distance temporelle et *Nez-de-cuir*, qui narre avec une certaine fascination l'épopée chevaleresque d'un hobereau du XIXe siècle, demeure en cela un roman en marge de son époque.

Édition : La Varende, *Nez-de-cuir*, Plon, 1952.
Étude : Philippe Brunetière, *La Varende, le visionnaire*, Flammarion, 1959.

NICOMÈDE
Pierre Corneille. Tragédie, 1651.

C'est l'historien latin Justin qui fournit à Corneille le sujet de *Nicomède*, pièce en cinq actes et en vers. L'auteur en a modifié et enrichi le schéma pour le rendre propre aux lois du genre : « Mon but principal a été de peindre la politique des Romains au-dehors et comment ils agissaient avec les rois leurs alliés. » Face à ces ambitions impérialistes, le courage et la fierté nationale de Nicomède prennent tout leur sens héroïque. Nicomède, fils aîné de Prusias, roi de Bithynie, aime Laodice, reine d'Arménie dont il est aussi aimé. Héritier légitime du royaume, il consolide le trône de son père par ses conquêtes extérieures, ce qui inquiète Rome, peu soucieuse de voir s'accroître la puissance des rois, ses alliés. De plus, il est haï d'Arsinoé, seconde femme de son père, qui convoite le trône pour son fils Attale. Par manœuvre politique, Flaminius, ambassadeur romain, ramène de Rome, où il fut élevé, le jeune Attale. Alliés, Flaminius et Arsinoé vont tenter de provoquer la disgrâce de Nicomède et d'empêcher son mariage avec Laodice, hôte forcée du palais de Prusias, pour faire régner Attale à sa place. En dépit de la faiblesse du roi, Nicomède fera échouer le complot avec l'aide généreuse de son frère Attale. Le peuple soutient Nicomède et, devant l'unité familiale retrouvée, Flaminius assure le prince de son estime, sinon de son appui.

♦ L'originalité de *Nicomède* est de n'être pas à proprement parler une tragédie, tout en respectant les lois dramaturgiques du genre : on y relève en effet un net mélange de tons. Plusieurs scènes tiennent de la comédie (acte I, scène 2 ; acte IV, scène 2) ; de même le rôle tout entier de Prusias, roi faible, soumis à sa femme et complaisant envers Rome, rappelle plutôt le ton de la comédie héroïque

que celui d'Auguste dans *Cinna**. Cette hétérogénéité de l'œuvre ne nuit pas, cependant, au sens remarquable de l'histoire dont fait preuve Corneille, ni à l'admiration qu'il veut susciter dans l'âme du spectateur «par la sublimité des pensées et par la beauté des sentiments». En ce sens, *Nicomède* est une pièce cornélienne exemplaire.

♦ Après *Andromède* et *Don Sanche d'Aragon* (1650), Corneille (1606-1684) revient à la tragédie romaine, mais, vus cette fois de l'extérieur, les Romains n'ont plus le beau rôle et l'évolution de l'histoire retourne contre eux cet héroïsme national qu'ils incarnaient naguère.

♦ La pièce a eu un succès considérable et fut l'une des dernières à procurer à Corneille les joies du triomphe. On comprend donc aisément que le vieux poète en déclin face aux nouveaux talents se soit, sur le tard, souvenu de *Nicomède* avec beaucoup d'«amitié». Souvent jouée au XVII[e] siècle, la tragédie fut interprétée par Molière devant le roi; elle a peu à peu disparu des scènes modernes.

ÉDITIONS: voir *Le Cid*, et Bordas, «Univers des lettres», 1984.
ÉTUDES: André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, Armand Colin, 1968. Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1971.

NOCTURNES
LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR. Poèmes, 1961.

Cet ensemble de poèmes en versets réunit deux sortes de textes: les «Chants pour Signare» et cinq «élégies». L'actualité joue, dans ce recueil, un rôle moindre que dans d'autres œuvres, mais l'Afrique n'en est que plus présente. Les chants, dédiés originellement à une femme nommément désignée (Naëtt), le sont dans la dernière édition à la «signare» (la «dame»): inspiratrice symbolique, comme Hélène chez Ronsard, et femme réelle, désirée d'un désir qui se reconnaît dans son innocence. Cependant, Signare est aussi l'Afrique elle-même: les chants qui la célèbrent s'interrompent pour laisser place à un «chant de l'initié», comme s'il fallait, dans le rythme du tam-tam, retrouver le mystère de l'Afrique pour pouvoir de nouveau s'élancer à sa poursuite. Elle est donc aussi la Noire, le Niger, la nuit étoilée et la nuit pure, la «vierge de soie noire». La nuit est en effet l'élément le plus profondément représentatif de l'univers imaginaire de Senghor. Dénuée de tout caractère négatif, elle est l'origine (l'Afrique *noire*). En elle l'homme s'unit à l'univers. Les «élégies» appartiennent au même monde nocturne et présentent la quête d'une initiation. Même un leader syndical devient ainsi un héros mythique: «L'Élégie des Saudades» évoque de lointains ancêtres portugais; on y retrouve donc la recherche d'une origine.

♦ Presque toute l'œuvre poétique de Senghor (né en 1906) est écrite en versets, témoignant de l'influence de Claudel. Le rythme y joue un rôle fondamental, que Senghor analyse dans la postface des *Éthiopiques* (1956). Il le rapproche du tam-tam, dont il revendique l'apparente monotonie. L'usage de l'image est constant, le poème se forgeant un langage, parlant «le réel» autant que le français... Les indications pour un accompagnement musical rappellent au moins l'importance de la voix. Par tous ces traits le langage poétique tend à créer une communion affective et sensible avec l'univers.

ÉDITION: Senghor, *Nocturnes*, dans *Poèmes*, Le Seuil, 1990.
ÉTUDES: Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, Seghers, 1969. Robert Jouanny, *Les Voies du lyrisme dans les «poèmes» de Léopold Sédar Senghor*, Champion, 1986.

NŒUD DE VIPÈRES (Le)
FRANÇOIS MAURIAC. Roman, 1932.

Dans sa propriété de Calèse, un vieil homme reclus voit dans sa mort prochaine le moyen de se venger de sa famille, que quarante ans de haine ont dressée contre lui. Cet homme, qui fut un avocat brillant et qui est riche, imagine de déshériter ses enfants au profit de son fils naturel Hubert qu'il n'aime pas non plus, mais dont il fait l'instrument de sa vengeance. Il espère toucher ainsi sa femme Isa, qui a trahi son espérance d'amour à l'aube de leur vie commune en lui révélant qu'elle l'avait épousé pour échapper à un célibat probable. Ce personnage au cœur haineux, desséché, «ce nœud de vipères», souffre en réalité d'un manque d'amour; seuls quelques êtres lumineux et transparents, trop tôt disparus, ont illuminé sa vie de leur tendresse: sa petite-fille Marie, Luc, son neveu, le jeune et pur abbé Ardouin, Marinette. Mais la mort d'Isa, inattendue, le

devance et met fin à sa haine. La vie reprend alors et le vieil homme, cheminant désormais aux côtés de sa petite-fille Janine, blessée par un amour déçu, rencontre enfin l'Esprit et meurt sauvé.

♦ Mauriac (1885-1970) se détache ici du pessimisme appuyé de *Thérèse Desqueyroux** puisque son héros, libéré de lui-même, s'achemine vers la connaissance de soi et débouche sur le salut.

♦ Les techniques utilisées (souvenir, journal, monologue intérieur) renouent avec le roman d'introspection traditionnel, et le monde évoqué est proche de celui de Bernanos et de Julien Green.

ÉDITIONS: Mauriac, *Le Nœud de vipères*, dans *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. II, éd. Jacques Petit, Gallimard, «La Pléiade», 1984. L.G.F., «Le livre de poche», 1991.
ÉTUDES: Jean Lacouture, *Mauriac*, Le Seuil, 1980. Jean Touzot, *La Planète Mauriac*, Klincksieck, 1985.

NOTION D'OBSTACLE (La)

CLAUDE ROYET-JOURNOUD. Poèmes, 1978.

Si l'on considère avec Jean-François Lyotard que le véritable post-modernisme vise à saisir l'imprésentable, on verra en Royet-Journoud (né en 1941) un représentant de ce courant. La difficulté de *La Notion d'obstacle* tient, en effet, au refus de s'enfermer dans la détermination d'un sens constitué. «L'espace est une phrase que le point rassemble.» Le sens de la phrase est constitué par le point qui la termine; quand la phrase s'achève sur le mutisme du point, elle prend une signification: en dehors d'elle-même, dans ce qui n'a plus de sens. Tout «travail du nom» est un travail du «non». Close, la phrase a effectivement une signification, mais celle-ci n'est qu'une image du sens, une construction qui le falsifie, le réel qu'il aurait fallu dire. La même impossibilité peut s'exprimer du point de vue de l'objet, de ce qui est à dire. Saisir le sens, saisir l'objet, quel qu'il soit, exige que l'on parvienne jusqu'à sa substance. S'il était possible de le faire, le sujet (le «je») pourrait naître d'un discours ayant atteint son objet. Celui-ci est donc l'objet du désir de ce sujet voulant advenir, il est un *corps*. Puisque ce désir se heurte à l'obstacle du point qui termine la phrase, ou de l'infini indicible de l'objet (voir *Les objets contiennent l'infini*, 1983), puisque la substance de l'objet est inaccessible et que la phrase s'arrête aux accidents de cette substance toujours absente, puisque aller jusqu'au sens, au réel, est impossible, le poème se nourrira de son impossibilité, parlera à côté du sens, brisera la phrase avant le point, mettra en scène son désir et son échec. Ce sera un simulacre, un théâtre. La voix, comme dans la tragédie grecque, sera une voix du masque; la scène sera «la chambre de l'écriture». Cette écriture, creusant pour atteindre la substance, la perd par cette action même qui se révèle meurtrière en ceci qu'elle brise l'objet et la langue. D'où l'idée que son but est frappé d'interdit, ce qui révèle, encore, son caractère incestueux. Dans le drame de simulacres ainsi construit, le sujet se représente sans se présenter: le «je» n'apparaît jamais. Pas plus que l'objet, il ne peut être signifié, mais seulement montré du doigt à la jointure des deux pages, sur l'axe de symétrie où la droite et la gauche se reflètent. Le poème de Royet-Journoud *montre* par son impuissance à *dire*. Si le livre est le tombeau du sujet, le mouvement brisé des mots lui donne au moins une apparence, fantomatique: à travers la littéralité», il peut «retrouver (...) un semblant de corps, ou un semblant de déplacement du corps».

♦ Proche de celle d'Anne-Marie Albiach, l'œuvre de Claude Royet-Journoud est donc difficile. Elle crée son sens en l'effaçant.

ÉDITION: Royet-Journoud, *La Notion d'obstacle*, Çallimard, 1978.
ÉTUDES: *Action poétique: Claude Royet-Journoud*, n° 87, 1982. Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987. Franc Ducros, *Le Poétique, le Réel*, Klincksieck, 1987.

NOTRE-DAME DE PARIS

VICTOR HUGO. Roman, 1831.

L'archidiacre Claude Frollo éprouve pour la Bohémienne Esmeralda une sinistre passion et tente de la faire enlever par Quasimodo, le sonneur de la cathédrale Notre-Dame. Mais le capitaine Phœbus de Châteaupers délivre la jeune fille, qui s'éprend de son sauveur. Pour sa tentative de rapt, Quasimodo, être difforme et sourd, est condamné au pilori; émue de pitié, Esmeralda lui donne à boire et le malheureux conçoit pour elle un attachement passionné. Cependant, Frollo

assassine Phœbus et laisse accuser la Bohémienne qui ne veut pas lui céder. Elle est amenée devant Notre-Dame pour faire amende honorable; Quasimodo l'entraîne alors dans la cathédrale, où elle peut jouir du droit d'asile. Mais les truands attaquent Notre-Dame pour délivrer leur amie et Quasimodo les repousse. Esmeralda est tout de même livrée une seconde fois à la justice par l'archidiacre et pendue en place de Grève. Comprenant enfin le rôle qu'a joué son maître, Quasimodo le précipite du haut de la cathédrale et va lui-même mourir au charnier de Montfaucon où a été déposé le corps d'Esmeralda.

♦ La naissance de ce roman tient à la mode du Moyen Âge vers 1830. À en croire Victor Hugo (1802-1885), c'est le mot grec *ananké* (fatalité), découvert dans un recoin obscur de la cathédrale, qui lui aurait inspiré ce livre, dans lequel on voit l'archidiacre Frollo graver le mot (livre VII, chap. 4). Voulant dénoncer l'une des trois fatalités qui pèsent sur l'humanité — celle des dogmes —, Hugo se pose en redresseur de torts et se penche sur le sort des déshérités, des parias de la société. Il se sent poussé à participer au mouvement politique de son époque.

♦ Le roman, documenté, salué par Michelet, et donnant des aperçus du Paris du XV^e^ siècle, se présente avant tout comme un produit de l'imagination et de la fantaisie. Créant des héros fictifs, donnant aux personnages historiques des rôles secondaires, Hugo fait davantage référence à Homère ou à Dante. La cathédrale n'est pas un décor, mais un géant fabuleux qui traîne à sa suite comme une cour; l'auteur y cherche une alliance entre le monumental et l'humain, y imagine des passions monstrueuses. Ce n'est pas un lieu religieux, spirituel, un asile de paix, mais un grimoire à décrypter, un espace où se déchiffrent les lois de la fatalité.

♦ Au pittoresque de rigueur dans ce genre de roman, Hugo ajoute une vision tragique du mystère de l'histoire et de la destinée des individus. *Notre-Dame de Paris* apparaît alors comme un drame où règne l'ironie tragique, un drame sur l'angoisse, l'horreur de ne pas être aimé. Cette langue foisonnante, fantasque, faite d'archaïsmes et d'audaces modernes, ces morceaux de bravoure descriptifs, didactiques qui tournent à l'ivresse verbale, cet univers singulier, frénétique, disent l'œuvre du temps et l'impossibilité de l'amour.

♦ Cette œuvre mélodramatique a connu un très large succès à sa parution: elle a contribué à la gloire populaire de Victor Hugo.

ÉDITIONS: Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. Marius-François Guyard, Garnier, «Classiques Garnier», 1961. Éd. Léon Cellier, Flammarion, «G.F.», 1967.
ÉTUDES: Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1963. J. Seebacher, «Le Système du vide dans *Notre-Dame de Paris*», *Littérature*, n° 5, févr. 1972. Bernard Leuilliot, «Ceci tuera cela», *Littérature*, n° 36, déc. 1978.

NOURRITURES TERRESTRES (Les)

ANDRÉ GIDE. Essai, 1897.

Sous forme de long poème en prose, dont le lyrisme coule par moments au rythme de vers libres, *Les Nourritures terrestres* sont un appel vibrant à adopter une éthique qui, sur le plan de la sensualité et de la sexualité, conçoive l'individu libre de toute contrainte morale. S'exprimant à la première personne, un narrateur anonyme s'adresse à Nathanaël — personnage que, dit-il, il invente, et qui, on le comprend, figure aussi bien le lecteur probable de son livre. Invitant Nathanaël à jeter ce livre une fois qu'il l'aura lu, et à partir vivre sa vie à son tour, le narrateur rapporte son expérience. Pendant des années de voyages qui l'ont mené à parcourir, notamment, l'Italie et surtout l'Afrique du Nord — Algérie, Tunisie —, le narrateur a pu et su goûter aux «nourritures terrestres»: fruits exotiques, parfums du Sahel, oasis de bonheur; nuits où l'attendaient des «courtisanes»; autres nuits où c'est lui qui attendait de «jeunes garçons». C'est une longue et nécessaire connaissance de soi que le narrateur entreprend à travers ce qui, au long de son récit paraît une sorte de dérèglement ordonné de tous les sens. Les *Nourritures terrestres* furent suivies des *Nouvelles Nourritures*, ouvrage dans lequels en 1935, Gide reprit les mêmes thèmes, marquant ainsi sa fidélité à l'option éthique de sa jeunesse.

♦ «Livre de jeunesse» justement, *Les Nourritures terrestres* appartiennent aux premiers moments d'une des œuvres les plus remarquées de la littérature française du XX^e^ siècle. S'y annoncent déjà les principaux thèmes littéraires et moraux qu'André Gide (1869-1951) allait déployer dans ses soties — dont *Les Caves du Vatican** (1914) —, ses récits — *L'Immoraliste* (1902), *La Porte étroite** (1909), *Isabelle* (1911), *La Symphonie pastorale* (1919) —, ses essais — *Corydon* (1924), *Si*

*le grain ne meurt** (1925), son *Journal* (1929-1932, 1939-1942, 1942-1949), son roman, *Les Faux-Monnayeurs** (1925).

♦ Longtemps méconnues — il s'en vendit cinq cents exemplaires pendant les dix premières années après leur publication —, *Les Nourritures terrestres* exercèrent par la suite une influence considérable. Sans être nécessairement lu pour ce qu'il était — aveu voilé d'une pédérastie que *Corydon* et *Si le grain ne meurt* allaient plus tard tenter d'expliquer et de justifier —, ce livre de Gide devint, pour des générations successives d'adolescents, un modèle de révolte contre les conventions morales. Le célèbre «Familles, je vous hais» que lance à un moment Ménalque, maître à penser et à vivre du narrateur, résonna longtemps comme un cri de ralliement contre le conformisme bourgeois.

♦ Mais au-delà de cet impact des *Nourritures terrestres*, c'est l'œuvre de Gide dans son ensemble, ainsi que son rôle de fondateur de la *N.R.F.* en 1908, ce sont ses positions morales et politiques d'intellectuel, engagé notamment dans la lutte antifasciste des années trente, dans la dénonciation du colonialisme en Afrique (*Retour du Tchad*, suivi de *Voyage au Congo*, 1928) et dans la critique du communisme soviétique — l'un des premiers à le faire — (*Retour de l'U.R.S.S.**, 1936 et *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, 1937) qui font de cet écrivain le prix Nobel de littérature en 1947.

ÉDITIONS: Gide, *Les Nourritures terrestres* suivi de *Nouvelles nourritures*, Gallimard, 1989.
ÉTUDES: Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, 1956; Claude Martin, *André Gide par lui-même*, Le Seuil, 1963; George D. Painter, *André Gide*, Mercure de France, 1968; Jean-Jacques Thierry, *André Gide*, Hachette littérature, 1986.

NOUVEL ESPRIT SCIENTIFIQUE (Le)
GASTON BACHELARD. Essai, 1934.

Description de la pensée scientifique moderne, ce livre devient au fil des pages un véritable nouveau discours de la méthode. Étudiant dans un premier temps la naissance de la géométrie non euclidienne (Lobatchewsky), de la mécanique non newtonienne (Einstein), de la physique non maxwellienne (Bohr, Heisenberg), ainsi que les problèmes que posent les notions de matière et rayonnement, ondes et corpuscules, déterminisme et indéterminisme, Bachelard montre que la science contemporaine nous invite à récuser toute démarche unitaire de la pensée et nous amène logiquement à reconsidérer la méthode cartésienne de l'appréhension du réel et la définition du sujet connaissant qu'elle impliquait. Pour Bachelard, contrairement à la méthode «réductive» adoptée par Descartes, la méthode est «inductive». Au processus de simplification du complexe, elle substitue une étude de la complexité du réel sous la simplicité de ses apparences. Tout choix expérimental opéré face à un objet donné doit forcément tenir compte de la nature essentiellement ambiguë de celui-ci et de son interaction constante avec le milieu environnant. À cette saisie de l'objet correspond une conception du sujet connaissant. Dans l'épistémologie bachelardienne, la méthode fait corps avec son application. Toute découverte appelle une transformation de la méthode. Le sujet connaissant comprend que la conception qu'il a de lui-même se trouve nécessairement modifiée par sa nouvelle compréhension de l'objet.

♦ Épistémologue — outre *Le Nouvel Esprit scientifique*, il a écrit notamment *La Formation de l'esprit scientifique* (1938), *La Philosophie du non* (1940) et *Le Rationalisme appliqué* (1949) —, Bachelard (1884-1962) a été également critique littéraire: *La Psychanalyse du feu* (1938), *Lautréamont* (1939), *L'Eau et les Rêves** (1942), *L'Air et les Songes* (1943), *La Terre et les Rêveries du repos* (1948), *La Poétique de l'espace* (1967). Son influence a été prépondérante dans l'une et l'autre disciplines. Lecteur particulièrement intuitif des textes littéraires, et l'un des premiers en France à s'être appuyé sur la psychanalyse dans ses études, Bachelard a été considéré comme l'un des pères de la «nouvelle critique».

ÉDITION: Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*, P.U.F., 1987.
ÉTUDES: Vincent Therrien, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Klincksieck, 1970. Jean-Claude Margolin, *Bachelard*, Le Seuil, 1974. Dominique Lecourt, *L'Épistémologie historique de Gaston Bachelard*, Vrin, 1974.

NOUVELLE HÉLOÏSE → JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE

NOUVELLE HISTOIRE DE MOUCHETTE
GEORGES BERNANOS. Roman, 1937.

Mouchette est une jeune fille taciturne et refermée sur elle-même, solitaire. Pour ce personnage épris de pureté, le monde n'est qu'un rêve

confus et sans poids. Un soir d'orage, M. Arsène, le braconnier, la rejoint dans la cabane où elle s'était réfugiée. À Mouchette qui a entendu au loin deux coups de feu, M. Arsène confesse qu'il a tué le garde-chasse. Mouchette reçoit comme une grâce cet aveu : pour la première fois, un être s'est livré à elle. Son destin se décide alors : emplie d'un vague sentiment d'attente et de terreur, incapable d'échapper au seul homme « devant lequel elle ne voudrait pas fuir », elle en subit toute la violence. Au réveil, Mouchette apprend que le crime de M. Arsène n'a jamais eu lieu. Trompée, vaincue par le mensonge et la fatalité, Mouchette ira se noyer dans l'eau trouble de la carrière.

♦ De son héroïne, Bernanos (1888-1948) précise qu'elle « n'a de commun avec celle du *Soleil de Satan** que la même tragique solitude où il les a vues toutes les deux vivre et mourir ». Si le *Journal d'un curé de campagne** ouvrait le champ à l'espoir par la rédemption, la *Nouvelle Histoire de Mouchette*, au contraire, marque un retour au désespoir.

♦ Ce roman de la condition humaine est caractéristique des inquiétudes d'avant guerre et n'est pas sans rappeler ceux de Julien Green ou de François Mauriac. Il a été adapté au cinéma par Bresson en 1966.

ÉDITIONS : voir *Journal d'un curé de campagne*, et Presses-Pocket, 1985.
ÉTUDE : Pierre-Marie Mesnier, *L'Univers imaginaire et poétique du surnaturel dans Nouvelle Histoire de Mouchette de Georges Bernanos*, Lettres modernes, 1974.

NOUVELLES FRANÇAISES OU DIVERTISSEMENT DE LA PRINCESSE AURÉLIE

JEAN SEGRAIS. Nouvelles, 1656.

La composition des *Nouvelles françaises ou Divertissement de la princesse Aurélie* s'inspire de l'*Heptaméron**. Six dames, dont Segrais affecte d'être le simple secrétaire, devisent durant six jours consécutifs, racontant à tour de rôle une histoire véritable. Entre leurs récits, elles exposent leurs goûts en matière de romans et de technique romanesque, discutent de vraisemblance, d'analyse du cœur humain et de description des mœurs. Les nouvelles sont censées illustrer leurs principes esthétiques, chaque narratrice tirant d'elle-même leur logique et leur conclusion.

♦ Auteur de deux romans, *Le Tolédan* (1647-1755) et *Bérénice* (1648), Segrais (1624-1701) devient secrétaire de la Grande Mademoiselle. La nouvelle orientation de son art romanesque, plus réaliste, apparaît avec la publication des *Nouvelles françaises*. Ce partisan déclaré de l'Hôtel de Rambouillet mêle de façon rare pour l'époque le naturel et le précieux dans des poésies bucoliques, les *Églogues* (1658). Segrais est également le conseiller littéraire de Mme de La Fayette et travaille avec elle à *La Princesse de Montpensier* (1662) et à *Zayde** (1670-1671).

♦ Segrais marque la transition entre le roman baroque et le roman classique. La diversité des *Nouvelles* s'explique par la recherche de formules diverses répondant à des tendances différentes. « Eugénie ou la force du destin » et « Honorine ou la coquette punie » racontent des scènes de la vie privée dans un contexte historique contemporain. « Floridon ou l'amour imprudent », située dans le cadre exotique de Constantinople, narre les amours de Bajazet. Ces nouvelles psychologiques et morales, à tendance pessimiste, annoncent le goût classique ; leur conception rigoureuse scellant au dénouement l'accomplissement d'une destinée préfigure la perfection atteinte d'emblée par *La Princesse de Clèves**. En revanche, les trois autres nouvelles représentent le goût baroque, nourri d'une imagination débridée et d'aventures extraordinaires.

ÉDITION : Segrais, *Nouvelles françaises*, dans *Œuvres*, Slatkine, 1981.
ÉTUDE : Denise Godwin, *Les Nouvelles françaises*, Nizet, 1983.

NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE

RAYMOND ROUSSEL. Poème, 1932.

Ce texte court fut écrit entre 1915 et 1928. Déjà, en 1897, avec *La Doublure*, Roussel (1877-1933) s'était exprimé en vers. Pour donner du corps au volume, l'auteur imagina plusieurs stratagèmes, dont le premier fut de le gonfler d'illustrations. Ce qui se fit d'une manière très curieuse : il demanda à une agence de police privée de lui trouver un dessinateur qui, pour exécuter sa commande, ne connut du texte que les instructions sommaires proposées par courrier. Mais cinquante-neuf dessins n'ajoutaient que cinquante-neuf pages. Deuxième stratagème : seul le recto de chaque page, image ou texte, fut imprimé. Ce qui permettait de doubler le volume. Pour tenter de rendre compte des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, commençons

par citer Michel Foucault: «Les *Nouvelles Impressions*, à la recherche de l'impossible identité, font naître de minuscules poèmes où les mots se heurtent et s'écartent, chargés d'électricité contraire; en un vers ou deux, ils parcourent une infranchissable distance entre les choses, établissent de l'une à l'autre le contact d'un éclair qui les rejette à l'extrême de la distance. Ainsi surgissent et scintillent un moment d'étranges figures, poèmes d'une seconde où s'abolit et se reconstitue, en un mouvement instantané, l'écart des choses, leur vide intercalaire». Ce «traité de l'identité perdue» peut se lire comme un traité de toutes les merveilleuses torsions du langage: un vivier d'antiphrases, de pléonasmes, d'antonomases, d'allégories, de litotes, d'hyperboles, de métonymies, de catachrèses et de métaphores. À l'œil, le texte offre une curieuse particularité: celle des parenthèses enchâssées, auxquelles Roussel aurait préféré un repère plus commode: des encres différentes par exemple.

♦ Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* trouvent une place à part dans l'œuvre de l'auteur, tout en s'y intégrant résolument par cette recherche constante sur la langue. Mais, contrairement aux autres textes, celui-ci ne fait naître ni récit, ni description, ni mise en scène, ni mécanique: il ne fait que tourner autour de lui-même et accentuer l'idée que les choses comme les mots se manquent, se trahissent, se masquent, s'écartent les uns des autres.

ÉDITION: Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
ÉTUDES: Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, «Le Chemin», 1976. Michel Leiris, *Roussel l'ingénu*, Fata Morgana, 1987.

NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS

BONAVENTURE DES PÉRIERS. Roman, posthume, 1558.

Comme leur titre l'indique, les *Nouvelles Récréations...* s'inscrivent dans la tradition née du *Décaméron* de Boccace, celle du recueil de nouvelles, plus ou moins enrichies de commentaires dialogués. En fait, les quatre-vingt-dix pièces que rassemble Bonaventure des Périers (1510?-1544?), considéré par certains comme l'auteur, d'inspiration évangéliste, du *Cymbalum mundi**, ne sont pas toutes des nouvelles, quoiqu'une bonne partie d'entre elles reprennent des historiettes antérieurement «mises en écrit» par Boccace ou le Pogge. On rencontre aussi dans le cours de cet ensemble disparate, dont l'unité est fournie par l'humour toujours présent du meneur de jeu, des anecdotes à peine esquissées, simples prétextes au bon mot du narrateur, des ébauches de conversation («devis») sur une gamme de sujets très variés, le tout orné de jeux de mots et de style, témoignant d'un pur plaisir de la langue.

♦ Délibérément, l'œuvre se refuse à sacrifier à l'apparat de la grande littérature, préférant garder les apparences d'un échange oral, d'une conversation désinvolte entre gens du même monde: témoignage précieux sur un moment littéraire qui cèdera rapidement la place à des catégories beaucoup plus formalisées.

ÉTUDE: Lionello Sozzi, *Les Contes de Bonaventure des Perriers, contribution à l'étude de la nouvelle française à la Renaissance*, Giapichelli, 1965.

NUIT DES TEMPS (La)

RENÉ BARJAVEL. Roman, 1968.

Dans un paysage de glace et de neige dont la pureté diamantée annonce de façon métaphysique le caractère intemporel de l'histoire qui va suivre, une expédition française découvre le corps intact d'un homme et d'une femme. Le récit mêle alors de façon troublante le passé et le futur et imagine, pour les mettre au service du mythe les inventions les plus modernes et les plus surprenantes: l'une d'elles, un appareil fort sophistiqué, va en effet permettre de traduire les pensées d'Éléa, la jeune fille, et nous apprendre qu'elle-même et son compagnon sont les seuls survivants d'une civilisation avancée, disparue il y a neuf cent mille ans, victime de son bellicisme et de sa propre technologie. Le caractère énigmatique du récit naît de ce que l'histoire présente ne révèle qu'en son terme ce qui s'est passé au début de l'histoire primitive — car le couple mythique, symbole de l'espoir et du renouveau, est entraîné par une sorte de fatalité vers une seconde mort. La réflexion philosophique sur la précarité des civilisations trouve une expression originale dans un récit qui allie la science-fiction au mythe séculaire des amants maudits.

♦ L'œuvre de Barjavel (1911-1985) est abondante et diverse (il a écrit *Les Chemins de Katmandou*). Cependant, il demeure avant tout un écrivain de science-fiction, obsédé par le voyage dans le temps (*Ravage*, 1943; *Le Voyageur imprudent*, 1944). Barjavel est aussi journaliste, essayiste et critique de cinéma.

♦ René Barjavel est probablement l'un des auteurs de science-fiction les plus lus, aux côtés de Maurice Renard et de Gérard Klein. Cette œuvre qui assume de toute évidence une vocation mythologique s'inscrit dans une tradition récente, dont l'origine se trouve probablement chez Jules Verne. Elle révèle les angoisses et les aspirations d'une civilisation hantée par le spectre de sa propre destruction.

ÉDITION: Barjavel, *La Nuit des temps*, Presses-Pocket, 1984.
ÉTUDE: René Barjavel, *Journal d'un homme simple*, Denoël, 1982.

NUIT DU ROSE-HÔTEL (La)

MAURICE FOURRÉ. Roman, 1950.

À Montparnasse, en 1930, le Rose-Hôtel est tenu par Rose Babonneau, native des Rosiers-sur-Loire, commanditée par l'oncle Léopold et assistée par deux valets aux surnoms impériaux, Vespasien et Charlemagne. Outre les clients qu'on peut attendre en un tel lieu, elle abrite, au sixième étage, un peuple de vieillards impécunieux, les Ambassadeurs, dont le doyen est Oscar Gouverneur, ex-champion grimacier dans des cirques internationaux, ainsi que le narrateur, Jean-Pierre, surnommé le Dada, qui est amoureux de sa nièce Rosine. Mais ce qui se passe dans cet hôtel (de passe) n'a en vérité rien de commun avec une si prosaïque description. Le Rose-Hôtel, ses hôtes et chacune de leurs paroles sont illuminés d'une étrange ferveur. Rose, à qui l'on adresse de belles litanies: «Protectrice des pèlerins / Amie du bel amour / Conductrice des hésitants / Conseillère des pécheurs / Marraine du remords / Patronne et Mère des Ambassadeurs», est l'ordonnatrice d'une vie ritualisée où les Propos mémorables sont numérotés dans un Coutumier, où la Scène des Baisers se joue selon «l'orthodoxie» et où les Ambassadeurs se réunissent lors de «cérémonies générales, connues et appréciées dans le quartier sous le nom de nuits du Rose-Hôtel». C'est l'une de ces nuits qui, sous l'invocation de sainte Thérèse d'Avila («La vie n'est qu'une nuit à passer dans une mauvaise auberge»), fait l'objet du récit. Récit ou, si l'on veut, poème en prose, entrecoupé de vers, conte fantastique, itinéraire mystique, confidence ésotérique...

♦ Maurice Fourré (1876-1959) cultiva, sa vie durant, l'apparence d'un dilettante aisé, à Paris puis, à partir de 1927, à Angers, sa ville natale. En 1938-1939, alors qu'il avait dépassé la soixantaine, il commença à donner une forme littéraire à ses souvenirs, à ses fantasmes, aux contes qu'il improvisait volontiers devant des auditeurs émerveillés. En 1949, le manuscrit de *La Nuit du Rose-Hôtel* parvint à Julien Gracq puis à André Breton, qui le publia. L'œuvre fut considérée comme une révélation, non seulement par le cercle des surréalistes, mais par Paulhan, Cocteau ou Bachelard.

♦ La même écriture, à la fois évocatrice et de haute tenue, et un sens plus noir du mystère président aux œuvres suivantes: *La Marraine du sel*, histoire de Clair Harondel, «représentant de commerce en fantaisies joyeuses et funèbres» et de la veuve Allespic, envoûteuse (1955); *Tête-de-Nègre*, histoire de Déodat XIV, baron de Languidic, dit Tête-de-Nègre, «assassiné» par l'apparition de son double (1960, posthume); *Le Caméléon mystique* (1978). À contre-courant de la littérature engagée ou existentialiste qui régnait à l'époque, ces œuvres où l'on ne trouve «pas d'action, surtout pas d'action: des cérémonies» (Philippe Audouin) sont celles d'un écrivain hors norme que l'on n'a pu comparer qu'à Novalis ou à Lautréamont.

ÉDITION: Fourré, *La Nuit du Rose-Hôtel*, «L'imaginaire», Gallimard, 1979.
ÉTUDES: Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, 1954. Philippe Audouin, *Maurice Fourré, rêveur définitif*, Le Soleil noir, 1978.

NUITS (Les)

ALFRED DE MUSSET. Poèmes, 1835-1837.

La première de ces quatre *Nuits*, «La Nuit de mai», est un dialogue entre le poète, abandonné par la femme qu'il a aimée, et en plein désarroi face à la solitude où l'a plongé ce drame, et sa Muse, incarnation symbolique de l'inspiration poétique retrouvée, qui l'incite et l'appelle à prendre part au renouveau et à renaître lui-même, en sortant du silence où il se complaît. La douleur qu'il ressent doit être la source même de son chant: tel le pélican, le poète a

pour vocation d'offrir son cœur en pâture. Le thème de la solitude réapparaît dans « La Nuit de décembre » ; mais celle-ci n'est plus seulement l'une des formes de sa douleur : elle est son mode d'existence, elle lui est consubstantielle et finalement, elle accompagne le poète comme un « frère », à chacun des tournants de sa vie : il trouve en elle un appui, une assistance, communiant avec lui-même dans le spectacle de son propre malheur. « La Nuit d'août » reprend le dialogue entre la Muse et le poète, mais sur un registre tout différent : cette fois, le poète exprime son appétit devant la vie et son désir d'en épuiser toutes les expériences, jusqu'aux plus violentes douleurs, puisqu'il connaît maintenant, avec leur prix, les bienfaits des larmes et des sacrifices. Ce thème de la souffrance salvatrice et inspiratrice, fil conducteur qui relie les quatre poèmes, revient de façon encore plus insistante dans la dernière de ces quatre *Nuits*, « La Nuit d'octobre », où se mêlent tous les sentiments éprouvés, toutes les émotions ressenties, toutes les étapes parcourues depuis la trahison originelle jusqu'aux plus récents échecs. À la révolte contre l'infidèle, et contre cette malédiction qui condamne le poète à poursuivre en vain des jouissances inassouvies, succède le glissement vers le pardon et la résignation.

♦ La liaison amoureuse pleine d'orages et de crispations, que Musset (1810-1857) entretient avec George Sand, est à l'origine de ces quatre pièces, auxquelles on peut ajouter un poème postérieur, « Souvenir » (1840), dernier retour sur (ou dernière trace de) cette aventure ; l'ensemble forme une sorte de chronique d'un cœur découvrant les peines et les tortures de l'amour perdu. Mais cet élément autobiographique (c'est en 1834 qu'eut lieu le voyage des deux amants en Italie, qui devait aboutir à la « trahison » de George Sand), qui est le noyau originel de l'œuvre, n'en constitue pas pour autant le sujet : Musset y évoque davantage les répercussions de cette expérience dramatique sur sa sensibilité et son comportement créateur, que le détail précis des événements : ceux-ci seront d'ailleurs la matière d'une œuvre romanesque, *Les Confessions d'un enfant du siècle** (1836). Chacun de ces poèmes traduit par conséquent un moment particulièrement intense de ce parcours sentimental. Aussi leur composition s'est-elle étalée sur plusieurs années : regroupées dans le recueil des *Poésies nouvelles*, *Les Nuits* sont en effet parues d'abord séparément, dans la *Revue des Deux Mondes*, respectivement en juin 1835, en décembre 1835, en août 1836 et octobre 1837 (voir *Poésies complètes**).

♦ Pour toute sa génération, comme pour toutes les générations postérieures, sauf peut-être celle d'aujourd'hui, Musset est tout d'abord l'auteur des *Nuits*. Elles sont en effet la forme la plus accomplie, et la plus démonstrative de cette « poésie du cœur » que Musset appelait de ses vœux, et qui demeure la face la plus familière de la poésie romantique. En effet, si Musset, après les *Contes d'Espagne et d'Italie**, tend à s'éloigner des thèses et des pratiques des Romantiques, notamment en matière politique et sociale, il demeure le meilleur représentant de ce qui est le principe même de la poésie romantique, c'est-à-dire l'expression de la subjectivité, le primat de l'émotion individuelle et du « cœur ».

♦ Par rapport au théâtre, qui bénéficie, par sa fraîcheur et sa liberté d'allure, d'une audience toujours renouvelée, *Les Nuits* (même si elles ont parfois fait l'objet d'adaptations théâtrales) paraissent aujourd'hui quelque peu démodées. Ce discrédit tient peut-être d'ailleurs à l'excès même de leur popularité : certains vers, parmi les plus célèbres de la poésie française, sont aussi de ceux qui ont été le plus parodiés (« Poète, prends ton luth et me donne un baiser », « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux », etc.).

♦ Si Musset a été la cible favorite des détracteurs du Romantisme, et de tous ceux qui, au cours du XIXe siècle, chercheront à orienter la poésie vers des voies nouvelles, inexplorées, c'est surtout à ces *Nuits* qu'il le doit : leur subjectivité exacerbée ne pouvait que servir de repoussoir aux adeptes d'un art impersonnel ; leur sentimentalisme déplaira à tous ceux qui concevront la poésie comme un langage propre, un moyen d'accès à une réalité autre, de Baudelaire (« ... impudence d'enfant gâté... impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient objet d'art ») à Flaubert et Rimbaud (« Musset quatorze fois exécrable pour nous... Musset n'a rien su faire »). On oubliera avec quelque injustice sa propension à l'impertinence, sa marginalité, et tout ce qu'il peut y avoir de sulfureux dans cette poésie de l'angoisse et de l'impuissance, pour n'en retenir que les aspects les plus convenus et les plus simplistes : la dramatisation artificielle, l'exaltation de la spontanéité, la sacralisation de la souffrance et du « pathos ».

ÉDITION : Musset, *Les Nuits*, dans *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, « La Pléiade », 1957.
ÉTUDES : Philippe Van Tieghem, *Musset*, Hatier, 1963. Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Le Seuil, 1971.

NUITS DE PARIS (Les)

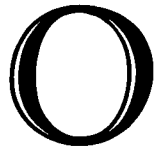
RESTIF DE LA BRETONNE. Roman, 1788-1793.

L'observation des rues de la capitale « pendant 1 001 nuits » suffit à justifier l'adoption de la structure formelle des *Mille et Une Nuits** ; chaque nuit, Restif désennuie une marquise grâce à des anecdotes qui transforment Paris en un cadre exotique, voire fantastique. La capitale devient le lieu de réflexions et de rêveries qui créent une véritable mythologie urbaine. Cédant à la pulsion autobiographique, Restif décrit avec complaisance ses errances nocturnes et se dédouble en personnages secondaires qui expriment son oscillation entre l'admiration et la répulsion pour Paris : conteur émouvant et pittoresque, alliant le réalisme à l'onirisme, il ne cherche pas à présenter la vérité, mais choisit constamment sa propre vérité. Sa curiosité, sous-tendue par un souci de moraliste, le conduit à montrer le peuple dans tous les domaines de la marginalité, bas-fonds, ruelles et recoins, bals et cafés, cachots et cimetières.

♦ Les sept volumes des *Nuits* — auxquels Restif ajoute en 1794 un volume de *Nuits révolutionnaires* — sont rédigés de 1786 à 1788, en plein milieu de la longue composition de *Monsieur Nicolas**. Déjà connu par deux romans noirs, *Le Paysan perverti** et *La Paysanne pervertie* (1784), Restif (1734-1806), fasciné par la mort et la violence, se consacre à l'envers du décor parisien. Journal de ses tentatives littéraires, *Les Nuits* constituent un terrain d'expérimentation pour des formes et des thèmes qu'il reprendra dans ses œuvres ultérieures.

♦ Restif, bien qu'il s'en défende, cherche à rivaliser avec Sébastien Mercier qui, de 1781 à 1788, fait paraître douze volumes de son *Tableau de Paris**. Mais il préfère le côté caché de la ville, transpose la théorie de Diderot sur les ténèbres et l'obscurité, et crée le mythe d'un Paris équivoque, promis à une brillante postérité, des *Mystères de Paris** aux *Misérables** et de la « modernité » baudelairienne à celle des surréalistes.

ÉDITIONS : Restif de La Bretonne, *Les Nuits de Paris*, Aujourd'hui, 1978. Éd. Jean Varloot et Michel Delon, Gallimard, « Folio », 1986.
ÉTUDE : Pierre Testud, *Restif de La Bretonne et la Création littéraire*, Droz, 1977.



OBERMAN

ÉTIENNE PIVERT DE SENANCOUR. Roman, 1804.

La trame de ce roman épistolaire est constituée de confessions et de descriptions de la nature: elle est plus formée d'états d'âme que d'événements, dans la mesure où le héros solitaire fuit devant l'action. À vingt ans, voulant éviter l'ennui et parce que «la vie réelle de l'homme est en lui-même», il refuse la situation que lui proposait sa famille et gagne la Suisse, où il finit par s'installer. Toujours solitaire, portant le souvenir d'un amour contrarié, il s'apprête à écrire en «homme qui ne prétend pas vivre mais seulement regarder la vie».

♦ Malgré le refus de Senancour (1770-1846) d'être assimilé à son héros, *Oberman* a été souvent considéré comme une œuvre autobiographique dont les détails personnels ont été soigneusement transposés.

♦ Si Bernardin de Saint-Pierre détourne Rousseau dans l'idylle pastorale, Senancour restaure la dimension tragique et l'exigence du philosophe. Les paysages alpestres suscitent en lui un lyrisme de la nature mais si, psychologiquement, ces mélancoliques ruminations tournent autour d'un mal-être essentiel, ennui et désir d'anéantissement, elles débouchent sur une certaine spiritualité et un certain souci du collectif. Toutefois, celui-ci reste ambigu: au moment où Oberman réitère ses déclarations d'amour pour ses semblables, il rêve d'une humanité meilleure et redoute la société comme un mal, comme un appauvrissement des aspirations infinies que chacun porte en soi. Comme le héros de *René** ou d'*Atala** de Chateaubriand, Oberman est atteint par le mal du siècle: inadapté à la vie sociale, il ressent les limites de son être. Le récit de sa vie définit la manifestation d'une sensibilité nouvelle et d'un désir de rendre à l'imagination ses droits. Mais sa soif d'absolu est hostile au christianisme: elle s'apaise dans les théories illuministes, les visions de Swedenborg. Seule la retraite littéraire permet au héros d'accorder sa conscience et le monde, permet à sa sensibilité de retrouver une unité idéale.

♦ *Oberman* passa inaperçu à sa parution en 1804 et il fallut une réédition saluée par Sainte-Beuve en 1833, dans le contexte du mouvement romantique, pour que l'ouvrage trouve son public. Senancour s'était déjà montré disciple de Rousseau dans ses *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1799). Dans son opposition au christianisme, il chercha à réfuter Chateaubriand avec ses *Observations sur le Génie du christianisme* (1816).

ÉDITION: Senancour, *Oberman*, éd. Béatrice Didier, L.G.F., «Le livre de poche», 1984.
ÉTUDES: Béatrice Le Gall, *L'Imaginaire chez Senancour*, José Corti, 1966. Marcel Raymond, *Senancour, sensations et révélations*, José Corti, 1965. Zvi Lévy, *Senancour, dernier disciple de Rousseau*, Nizet, 1979.

ODES

PIERRE DE RONSARD. Poésie, 1550-1552.

Les *Odes* sont le premier genre auquel s'essaie, avec succès comme toujours, Ronsard (1524-1585): quatre livres en 1550, et un cinquième en 1552. Il s'agit d'une poésie à vocation lyrique (c'est-à-dire, formellement, faite pour être chantée, et Ronsard s'applique à soigner la versification pour répondre aux exigences de la mise en musique), inspirée de l'Antiquité: soit Pindare,

lorsqu'elle s'adresse aux grands de ce monde pour en célébrer les mérites, soit Horace, lorsqu'elle choisit pour destinataires des forêts, des fontaines, bref des fragments personnifiés de la Nature.

♦ C'est avant tout une poésie savante, caractérisée par le recours fréquent au mythe et s'efforçant de plier la langue française aux structures du genre antique (strophe, antistrophe, épode)... Cependant Ronsard s'attache moins à construire une signification, voilée par l'énoncé mythologique, qu'à faire jouer son pouvoir évocateur et à produire ainsi un spectacle «fabuleux», dans tous les sens du terme. Passant du style sublime des odes pindariques au style moyen des odes horatiennes, Ronsard manifeste déjà son goût pour la *varietas* qui caractérise, selon lui, l'art poétique.

ÉDITIONS: Ronsard, *Odes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonnier, Raymond Lebègue, Isidore Silver, Didier, 1975.
ÉTUDE: Gilbert Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, Le Seuil, 1972.

ODES ET BALLADES

VICTOR HUGO. Poèmes, 1828.

Sous sa forme définitive, ce recueil comprend cinq livres d'*Odes* (soit soixante-douze poèmes) et un livre de *Ballades* (soit quinze pièces). Les trois premiers livres réunissent des poèmes ayant pour thèmes des sujets historiques ou politiques; le poète s'y fait le chantre du légitimisme et de la religion renaissante, soit qu'il évoque des épisodes de la lutte anti-révolutionnaire («La Vendée», «Les Vierges de Verdun», «Quiberon»), soit qu'il célèbre les grands événements de la restauration monarchique («La Mort du duc de Berry», «Le Baptême du duc de Bordeaux», «Les Funérailles de Louis XVIII», «Le Sacre de Charles X»). Les deux livres suivants font appel à des sources d'inspiration plus variées: l'histoire ancienne («Un chant de fête de Néron»), ou sa biographie («Au vallon de Chérizy», «Mon Enfance»).
Les *Ballades* sont d'une tout autre tonalité: le poète cherche à recréer l'atmosphère médiévale et mystérieuse des ballades germaniques («La Fiancée du timbalier», «La Légende de la nonne», «La Chasse du burgrave») ou des chansons des troubadours («Le Pas d'armes du roi Jean»).

♦ Très tôt, Victor Hugo (1802-1885) a voulu rassembler la production poétique de ses premières années, du moins celle qu'il estimait digne de publication; le premier recueil d'*Odes et Poésies diverses* paraît en 1822; il regroupe des pièces dont les plus anciennes datent de 1818 — pièces de circonstance que Hugo avait écrites pour des concours poétiques, ou pour des périodiques comme *Le Conservateur littéraire*, qu'il fonde avec ses frères et quelques amis en 1819. On ne peut cependant mettre en doute leur sincérité: elles révèlent déjà un goût passionné pour la politique et l'engagement, même si l'évolution intellectuelle de Hugo le conduira à mettre cette énergie au service de causes bien différentes. L'ambition de Hugo est alors de renouveler le genre un peu archaïque de l'ode, comme Lamartine venait de le faire pour l'élégie (dans ses *Méditations poétiques**); ce qu'il a en vue, ce ne sont pas seulement les grandes odes héroïques, dont Pindare fournit le modèle, mais aussi l'ode ronsardienne, intimiste et amoureuse: c'est notamment le cas dans les pièces les plus réussies de ce recueil, celles où il évoque son enfance et ses premiers émois. Après plusieurs remaniements, il y adjoint les *Ballades*, qu'il présente comme des «esquisses d'un genre capricieux: tableaux, rêves, scènes, récits, légendes superstitieuses, traditions populaires». Ces pièces seront le bréviaire du romantisme «gothique» ou «troubadour», et enthousiasmeront la jeunesse romantique; Hugo y fait preuve de ses dons de coloriste, de sa puissance imaginative et aussi d'une virtuosité technique, dans le domaine de la rime et du rythme, qui est presque de l'acrobatie.

ÉDITIONS: Hugo, *Odes et Ballades*, dans *Œuvres complètes, poésie*, t. I, Laffont, «Bouquins», 1985. Gallimard, «Poésie», 1980.
ÉTUDES: voir *Les Chants du crépuscule*.

ODES FUNAMBULESQUES

THÉODORE DE BANVILLE. Poèmes, 1857.

Prenant appui sur le genre de l'ode, dont Sainte-Beuve avait montré tout le parti qu'en avaient tiré les poètes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, et s'inspirant des grandes modèles de la Pléiade, le poète fait dans ce recueil une démonstration de virtuosité verbale, où s'assouplissent les structures traditionnelles du vers français. Mais ce n'est pas seulement à ces prouesses techniques que le recueil doit son titre: l'œuvre tout entière constitue en effet une sorte de portrait du poète en funambule; celui-ci devient le symbole

de l'évasion hors du quotidien banal, de l'aspiration vers un idéal de beauté et de pureté. Emblème d'une poésie ludique, qui se déleste de tous les oripeaux du sentimentalisme romantique, le clown banvillien fait de la jonglerie verbale un art de vivre, et de son esthétique une morale.

♦ Le plus célèbre des recueils de Banville (1823-1891) n'est sans doute pas le plus intéressant d'une œuvre beaucoup plus consistante et diverse qu'on ne le croit généralement: on peut préférer l'authenticité des *Exilés* (1867), où la sensibilité du poète se révèle dans sa véritable profondeur.

♦ Quoi qu'il en soit, c'est avec ce recueil que Banville, après *Les Cariatides* (1842), poèmes encore empreints d'une certaine gaucherie, et *Les Stalactites* (1846), acquiert la place qui est la sienne dans l'histoire de la poésie française: celle de fondateur, avec Théophile Gautier et Leconte de Lisle, de la poésie parnassienne. Ces odes sont en effet une des plus claires illustrations de la réaction formaliste engagée par ces poètes contre la poésie romantique: nulle part la recherche de la prouesse technique ne sera menée aussi loin que dans ce recueil, qui rappelle les «fatrasies» savantes des rhétoriqueurs médiévaux et annonce par certains côtés les jeux langagiers de l'OuLiPo.

♦ Le pivot de l'art de Banville est la rime, autour de laquelle le poème semble construit tout entier, ce qui ne va pas toujours sans quelque gratuité. Mais le mérite de Banville est précisément d'avoir fait de cette contrainte poussée jusqu'aux limites de l'absurdité une forme de perfection héroïque, dont le personnage de Gringoire, dans la pièce du même nom (1866), est le porte-parole.

♦ Après Baudelaire, qui admirait en Banville «la certitude dans l'expression lyrique», Verlaine et Mallarmé continueront à faire figurer Banville parmi les grands maîtres de l'expression poétique, et puiseront dans son œuvre des idées ou des thèmes; toute une génération de poètes, entra la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^, d'Henri de Régnier à Edmond Rostand, continueront à se réclamer de l'esthétique définie par Banville, et feront leur apprentissage poétique dans son *Petit Traité de poésie française* (1872), véritable art poétique de l'école parnassienne, dont les analyses et les réflexions sur le vers français ont une valeur toujours actuelle.

ÉDITION: Banville, *Odes funambulesques*, dans *Œuvres complètes*, Slatkine, 5 vol., 1972.
ÉTUDE: Jean Charpentier, *Théodore de Banville, l'homme et son œuvre*, Perrin, 1925.

ŒDIPE

VOLTAIRE. Tragédie, 1718.

Œdipe offre à un public qui admire l'*Atrée et Thyeste** de Crébillon une tragédie de l'horreur: Thèbes, enfin débarrassée du sphinx par Œdipe, est ravagée par le fléau de la peste, après l'assassinat de son roi Laïus. On accuse Philoctète — personnage que Voltaire ajoute à l'argument de l'*Œdipe* de Sophocle —, amoureux de la reine Jocaste. Trois actes sont consacrés à un suspense digne d'un roman policier. Mais bientôt l'affreuse vérité se fait jour. Œdipe découvre successivement qu'il est le meurtrier de Laïus — son père — et que l'inceste l'unit à sa propre mère Jocaste. Criminels malgré eux, Œdipe et Jocaste accusent les dieux implacables, auxquels Jocaste en mourant oppose la volonté libre de l'homme.

♦ Voltaire (1694-1778) s'est intensément engagé dans son *Œdipe*, élaboré durant plusieurs années; cette pièce constitue sa première grande œuvre dans un genre où il ambitionne de passer pour le successeur de Racine. Mais quand il pourfend le clergé d'un distique promis à une longue notoriété, «Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense./ Notre crédulité fait toute leur science», il infléchit déjà la tragédie vers la philosophie. Et quand il engage son public à éviter de chercher comme Œdipe à lire dans le livre du destin, il annonce *Zadig** et *Candide**. Quant au vrai tragique chez Voltaire, il faudra attendre *L'Histoire de Charles XII** pour le découvrir.

ÉDITION: Voltaire, *Œdipe*, dans *Théâtre du XVIII^e^ siècle*, t. I, éd. Jacques Truchet, Gallimard, «La Pléiade», 1972.
ÉTUDE: René Pomeau, *D'Arouet à Voltaire*, Voltaire Foundation, 1985.

ŒUF (L')

FÉLICIEN MARCEAU. Pièce en deux actes, 1957. Création en 1956.

«Le monde devant moi, comme un œuf, lisse, clos, fermé.» Magis raconte comment il a découvert peu à peu le «système». Il débute par ses amours minables avec une vieille fille. L'amour n'est qu'une illusion: lorsque Gustave, le fiancé de sa sœur, la quitte pour une autre, il fait voler en éclats la nouvelle passion de celui-ci par un seul coup de téléphone anonyme. Puis il prend Rose pour maîtresse, une femme mariée et indifférente. Grâce aux relations qu'il a nouées au café, en jouant aux cartes, il

est ensuite introduit chez les Berthoullet. Devenu fonctionnaire, il épouse leur fille aînée, Hortense. Au grand scandale de la famille, il fait des avances à la cadette, Charlotte, qu'il aime en fait. Découvrant la liaison d'Hortense avec Dugommier, un amour de jeunesse, il les martyrise et soutire à ce dernier de l'argent, soi-disant avec l'accord de sa femme. Enfin, il monte une machination parfaite, tue Hortense, et fait condamner Dugommier pour son crime.

♦ Magis, seul en permanence sur scène, évoque les épisodes les plus marquants de sa vie, et les joue — ou les vit — tout en les commentant pour le public. Le «théâtre à la première personne» que revendique Félicien Marceau (né en 1913) ressortit donc moins au récit qu'à la démonstration : la société, les raisons des actions humaines, la syntaxe même, tout cela est système, œuf bien clos, agencement de faux-semblants qui dissimule le vide absolu de la vie. Magis n'a pas l'indifférence au monde de *L'Étranger** (1942) de Camus ; au contraire, veule et cruel, il s'amuse à en manipuler habilement les rouages. De même, par son style efficace et vulgaire, l'auteur excelle à rendre la médiocrité de ses personnages, la grisaille et l'étouffement du système.

♦ La pièce a été créée le 18 décembre 1956 par André Barsacq au théâtre de l'Atelier.

ÉDITIONS : Félicien Marceau, *L'Œuf*, Gallimard, 1957. Gallimard, «Folio», 1980.
ÉTUDE : Pol Vandromme, «Félicien Marceau», dans *Littératures de notre temps*, III, Casterman, 1968.

ŒUVRE (L')

ÉMILE ZOLA. Roman, 1886.

Le roman évoque le milieu des ateliers que Zola (1840-1902) a connu à partir de 1860. Il décrit les réunions des artistes, leurs luttes pour imposer une idée nouvelle de l'art, leurs difficultés matérielles, leurs rivalités et leurs divergences qui finissent par les éloigner. Parmi eux, Claude Lantier, fils de Gervaise et d'un alcoolique, est possédé du désir de créer un authentique chef-d'œuvre ; mais son handicap héréditaire s'oppose à la réalisation de son rêve. Il détruit tout ce qu'il fait. Sa femme Christine ne peut le retenir. Il s'éloigne d'elle de plus en plus, totalement absorbé par l'art. Claude finit par se pendre devant une toile inachevée.

♦ En apparence, *L'Œuvre* se distingue de la froide et analytique histoire d'une famille sous le Second Empire : il s'agit moins d'un roman à thèse que d'une histoire où les souvenirs et le cœur (de Zola) ont débordé. Les éléments autobiographiques sont nombreux ; on peut reconnaître dans certaines figures les artistes que l'auteur a fréquentés (Solari, Guillemet, Pissarro, Manet) et Claude Lantier peut apparaître comme la somme de Cézanne, de Manet et des interrogations de l'écrivain. Mais Zola n'oublie pas l'hérédité qui «transmet le génie à un fils de parents illettrés» (ébauche du roman). Le thème de la création artistique rejoint les hantises de Zola face à la sexualité : si l'être génial doit être chaste, la sexualité ne peut être rachetée que par le don de la vie, que par la procréation. Comme dans *Manette Salomon** des Goncourt, comme chez Maupassant, les descriptions d'œuvres picturales prolifèrent, démontrant l'une des conséquences du naturalisme, dont le souci du document transforme le roman en une succession de tableaux.

ÉDITIONS : Zola, *L'Œuvre*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. IV, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1966. Éd. Antoinette Ehrard, Flammarion, «G.F.», 1990.
ÉTUDES : Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles Lettres, 1952. Jean Borie, *Zola et les Mythes*, Le Seuil, 1971. Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, P.U.F., 1986.

ŒUVRE AU NOIR (L')

MARGUERITE YOURCENAR. Roman, 1968.

Cette biographie imaginaire recompose le climat intellectuel de l'Europe du XVI^e^ siècle, déchirée par l'hérésie et l'obscurantisme. Médecin et alchimiste, inventeur de techniques nouvelles, tenté par les recherches sur le corps humain, Zénon est la figure même de l'humaniste. Parcourant l'Europe, tant pour fuir les persécutions dont il est l'objet que pour poursuivre à travers ses voyages la quête de la vérité, Zénon réapparaît à la fin de sa vie dans sa ville natale de Bruges sous le faux nom de Sébastien Théus. Arrêté, il est jugé pour ses écrits et condamné pour un crime qu'il n'a pas commis. Devançant la barbarie de ses bourreaux, Zénon, lucide et maître de son destin, se donne lui-même la mort, et le récit accompagne jusqu'aux limites du possible les derniers moments du héros.

♦ Nouvelliste (*Nouvelles orientales*, 1938), dramaturge (*Électre ou la chute des masques* (1934), mais aussi mémorialiste (*Souvenirs pieux*, 1974), poète, traductrice (Virginia Woolf, Henry James), Marguerite Yourcenar (1903-1987), née à Bruxelles, exprime ici comme dans *Les*

Mémoires d'Hadrien (1951) une recherche spirituelle qui, paradoxalement, mène le héros de la théologie abstraite à l'étude du corps, dont il affirme la valeur en le soustrayant, par le suicide, à ses accusateurs. Il réalise ainsi, en la dépassant par la mort, l'union de l'esprit et de la chair.

♦ Sa maîtrise du dialogue historique, son attachement à la notion de personnage, ainsi qu'une exactitude très documentée évoquant les «fictions» de l'Argentin Borges, caractérisent une conception traditionnelle du roman. Le profond classicisme de l'auteur s'exprime dans la composition de l'ouvrage et dans l'écriture, qui tendent l'une et l'autre à l'épure et à l'extrême simplicité. C'est en cela que Marguerite Yourcenar se trouve en marge des recherches formelles menées après guerre. Sur le fond, elle manifeste la même distance et l'Histoire est pour elle l'occasion d'explorer véritablement l'esprit d'une époque et de dégager ce qui fait l'essentiel et la permanence de l'Homme.

♦ *L'Œuvre au noir*, qui valut le prix Femina 1968 à son auteur, fut adapté au cinéma en 1987 par André Delvaux. Enfin, succédant en 1980 à Roger Caillois dans le 3e fauteuil de l'Académie française, elle fut la première femme à siéger sous la coupole du quai Conti.

ÉDITIONS: Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, dans *Œuvres romanesques*, éd. Yvon Bernier, avant-propos de l'auteur, Gallimard, «La Pléiade», 1982. Gallimard, «Folio», 1976.
ÉTUDE: Georges Jacquemin, *Marguerite Yourcenar*, La Manufacture, 1989.

ŒUVRES
LOUISE LABÉ. Poésie, 1555.

L'œuvre de la «Belle Cordière» — surnom donné à Louise Labé (vers 1524-1566) en raison de la profession de son père et de son mari — est fort brève: trois élégies, vingt-cinq sonnets, et le *Débat de Folie et d'Amour*, son seul texte en prose, qui, dans un cadre mythologique et sous la forme de discours dialogués, explore les liens entre l'amour et la folie. Contrairement à Pernette Du Guillet, qui se coule dans le monde prescrit par le code pétrarquiste, Louise Labé subvertit celui-ci en assumant la place, et la voix, de celle qui aime plutôt qu'elle est aimée, et qui, en tant que telle, connaît les souffrances de la passion. La dimension la plus originale de sa poésie est l'expression d'un désir au féminin, qui inverse les stéréotypes en faisant cette fois du corps masculin l'objet du rituel érotique.

♦ Il ne s'agit pas d'une confession autobiographique, comme on a voulu le croire, mais d'un travail achevé et conscient, conforme aux intentions exposées par Louise Labé dans la préface de ses *Œuvres*: il convient que les femmes «s'appliquent aux sciences et disciplines» jusqu'alors réservées aux hommes et aient, elles aussi, recours à l'écriture pour traduire leurs «conceptions».

♦ Encensée par certains de ses contemporains comme la «nouvelle Sapho», Louise Labé est de son vivant même en butte aux insultes des esprits rigoristes, qui la traitent de courtisane. Elle bénéficie par la suite d'une notoriété ambiguë, due plus à sa nature féminine qu'à la qualité de son œuvre poétique, pourtant exceptionnelle.

ÉDITIONS: Louise Labé, *Œuvres*, éd. Enzo Giudici, Droz, 1981. Éd. F. Charpentier, Gallimard «Poésie», 1984.
ÉTUDES: Paul Ardouin, *Maurice Scève, Pernette Du Guillet, Louise Labé, L'Amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Nizet, 1980.

ŒUVRES
SAINT-AMANT (Marc-Antoine Girard, sieur de). Poésie, 1623-1661.

L'œuvre poétique de Sieur de Saint-Amant (1595-1661), quoique nourrie de l'influence de Théophile de Viau, de la Renaissance française (Marot et Ronsard, notamment) et de la poésie précieuse et satirique italienne, apparaît comme profondément originale. Ses évocations de la nature tranchent avec le goût classique pour les bocages aimables et civilisés hérités de la pastorale gréco-latine. Il consacre un poème à l'hiver des Alpes, un autre («L'Automne des Canaries») aux paysages tropicaux, que ses voyages lui ont permis d'apprécier autrement que par les livres. Dans le poème intitulé «La Solitude», poème de jeunesse qui fit aussitôt sa célébrité, il brosse un décor nocturne de ruines, de torrents et de précipices qui évoque bien plus les paysages tourmentés de la seconde partie du XVIIIe siècle, que les bords du Lignon (voir *L'Astrée**). Le poète — en cela héritier de Ronsard — marque un certain goût pour le fantastique ou le macabre (dans «La Solitude», mais aussi dans les «Visions» ou dans «La Chambre du débauché»). Mais le «contemplateur» (c'est le titre d'un de ses poèmes) s'exerce aussi à des croquis pittoresques, à des tableaux d'intérieur («Le Fromage», «La Chambre du débauché»). Ce «Démocrite

normand», comme il s'appelle lui-même dans «Le Melon», composa aussi, lointain ancêtre de Francis Ponge, des natures mortes («Le Melon», «Le Cantal»), dans lesquelles est fait l'éloge du plaisir des sens. Cet hédonisme prend une tonalité rabelaisienne et parodique dans des poèmes bachiques («Cabarets») et satiriques («Rome Ridicule»). Tardivement converti au catholicisme, il écrivit également une «Idylle héroïque» en douze chants, *Moïse sauvé* (1653).

♦ Saint-Amant, qui se vantait de ne savoir ni le grec, ni le latin, insistait, comme ses prédécesseurs de la Pléiade, sur le rôle essentiel de l'inspiration: il privilégie une composition «par caprice» où la luxuriance des images prime sur la rigueur de la recherche formelle.

♦ Détesté par Boileau, il est victime d'un long oubli, avant d'être redécouvert par Théophile Gautier. Il est désormais considéré comme l'un des meilleurs poètes baroques.

ÉDITIONS: Saint-Amant, *Œuvres*, éd. Jacques Bailbé et Jean Lagny, Marcel Didier, 1971. *Les Cent Plus Belles Pages de Saint-Amant*, éd. Jean Rousselot, Belfond, 1983.
ÉTUDES: Françoise Gourier, *Étude des œuvres poétiques de Saint-Amant*, Droz-Minard, 1961. Jean Lagny, *Le Poète Saint-Amant (1594-1661), essai sur sa vie et ses œuvres*, Nizet, 1964.

ŒUVRES
VINCENT VOITURE. Correspondance, Poésie, posthume, 1650.

L'œuvre de Vincent Voiture (1597-1648) est, peut-être plus que nulle autre, indissociable des circonstances et du milieu qui présidèrent à sa composition. Principal animateur du cercle précieux de l'Hôtel de Rambouillet à partir de 1625, il cultive les petits genres: ses énigmes, bouts-rimés, épigrammes et madrigaux alimentaient les divertissements mondains. Ses lettres, qui passèrent pour des modèles d'élégance, supplantèrent celles de Guez de Balzac, dont elles n'imitèrent ni l'éloquence ni la noblesse des sujets traités: Voiture se fait le chroniqueur des petits événements de la vie de ses protecteurs, adopte un ton familier, léger et spirituel aux antipodes du lyrisme et de la rhétorique cicéronienne. Le ton badin et affectueux de Madame de Sévigné s'est peut-être formé à l'école de Voiture.

♦ Admirateur du poète espagnol baroque Góngora, il excelle, surtout dans ses sonnets, dans l'art de la pointe, de la métaphore. En 1635, la querelle des sonnets sur le thème galant et pétrarquisant de la «belle matineuse» (c'est-à-dire de la comparaison entre la femme aimée et l'aube) opposa Voiture et un autre favori de l'Hôtel de Rambouillet, Claude de Malleville: les deux poètes rivalisèrent d'ingéniosité dans ces exercices de style, sans qu'on pût les départager.

♦ Contrairement à ses contemporains, plus respectueux des oukases de Malherbe, Voiture s'intéressait au vieux langage: il composa des chansons populaires et remit à la mode les *Amadis*, cycle de romans chevaleresques espagnols datant du début du XIVe siècle: les romans précieux de La Calprenède et de Gomberville s'en inspirèrent.

ÉDITIONS: Voiture, *Lettres de Monsieur de Voiture...*, Vialetey, 1969. *Poésies*, éd. Henri Lafay, Marcel Didier, 1971.
ÉTUDE: Émile Magne, *Voiture et l'Hôtel de Rambouillet*, Émile-Paul Frères, 1929.

ŒUVRES MÊLÉES
SAINT-ÉVREMOND (Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de). 1705.

L'œuvre de Saint-Évremond se caractérise par la diversité des sujets et la brièveté des formes (lettres, essais, réflexions, observations, dialogues, conversation, poème de circonstance): ces petits genres font mieux passer des idées non conformistes et de plus en plus hardies. Saint-Évremond (1615-1703) se fait connaître par la verve de deux comédies satiriques: *Les Opéras*, qui se moque des modes musicales, et *Les Académistes*, composée en 1648 et qui ridiculise les séances où se retrouvent des académiciens ignorants et infatués d'eux-mêmes. Toujours inspiré par l'actualité, il raille les Frondeurs dans un pamphlet, la *Retraite de M. de Longueville* (1649). Son scepticisme renvoie dos à dos jésuites et jansénistes dans la *Conversation du maréchal d'Hocquincourt avec le père Canaye* (1665). Sa critique de l'idéologie nobiliaire et de l'absolutisme n'est pas moins radicale: sa *Lettre au maréchal de Créqui*, écrite en 1659 et découverte en 1661 dans les papiers de Fouquet, lui vaut le bannissement immédiat en Angleterre, où il termine son existence. Auteur d'un essai de synthèse historique, les *Réflexions sur les divers génies du peuple romain*

(1663), Saint-Évremond doit surtout à ses travaux de critique littéraire sa renommée auprès de ses contemporains: ses opuscules, *Sur l'Alexandre de Racine* (1667), qui met Corneille au-dessus de Racine, *Sur nos comédies* (1677), qui fait l'éloge de Molière, *Sur les poèmes des Anciens* (1686) qui souligne l'anachronisme des épopées, véhiculent un goût très personnel privilégiant la raison, le bon sens et le naturel.

♦ Disciple de Gassendi, interlocuteur de Hobbes et de Spinoza, ce libertin se méfie de toute métaphysique et de tout esprit de système: son doute méthodique ouvre la voie aux philosophes des Lumières. Ses travaux de synthèse historique — qui laissent percer son républicanisme — annoncent les *Considérations** de Montesquieu. En un siècle où l'on recherche des règles et des codes, la critique des «modernes» manifeste son indépendance d'esprit et annonce Fontenelle.

♦ Saint-Évremond n'écrit pas pour le grand public et ne se soucie pas de faire éditer ses œuvres, laissant rassembler de son vivant des «œuvres mêlées».

ÉDITION: Saint-Évremond, *Textes choisis*, éd. Alain Niderst, Éditions sociales, 1971.
ÉTUDE: Henri Théodore Barnwell, *Les Idées morales et critiques de Saint-Évremond*, P.U.F., 1957.

ŒUVRES POÉTIQUES
MALHERBE (François de). 1627.

L'œuvre poétique de Malherbe (1555-1628), peu abondante, se compose d'odes, de stances et de sonnets. Poète de cour (l'«Ode à Marie de Médicis», en 1600, marqua le début de sa carrière), il cultive la louange officielle, dans des odes héroïques au ton solennel comme la «Prière pour le Roi allant en Limousin» ou la «Prière pour le Roi allant châtier la rebellion des Rochellois»... Il se fait le chantre du pouvoir et de l'ordre — invitant notamment Louis XIII à exterminer les protestants. Outre la poésie de circonstance, qui constitue l'essentiel de son œuvre, Malherbe compose des vers amoureux, où l'on note un affranchissement certain par rapport à la tradition pétrarquisante reprise par la Pléiade, et des vers religieux imprégnés de stoïcisme, comme les célèbres «Consolations à Monsieur Du Périer».

♦ Malherbe, qui dans les années 1605-1627 est à Paris un véritable oracle en ce qui concerne la pureté de la langue et la correction grammaticale, applique dans son œuvre ses principes: il bannit les provincialismes et les archaïsmes, préfère les mots abstraits, impose à la poésie logique et clarté. À la conception de la «fureur poétique», chère aux poètes de la Renaissance, il oppose un éloge de la technique, un souci constant de la forme. Les théories de Malherbe, malgré les protestations des meilleurs poètes du premier tiers du XVII^e siècle (comme Mathurin Régnier ou Théophile de Viau), finirent si bien par s'imposer que Boileau put, dans son *Art poétique**, s'exclamer: «Enfin Malherbe vint!» Enveloppé dans le dédain assez général pour la poésie classique, il fut peu lu au XIX^e siècle. Mais Baudelaire, qui admirait «son vers carré», et, plus récemment, Francis Ponge lui rendirent hommage.

ÉDITION: Malherbe, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Gallimard, «La Pléiade», 1971.
ÉTUDES: Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965. Ferdinand Brunot, *La Doctrine de Malherbe*, Armand Colin, 1969.

ŒUVRES POÉTIQUES
THÉOPHILE DE VIAU. 1621-1626.

L'œuvre poétique de Théophile de Viau (1590-1626) comprend des odes, des stances, des sonnets, des vers de ballet, quelques satires, des élégies. L'inspiration amoureuse et l'évocation d'une nature souvent débarrassée de ses atours mythologiques («Le Matin», «La Solitude») dominent une œuvre essentiellement lyrique. La première personne du singulier, la simplicité du ton — qui n'exclut pas certains traits précieux, en particulier dans son dernier recueil (la *Maison de Sylvie*) — caractérisent les vers amoureux. Les thèmes privilégiés en sont l'invitation au plaisir («La Solitude»), l'érotisme, l'éloge de la légèreté. Dans ses satires et épîtres, le poète professe une morale épicurienne. Enfin, l'exil et la prison (en 1624, il fut condamné pour avoir collaboré à un recueil de poésies licencieuses, *Le Parnasse satyrique*) inspirèrent à Théophile de Viau des vers nostalgiques et émouvants («Ode au Roi», «Lettre à son Frère»).

♦ Dans plusieurs textes («À Monsieur du Fargis», l'«Élégie à une Dame» et le premier chapitre d'un écrit autobiographique inachevé, «Première Journée»), Théophile a exposé son Art poétique. Éloigné des principes de Malherbe, qu'il admire sans l'imiter, il recommande la sincérité, soulignant le lien indissoluble

entre la poésie et l'expérience personnelle; il refuse les modèles stéréotypés, puisés dans le répertoire pétrarquiste ou mythologique, et plaide en faveur de l'originalité.

♦ Théophile de Viau fut le poète le plus apprécié en France avant que Boileau ne balayât toute la tradition poétique antérieure à Malherbe: ses *Œuvres poétiques* ne connurent pas moins de quatre-vingt-treize éditions au XVII[e] siècle, contre seize pour celles de Malherbe!... Cet anticonformiste, qui affirmait: «La règle me déplaît, j'écris confusément», connut une longue éclipse pendant le classicisme. Il ne fut réhabilité (et avec lui la poésie lyrique) que par les romantiques, en particulier par Théophile Gautier.

ÉDITIONS: Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, éd. Jeanne Streicher, Droz, «Textes littéraires français», 1967. Éd. Guido Saba, Bordas, «Classiques Garnier», 1990.
ÉTUDES: Heikki Impiwarra, *Études sur Théophile de Viau dramaturge et poète*, Université de Turku, 1963. Henri Lafay, *La Poésie française du premier XVII[e] s. (1598-1630)*, Nizet, 1975.

OGRE (L')

JACQUES CHESSEX. Roman, 1973.

Ce n'est pas seulement le drame bouleversant de la mort du père qu'évoque *L'Ogre*, mais, au-delà, tout aussi essentielle et fondamentale, la question du rapport au père, forcément ambigu et contradictoire, fait tout à la fois de tendresse, d'admiration et de peur. Le lecteur découvre Jean Calmet le jour des obsèques de son père. Depuis toujours, celui-ci a régné sur sa vie tel un tyran, écrasant en lui ce fils trop tendre et trop scrupuleux. Ce qui était redoutable dans cette figure d'ogre, ce n'était pas seulement l'autorité mais aussi, et surtout, cet incroyable appétit de vie qui dévorait tout sur son passage. Or, la mort du père, loin de délivrer Jean, l'obsède au contraire encore davantage en magnifiant le pouvoir mystérieux du vieillard... Écrit dans un style sensible et concret, tissé d'impressions fugitives et cruelles, ce roman n'est pas une froide méditation sur la mort mais une célébration de la vie et de tous ses instants secrets.

♦ *L'Ogre* est le troisième roman du Suisse Jacques Chessex (né en 1934), qui avait déjà publié, après des recueils de poèmes, *La Confession du pasteur Burg* (1967) et *Carabas* (1971). Peu à peu, cette œuvre qui puise dans l'inspiration régionale (le pays de Vaud) une sensibilité et un ton tout à fait singuliers a acquis des dimensions plus universelles.

♦ À cet égard, *L'Ogre* marque une étape significative de l'œuvre. Étranger aux modes et à toute recherche formelle, ce roman, malgré le classicisme du ton et de la démarche, dévoile, dans l'analyse qu'il fait des rapports familiaux et de leur ambiguïté, une psychologie et une sensibilité toutes modernes.

ÉDITION: Chessex, *L'Ogre*, L.G.F., «Le livre de poche», 1975.

OH LES BEAUX JOURS

SAMUEL BECKETT. Pièce en deux actes, 1963.

Sous un soleil brûlant, une femme entre deux âges, Winnie, les yeux clos, est enterrée à mi-corps au milieu d'un mamelon. Une sonnerie retentit, elle se réveille: une belle journée de plus à vivre. À sa gauche une ombrelle, à sa droite un grand sac noir, d'où elle sort les menus objets de tous les jours — brosse à dents, petite glace, lunettes, rouge à lèvres, revolver — pour s'en servir ou simplement pour les examiner. Émue parfois par de brusques réminiscences, elle revient presque mécaniquement aux mêmes mots, aux mêmes attitudes. Elle se parle à elle-même, mais surtout elle tente désespérément d'entrer en communication avec son compagnon taciturne, Willie, presque invisible au spectateur, qu'elle rudoie maternellement. Au deuxième acte, seule sa tête émerge encore hors de la terre, mais elle continue à vivre, réduite à ses suppositions, à ses regards, à son attente. Enfin l'inespéré se produit: Willie, à quatre pattes, vient la voir.

♦ Créée en 1963 par Roger Blin avec Madeleine Renaud dans le rôle principal, cette pièce consacre l'immobilisation progressive qui frappe les personnages de Beckett (1906-1989): après l'assignation à rester sur scène de Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot** (1953), après l'enfermement et la paralysie dans *Fin de partie** (1957), l'enlisement de Winnie témoigne symboliquement d'une vie réduite à n'être plus qu'une voix — voix fragile, entrecoupée de silences et qui se brise parfois, mais obstinée à se survivre. L'importance des indications scéniques montre pourtant, à la lecture, que les dérisoires rituels auxquels se livre Winnie sont réglés au geste près, ses sourires exactement distribués, et ses paroles presque musicalement ponctuées de temps morts. Rehaussé par cette dramaturgie précise, le langage

apparaît désincarné et rigoureux comme la peinture abstraite.

Édition : Beckett, *Oh les beaux jours*, Minuit, 1963. Études : Pierre Mélèse, *Beckett*, Seghers, 1966. Dominique Nores, *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Garnier, 1971.

ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR

Alfred de Musset. Comédie dramatique, 1834. Création en 1861.

Perdican revient au château du baron son père, accompagné de son précepteur, maître Blazius. Il y retrouve sa cousine Camille, à peine sortie du couvent, chaperonnée par la prude Dame Pluche. Camille est promise à Perdican, mais la jeune fille, froide et influencée par la déception sentimentale d'une amie de couvent, se méfie de l'amour. Elle refuse les avances de son cousin. Par dépit, celui-ci se tourne vers l'accueillante Rosette, qui est la sœur de lait de Camille. L'orgueil des deux jeunes gens les pousse à une comédie douloureuse pour eux, et tragique pour Rosette : elle meurt au pied de l'autel où Camille et Perdican s'avouent enfin leur amour et les contraint au renoncement.

♦ Il ne faut pas chercher de réalisme dans ce « proverbe » écrit peu de temps après la rupture difficile de Musset (1810-1857) avec George Sand. Mais on y trouve le meilleur de son théâtre, fait pour être lu et rêvé avant d'être joué : un dosage de comique et d'amertume, de lyrisme et de fantaisie ; des « fantoches » cocasses et stylisés comme les masques de la commedia dell' arte, et de jeunes premiers tourmentés en qui Musset voit des doubles. L'accélération du temps, le dépouillement du décor servent l'expression exclusive du sentiment amoureux. La pièce annonce la poésie lyrique des *Nuits** (composées en 1835, 1836 et 1837).

♦ Ainsi, Musset réussit à fonder un théâtre poétique, où Molière côtoierait le Shakespeare des comédies, sans équivalent au XIXe siècle.

Éditions : voir *À quoi rêvent les jeunes filles*. Études : Bernard Masson, *Musset et le Théâtre intérieur*, Armand Colin, 1974. Pierre-Georges Castex, *Étude sur le théâtre de Musset : On ne badine pas avec l'amour*, 1979.

OR (L')

Blaise Cendrars. Roman, 1925.

Un beau jour de mai 1834 Johan-Auguste Suter décide d'abandonner femme et enfants et d'embarquer pour New York. Sur place, il exerce maint et maint métiers, écoute le récit de voyageurs, poursuit ses propres investigations et reçoit une sorte d'« illumination » : il faut aller vers l'Ouest, cette terre sauvage et fabuleuse, et y fonder la Nouvelle-Helvétie. Suter exécute son projet, réalise son rêve et trouve enfin le repos. Mais un événement imprévu vient tout faire basculer : on a découvert de l'or. Les ouvriers cessent aussitôt de travailler, les moulins s'arrêtent et de toute part surgissent des chercheurs d'or. Suter est dépossédé de ses terres, ruiné, et se perd en procès. Celui que l'Amérique nommera un jour général est condamné à la misère et à l'errance. Il mourra le 17 juin 1880 sans que justice ait été rendue ; ses héritiers ont baissé les bras, la succession reste ouverte, personne ne veut de l'or.

♦ Blaise Cendrars avait publié en 1919 deux recueils de poèmes, *Du monde entier* (comprenant *La Prose du Transsibérien** et *Dix-Neuf Poèmes élastiques*. *L'Or* est son premier roman. Suivront *Moravagine** et, surtout, le cycle de sa Tétralogie autobiographique *L'Homme foudroyé** (*La Main coupée*, *Bourlinguer*, *Le Lotissement du ciel*). Alors que dans les romans ultérieurs Cendrars ne cessera de s'impliquer personnellement, dans *l'Or*, il manifeste encore une certaine neutralité.

♦ Pourtant, le général Suter est à bien des égards une sorte de double romanesque et mythique de Cendrars. Comme lui, il est partagé entre le goût de l'action et le désir de contemplation, comme lui, il fait du voyage et de la conquête une sorte d'expérience métaphysique où se réconcilient ces deux aspirations contradictoires. Partir, c'est explorer la richesse du monde et explorer cette richesse c'est, en un long poème, en dire, par le jeu même de l'écriture, le caractère proprement fabuleux. L'Ouest, avant d'être une réalité géographique, est pour Suter un « mot immense et mystérieux » dans le récit des voyageurs, un mythe au sens étymologique. Inaccessible, l'Ouest est en effet, dans un premier temps, pur imaginaire et, dans cet imaginaire, lieu de tous les possibles où « les fruits sont d'or et d'argent ». Conquérir, coloniser, c'est tenter précisément de posséder le réel et de le plier à sa volonté, et l'on peut lire dans ce texte concis et dépouillé, parfois même lapidaire, tout entier au présent de l'indicatif, une authentique poétique de l'action. Or, le réel se venge cruellement de cette volonté qui a voulu l'asservir, et l'évolution de Suter, qui s'engage progressivement dans la voie du

renoncement et de la passivité, est aussi une sorte de cheminement spirituel.

Édition : Cendrars, *L'Or*, Gallimard, « Folio », 1973. Études : Yves Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la Passion de l'écriture*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1977. Jean-Claude Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, La Baconnière, Neuchâtel, 1977. *Europe : Cendrars*, juin 1976.

ORAISONS FUNÈBRES

Bossuet (Jacques Bénigne). Discours, 1656-1687.

Les *Oraisons funèbres* de hauts et puissants personnages prononcées par Bossuet (1627-1704) relèvent de la prédication. Elles sont l'occasion pour Bossuet de présenter divers sermons : sur la vertu (*Oraison d'Henriette de France*, 1669), la grâce (*Oraison d'Anne de Gonzague*, 1685), la sagesse (*Oraison du chancelier le Tellier*, 1686), la piété (*Oraison de Condé*, 1687), la mort enfin, avec la pièce la plus célèbre de l'orateur, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, en 1670. Leur composition est rigoureuse : un double exorde comprend un avant-propos solennel en rapport avec les circonstances et une exposition des principaux traits de la vie du défunt intéressant un orateur sacré ; un développement explique quel enseignement un chrétien peut tirer de la vie du défunt et rappelle que tout, sauf la piété, est vanité ; enfin, une péroraison invite les auditeurs à profiter des leçons d'une mort exemplaire. Les *Oraisons funèbres* offrent ainsi des portraits psychologiques authentiques et des récits historiques saisissants. Elles illustrent l'incomparable qualité du style d'un artiste qui s'efface pourtant toujours derrière le prêtre.

♦ Les *Sermons** avaient valu à Bossuet une grande réputation. Aussi n'hésite-t-on pas à lui confier l'oraison funèbre d'Anne d'Autriche (1667), puis celle d'Henriette de France, reine d'Angleterre et, l'année suivante, celle de sa fille, Henriette d'Angleterre. Bossuet y insiste sur les « terribles leçons » de la mort et y explique les événements par le providentialisme qui inspirera son *Discours sur l'histoire universelle**. Chef de l'Église de France, il revient à l'oraison funèbre pour saluer la mémoire de la princesse Palatine (1685) ou de son ami le prince de Condé (1687).

♦ Avant Bossuet, l'oraison funèbre est un genre mondain associant la louange hyperbolique aux fleurs de la rhétorique profane. Se refusant à flatter indignement le défunt et sa famille, Bossuet traite les oraisons funèbres comme des sermons visant à « instruire les vivants par l'exemple des morts ». Les historiens des mentalités y trouvent « un reflet de cette grande mise en scène de la mort qui caractérise la Contre-Réforme au XVII^e siècle » (Alain Lanavère) et les historiens de l'art y décèlent les derniers reflets de l'ostentation baroque.

♦ Bossuet réunit lui-même dans un *Recueil* (1689) ses six dernières oraisons funèbres ; leur texte imprimé est probablement très voisin de celui qu'il avait prononcé.

Éditions : voir *Discours sur l'histoire universelle*, et Garnier, « Classiques Garnier », 1988. Étude : Jacques Truchet, *Bossuet panégyriste*, Le Cerf, 1962.

ORDRE (L')

Marcel Arland. Roman, 1929.

Gilbert Villars est un être dont le désir d'absolu fait son malheur et celui de ceux qu'il aime. Chaste et idéaliste, il est épris de sa cousine Renée qui lui préfère son frère Justin, son double antithétique. À Paris où il a entrepris de vagues études, Gilbert entre au parti communiste et fonde le journal *La Bataille*, où il publie des articles particulièrement virulents. Il se heurte alors à Justin, incarnation même de l'ordre, député de la majorité. Quand Renée, émue par le destin de Gilbert, viendra le rejoindre, délaissant pour lui son époux, il cédera une fois de plus à son désir d'absolu et de liberté et, brisant l'amour et le bonheur, fuira en Orient. Atteint d'un cancer, exténué, il reviendra pourtant achever sa vie, réconcilié, au milieu de ceux qu'il a toujours aimés, Justin et Renée.

♦ Marcel Arland (1899-1986) avait publié en 1923 *Terres étrangères*, un recueil de nouvelles. Trente-cinq volumes ont suivi depuis, et l'œuvre de l'essayiste (*Sur un nouveau mal du siècle*, 1924) complète et prolonge par son style et sa pensée la réflexion entreprise dans l'œuvre romanesque. Le mal de vivre d'une jeunesse, dont le désir d'absolu, fondamentalement anarchiste, ne peut qu'enfreindre et rompre l'ordre naturel, est sévèrement jugé, le ton de moraliste se joignant à celui du psychologue. Pourtant cet écrivain allait devenir, pour longtemps, le porte-parole d'une génération qui se sentait tragiquement vouée au malheur. À partir de 1938, les romans seront moins austères et moins durs et sembleront trouver un certain apaisement (*Terre natale*).

♦ L'œuvre de Marcel Arland, qui fut un écrivain influent dans la vie littéraire de son époque (il collabora notamment longtemps à la *N.R.F.*), semble à présent être passée à l'arrière-plan. L'écriture et le ton de l'analyse psychologique révèlent un classicisme épuré, proche de celui de Chardonne, avec qui Marcel Arland avait noué une longue amitié.

ÉDITION : Arland, *L'Ordre*, Gallimard, 1929.
ÉTUDE : André Gillois, *Qui êtes-vous Marcel Arland ?*, Gallimard, 1953.

ORGANISATEUR (L')
SAINT-SIMON (Claude Henri de Rouvroy, comte de). Journal social, 1819.

Considéré comme l'un des fondateurs du socialisme, Saint-Simon (1760-1825) est l'auteur d'un ensemble d'ouvrages théoriques qui remettent en question les fondements de l'organisation de la société au début du XIX^e siècle. Définissant l'objet d'une science de l'homme, examinant la dynamique des conflits sociaux, il croit à l'avènement d'une société industrielle basée sur la rationalité économique, et préconise l'organisation politique de l'Europe. Dans la parabole des frelons et des abeilles qu'il publie dans *L'Organisateur* de 1819, il suppose que la France a perdu les quelque trois mille citoyens « les plus capables dans les sciences, dans les beaux arts, et dans les arts et métiers ». Ce serait une catastrophe, parce que la partie productrice de la nation lui serait enlevée. La disparition de ceux qui contribuent le plus à la prospérité nationale entraînerait une régression dans tous les domaines. En revanche, si elle perdait les trente mille individus oisifs que sont les hommes au gouvernement, un certain clergé et les dix mille propriétaires les plus riches, « il n'en résulterait aucun mal politique pour la France ». Ces conclusions, qui valurent à Saint-Simon des poursuites judiciaires, sont au cœur du système qu'il érige et qui limite la classe des industriels aux producteurs, en rejetant les fonctions gouvernementales.

♦ La grande influence du saint-simonisme se fera sentir dans les œuvres de disciples tels que Pierre Leroux, Enfantin et Auguste Blanqui. Selon eux, la société doit être hiérarchisée selon le principe « À chacun selon sa capacité, à chaque capacité suivant ses œuvres », l'antagonisme social devant faire place à l'association universelle.

ÉDITION : Saint-Simon, *L'Organisateur*, dans *Œuvres*, Anthropos, 1966.
ÉTUDE : Pierre Ansart, *Sociologie de Saint-Simon*, P.U.F., 1970.

ORIENTALES (Les)
VICTOR HUGO. Poèmes, 1829.

La plupart des pièces que contient ce recueil ont été écrites en 1828 : aucun autre recueil de Hugo (1802-1885) n'offre une telle unité d'inspiration et de style. En effet, le thème unique en est l'Orient, un Orient qui s'étend de l'Espagne à la Turquie. Les sujets de ces poèmes sont empruntés soit à l'histoire contemporaine, et en particulier à la guerre d'indépendance de la Grèce contre la Turquie (« Canaris », « Les Têtes du sérail », « Navarin »), soit aux légendes orientales (« Les Djinns »), soit à des scènes de genre choisies pour leur exotisme et les détails pittoresques qui les rehaussent (« L'Enfant », « Adieux de l'hôtesse arabe »).

♦ Après les *Odes et Ballades**, dont la forme demeurait très classique, même si, au moins dans les *Ballades*, Hugo ouvrait sa poésie au romantisme médiéval, *Les Orientales* font entrer dans la poésie française une nouvelle source d'inspiration : l'Orient.

♦ Certes, Chateaubriand, par son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) et par ses *Martyrs* (1809) avait déjà mis à la mode les paysages orientaux. Une mode qui, chez les écrivains, se poursuivra, à travers Mérimée, jusqu'à Flaubert et Loti, et chez les peintres, par tout un courant « orientaliste » qui, à partir de Delacroix, ira jusqu'à Fromentin. Mais il revient à Hugo d'avoir pressenti tout ce que l'Orient moderne pouvait apporter à la poésie française : des sensations vives, des couleurs fortes, des mœurs et des sentiments inouïs ; avec *Les Orientales*, la poésie se donne pour but la recherche du dépaysement, la confrontation avec un univers différent.

♦ Mais le choix d'un décor exotique répond aussi à des préoccupations formelles : le cadre devenant le sujet même de l'œuvre, le travail poétique se révèle avant tout pictural : par l'exemple qu'il donne dans *Les Orientales*, Hugo annonce non seulement le Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie**, mais aussi le Gautier d'*España*, et tous les poètes parnassiens. Comme eux, Hugo fait preuve d'une maîtrise technique incomparable, jonglant avec les rythmes et les images, et brisant le moule du vers et de la

strophe classiques. *Les Orientales* constituent ainsi un exercice de style qui peut parfois paraître gratuit, mais par lequel le poète s'est forgé l'outil qui lui permettra de composer les puissantes visions des *Contemplations** ou de *La Légende des siècles**.

ÉDITIONS : Hugo, *Les Orientales*, dans *Œuvres complètes, poésie*, t. I, Laffont, « Bouquins », 1985. Gallimard « Poésie », 1981.
ÉTUDES : voir *Les Chants du crépuscule*.

ORIGINES DE LA FRANCE CONTEMPORAINE (Les)

HIPPOLYTE TAINE. Essai historique, 1875-1893.

« Ma vie fut en ce livre, elle a passé avec lui. Il a été mon seul événement », écrit Taine (1828-1893) à propos de son dernier ouvrage : *Les Origines de la France contemporaine*. Il y applique délibérément le déterminisme scientifique qui avait marqué ses ouvrages précédents. Ainsi, il va étudier les moments de l'histoire en les expliquant par la « race » et le « milieu », tels qu'il les avait définis dans la préface de son *Histoire de la littérature anglaise* (1863). Il entend par « moment » le poids du passé sur chaque instant présent. Dès 1860, il avait affirmé dans *La Fontaine et ses Fables* que le rôle du critique est de rechercher « les deux ou trois passions éternelles qui mènent l'homme, les quelques facultés maîtresses qui composent la race, les quelques circonstances générales qui façonnent la société et le siècle ». En tant qu'historien il considère que la véritable science historique est l'étude psychologique d'un peuple. Il veut prouver que la philosophie de l'histoire peut être déduite de l'observation des faits et des caractères. Sa thèse, diamétralement opposée à celle de Michelet, est que l'ancienne France a été sacrifiée par la Révolution : il s'attache à faire l'apologie de l'Ancien Régime avec autant de vigueur qu'il attaque Danton, le « boucher politique » ou Robespierre, « le suprême avorton ».

♦ Taine est le premier à vouloir élargir ou renouveler l'histoire de la Révolution par une étude des faits économiques aussi bien que des personnalités politiques. Pour lui, « l'histoire sociale n'est que le prolongement de l'histoire naturelle ». Mais alors qu'il croit faire œuvre impartiale, il n'a présenté, selon Seignobos, qu'un « tableau des abus de l'Ancien Régime et des désordres de la Révolution ». Son œuvre critique est étroitement associée avec ses autres lignes de recherches. Dans ses *Essais de critique et d'histoire*, il affirme, dès 1855, que « le critique est le naturaliste de l'âme ». L'ensemble de ses écrits atteste qu'il applique une même méthode pour rechercher la vérité dans les domaines de la philosophie, de l'histoire et de la critique littéraire.

ÉDITION : Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, éd. François Léger, Laffont, « Bouquins », 1986.
ÉTUDE : Colin Evans, *Taine, Essai de biographie intérieure*, Nizet, 1975.

ORPHÉE

JEAN COCTEAU. Tragédie en un acte et un intervalle, 1926.

Orphée le poète a ramené dans sa maison un cheval qui lui dicte une phrase énigmatique : « Madame Eurydice reviendra des Enfers. » Pour supprimer l'animal, qui fascine son mari, Eurydice, délaissée, entre en relation avec Aglaonice, la « patronne » des Bacchantes, par l'intermédiaire de Heurtebise, un jeune vitrier qui lui est dévoué. Mais c'est elle-même qu'Aglaonice fait empoisonner. À Orphée désespéré, Heurtebise, qui est en fait son ange gardien, indique le moyen de ramener sa bien-aimée du royaume des morts. Après un bref intervalle, les deux époux reviennent, sans qu'il soit désormais permis à Orphée de regarder Eurydice. Il se retourne pourtant, elle disparaît. Il est alors décapité par les Bacchantes en délire. Grâce à la tête du poète, Heurtebise échappe à la police venue l'arrêter et rejoint Orphée et Eurydice dans leur maison envolée au ciel.

♦ « Peut-être est-ce le sort des poètes, à n'importe quel âge, de vivre un pied dans la mort et l'autre dans la vie », écrit Jean Cocteau (1889-1963) à propos de son film *Le Testament d'Orphée* (1959). En effet, si Eurydice entreprend de « combattre le mystère », Orphée trouve naturel qu'un cheval lui délivre des messages de l'au-delà et devienne sa source d'inspiration. Puis il traverse sans broncher le miroir qui sépare le monde des vivants de celui des morts, pour découvrir que la Mort n'est pas « un squelette avec un suaire et

une faux» mais une élégante chirurgienne...

♦ Ces extraordinaires effets de scène où l'humour se joint à la poésie, Cocteau confia le soin de les réaliser à Georges Pitoëff, qui créa la pièce le 5 juin 1926, au Théâtre des Arts, sa femme Ludmilla et lui jouant les deux principaux rôles. Le film réalisé en 1949 sous le même titre, approfondissant encore le mythe grec, met la mort d'Orphée au premier plan.

ÉDITION : Cocteau, *Orphée*, Stock, 1986.
ÉTUDES : voir *Les Enfants terribles*. Et Clément Borgal, *Cocteau poète de l'au-delà*, Tequi, 1977.

P

PAGE DISGRACIÉ (Le)
TRISTAN L'HERMITE. Roman autobiographique, 1642.

La première partie du roman décrit la sortie du monde magique de l'enfance. Les espièglerie du page (compagnon de Monsieur Verneuil, fils naturel du roi Henri IV), nourri de lectures romanesques, virent au noir, surtout après que l'enfant a contracté le vice du jeu. Contraint de se sauver de la cour pour avoir blessé grièvement un cuisinier, il passe en Angleterre, non sans avoir fait connaissance, dans une auberge, avec un mystérieux alchimiste qui lui fausse compagnie, et qu'il n'aura désormais de cesse de retrouver. Il devient le précepteur d'une jeune Anglaise à laquelle il raconte *L'Astrée** et les romans de l'Arioste et du Tasse, dans un décor bucolique. Mais là encore, la réalité et le romanesque entrent en conflit, et la fuite du jeune homme, faussement accusé d'avoir voulu empoisonner son élève, met fin à l'idylle. Dans la deuxième partie, les pérégrinations du page disgracié l'entraînent, toujours à la recherche de son alchimiste (symbole de cette toute-puissance de l'imaginaire qui se dérobe à lui ?), en Norvège, à Calais, à Rouen, sur la route de Saint-Jacques de Compostelle. Il est plusieurs fois détroussé par des voleurs, il entre au service de plusieurs grands seigneurs, auprès desquels (en particulier chez le premier, qui est vraisemblablement le grand humaniste de la Renaissance, Scévole de Sainte-Marthe) il complète sa formation intellectuelle. À la suite d'un nouveau protecteur, le page devient soldat. Il décrit le siège de Clérac, ainsi que l'épidémie de peste devant Moutauban. Ses frasques enfin pardonnées, il entre au service de Louis XIII. Mais la servitude imposée par le monde de la cour le rebute, et il mesure la distance entre ses rêves d'adolescent (il a dix-huit ans à la fin du livre) et une réalité décevante qui le renvoie à une méditation chrétienne sur la vanité des biens de ce monde.

♦ «Réflexion de miroir», c'est ainsi que l'auteur définit ce roman à la première personne dans laquelle il est difficile de faire la part de l'affabulation et de la confession. Les noms des personnages sont imaginaires, mais le frère de l'auteur en publia une clef. Ce récit doit beaucoup aux romans picaresques espagnols et aux histoires comiques à la mode dans le premier tiers du XVII[e] siècle, mais innove dans l'adoption d'un ton nostalgique et désenchanté, qui n'est pas sans évoquer certaines pages des *Confessions** de Jean-Jacques Rousseau.

♦ Disciple de Théophile de Viau (qui s'essaie lui aussi, en 1623, à un récit autobiographique intitulé «Première Journée»), très admiré par Cyrano de Bergerac, ami de Saint-Amant, Tristan L'Hermite (1601-1655), par ailleurs poète et dramaturge très apprécié de ses contemporains, subit le sort de cette génération méprisée par Boileau et les théoriciens de la doctrine classique. Après sa mort, il tombe dans l'oubli, et la redécouverte du *Page disgracié* est récente.

ÉDITIONS : Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, préface de Maurice Arland, Stock, 1946. Éd. Jean Senvy, P.U.G., 1980.

ÉTUDES: René Démoris, *«Le Page disgracié* ou la Mélancolie», *le roman à la première personne*, Armand Colin, 1975. Catherine Maubon, *Désir et écriture mélancoliques, lectures du* Page disgracié *de Tristan L'Hermite*, Slatkine, 1981.

PAIN DE MÉNAGE (Le)

JULES RENARD. Comédie, 1898.

Dans le salon d'une maison de campagne, le soir, Pierre et Marthe sont en tête à tête: la femme de Pierre veille sa petite fille malade; le mari de Marthe dort. Pierre affirme n'avoir jamais eu de maîtresse; Marthe, n'avoir jamais eu d'amant. Mais leurs couples modèles les ennuient. Ensemble, ils évoquent l'hypothèse d'un adultère, flirtent avec l'idée de l'amour. Pierre fait la cour. Marthe se laisserait presque tenter. Mais la perspective d'une fuite à Marseille refroidit immédiatement ces velléités. Chacun rentre chez soi, frileusement.

♦ Dans cette courte scène (un seul acte), Jules Renard (1864-1910) complète sur le mode sarcastique l'analyse de la vie conjugale entamée dans *Le Plaisir de rompre** (1897).

♦ La pièce pourrait faire penser à certains proverbes de Musset par sa brièveté, son sujet et sa structure: un acte et deux personnages. Elle évoque aussi Marivaux par l'importance dramatique du dialogue. Mais le marivaudage y prend un tour frileux, et devient l'expression de l'ennui de la vie conjugale. Le refus de «se résigner au bonheur» cède à la peur de changer des habitudes confortables. On y joue moins avec le sentiment qu'avec l'idée du sentiment et l'égoïsme triomphe. Des mots brillants, parfois féroces, et un pessimisme discret font la réussite de ce petit acte bourgeois.

♦ La pièce a été créée le 14 mars 1898 dans les salons du *Figaro* par Lucien Guitry et Marthe Brandès. Elle est entrée au répertoire de la Comédie-Française. Elle a été jouée en 1990 à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Bernard Murat.

ÉDITION: Renard, *Le Pain de ménage*, dans *Théâtre*, Gallimard, 1959.

PAMPHLETS POLITIQUES

PAUL-LOUIS COURIER. Essais, 1816-1824.

Entre *La Pétition aux deux Chambres* (1816) et le *Pamphlet des pamphlets* (1824), Paul-Louis Courier (1772-1825) se signala par une série de lettres à divers directeurs de journaux, qui forment l'ensemble de ses pamphlets politiques. Ancien officier d'artillerie, traducteur de Longus, Lucien et Hérodote, «vigneron» en Touraine, Paul-Louis Courier, républicain de cœur sous l'Empire et la Restauration, se fait le champion des libertés menacées. Condamnant l'arrestation de deux habitants de Luynes, *La Pétition aux deux Chambres* est un cri de protestation contre la répression arbitraire qui résultait de la Terreur blanche. *La Pétition à la Chambre des députés pour les villageois que l'on empêche de danser* (1822) va au-delà du droit de danser ou non à Azai le dimanche: c'est l'expression d'une indignation réelle en face de l'abus de pouvoir. Sincèrement révolté par les attaques contre la liberté individuelle, Courier riposte par des pamphlets écrits avec vivacité et élégance, dénonçant la «corruption de l'autorité», la tyrannie des forces de l'ordre, le manque de tolérance de l'Église. Il fait des *Réponses aux anonymes*, fabrique une *Gazette du village* destinée à «tous ceux que la terre fait vivre» et qui n'est «ni littéraire, ni scientifique mais rustique». Ses nombreux ennemis voient de la pose dans sa défense des paysans de Véretz, où il avait acquis une propriété. Un an après le *Pamphlet des pamphlets* (1824), où il justifie, dans une forme dialoguée et par une lettre fictive dont il serait le destinataire, son attitude de polémiste, il est tué d'un coup de fusil, à quelques pas de sa maison. Ses pamphlets politiques se situent dans la grande tradition critique du XVIII[e] siècle, dans un style qui, selon Sainte-Beuve, est «un combiné de tous les styles», mais où, derrière la fausse naïveté du soi-disant vigneron percent l'alacrité voltairienne et la verve du conteur.

ÉDITION: Courier, *Pamphlets politiques*, dans *Œuvres complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, «La Pléiade», 1951.
ÉTUDE: Robert Gaschet, *La Jeunesse de Paul-Louis Courier*, Payot, 1928.

PANTAGRUEL → HORRIBLES ET ESPOVENTABLES FAICTS...

PAPIERS COLLÉS I, II, III

GEORGES PERROS. Aphorismes, 1960, 1973, 1978.

L'œuvre de Perros (1923-1978) est brève: quelques recueils de poèmes

(*Poèmes bleus*, 1962; *Une vie ordinaire*, 1967) et les trois volumes de *Papiers collés*, dont le dernier est posthume. Sa marginalité interdisait, en effet, à Perros de s'engager dans la création. Les *Papiers collés* sont composés à partir de notes hâtives, d'articles de critique publiés dans des revues et, pour le troisième volume, d'extraits d'un Journal. La juxtaposition de textes divers donne un caractère fragmentaire à ceux même qui forment un tout. Le titre le montre: ce sont des matériaux de remploi. Les sujets abordés sont variés: détails quotidiens, réflexions sur la littérature, sur les hommes, sur la vie, sur Dieu. Même dans le premier volume, plus littéraire et impersonnel, la forme de l'aphorisme interdit tout développement et, donc, tout dogmatisme. Ce poète écrit toujours *en marge:* les nombreuses réflexions sur la poésie s'illustrent parfois de brefs poèmes, mais ils sont toujours parodiques, imitant ironiquement la poésie. L'écrivain Perros est à côté de ses œuvres comme l'homme est à côté de sa vie ou des autres hommes: il ne les rencontre pas. Cette attitude reçoit le nom de «paresse», laquelle consiste à «ne plus croire en l'homme». Mais aussi, «la véritable paresse (...) est curiosité infinie». Car la souffrance que trahit la fréquence des mots «mort», «suicide», «solitude», le malaise de celui qui écrit et ne se reconnaît pas comme écrivain, ne s'accompagnent d'aucune complaisance: «Je ne cherche ni ne trouve le malheur (...) je suis recherché (...) et les mots que je trace sont autant d'obstacles» [contre le malheur]. Perros ne veut donc pas se peindre, même si l'ensemble finit par constituer un portrait; il chercherait plutôt à se situer: «J'écris quand je sens que je passe par moi.» L'aphorisme est une rencontre provisoire avec soi-même.

♦ On ne saurait donc prétendre que *Papiers collés* invente un nouveau genre: la forme de l'œuvre est le reflet d'un être singulier. Ce caractère excluait presque un succès immédiat. *Papiers collés II* a cependant valu à son auteur le prix Valery Larbaud en 1973.

ÉDITIONS: Perros, *Papiers collés I* et *II*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1986, 1989; *III*, Gallimard, «Le Chemin», 1978.
ÉTUDES: *Ubacs* nos 8-9, 1984. Jean Roudaut, *Georges Perros*, Seghers, 1991. Jean-Marie Gibbal, *Georges Perros. La Spirale du secret*, Plon, 1991.

PARADIGME PERDU: LA NATURE HUMAINE (Le)

EDGAR MORIN. Essai, 1973.

Dans une étude transdisciplinaire qui traverse les découvertes récentes les plus significatives de l'anthropologie et de la biologie, ainsi que celles de la cybernétique, de la psychologie, de l'éthologie et de l'écologie, Edgar Morin montre que l'opposition de l'homme et de la nature est sans fondement. Il appelle à penser au contraire leur interrelation permanente, en fonction d'un «paradigme» conceptuel longtemps considéré comme caduc, «perdu», «la nature humaine», auquel désormais les connaissances contemporaines permettent de donner un éclairage tout à fait nouveau. À la fois «naturel» et «culturel», «totalité bio-psycho-sociologique», l'homme ne peut être compris que s'il est situé par rapport à l'«éco-système» — à l'environnement — où il évolue. Reconstituant dans cette perspective le processus de l'hominisation, qui, de «nos frères inférieurs» les anthropoïdes, mène à l'hominien puis à l'homme, Edgar Morin montre que l'évolution biologique et sociale de l'homme «répond d'un système de réorganisation permanente, fondé sur une logique de la complexité». Dans cette évolution l'ordre se nourrit du désordre, la raison du délire, la mesure de la démesure, la vérité de l'erreur. Prise de conscience que «l'originalité de l'homme est d'être un animal doué de déraison», *Le Paradigme perdu: la nature humaine* débouche sur la reconnaissance d'une nécessaire réforme de l'entendement et sur la fondation d'une nouvelle épistémologie.

♦ Les ouvrages d'Edgar Morin (né en 1921) ne font que confirmer l'appétit intellectuel, l'ouverture d'esprit, l'agilité de pensée d'un homme qui semble s'être fixé pour règle de conduite de se vouloir toujours sur la brèche. Sociologue, anthropologue, épistémologue, résistant, militant politique, voyageur, Edgar Morin poursuit depuis bientôt cinquante ans une recherche riche et soutenue. Pour ne citer que quelques-uns de ses autres livres, indiquons: *L'Homme et la Mort*, 1951; *Les Stars*, 1957; *Autocritique*, 1959; *Mai 68: la brèche*, 1968; *La Rumeur d'Orléans*, 1969; *Journal de Californie*, 1970; *L'Esprit du temps*, 1975; *Pour sortir du XXe siècle*, 1981; *Penser l'Europe*, 1987.

ÉDITION : Morin, *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Le Seuil, 1979.
ÉTUDES : Jean-Baptiste Fages, *Comprendre Edgar Morin*, Privat, 1980. *Autour d'Edgar Morin : pour une pensée complexe*, Groupe de réflexions transdisciplinaires, Université de Pau, 1984.

PARADIS

PHILIPPE SOLLERS. Roman, 1981 *(Paradis I)*.

À première vue, *Paradis* s'inscrit dans la catégorie des textes avant-gardistes qui, ayant abandonné toute ponctuation, se présentent comme un flux ininterrompu. Les voix sont démultipliées, le « je » à la fois acteur et spectateur, le ton poétique, épique, lyrique. Mais il faut avoir entendu Sollers lui-même lire son texte pour s'apercevoir que des récits se détachent de cet apparent magma, et que le thème majeur en est la dénonciation violente de l'emprise sexuelle et, plus généralement, de toute emprise. Dans *Femmes**, Sollers (né en 1936) décrit l'enregistrement de *Paradis* — sous le titre *Comédie* — avec humour mais justesse : « C'est très beau, si l'on veut, stupéfiant de virtuosité... Personne n'y comprend rien... L'assistance est soufflée... Elle retient vaguement qu'il réclame la fin de la reproduction humaine, l'expérience enthousiaste du gouffre, un culte ironique de la Vierge Marie... Il faut dire qu'au bout d'une heure de rafale éloquente, percutante, on a l'impression d'avoir entendu un résumé des 2 000 ans écoulés. Il renouvelle le genre apocalyptique... Dans le style sportif... Le plus étonnant, c'est que son truc opaque et d'une seule coulée à l'œil, apparaît, à l'écoute, clair, polyphonique, harmonieux, mélodieux... Il se déplace là-dedans comme dans une partition légère, tour à tour comique, lyrique... (...) Le jongleur de Notre-Dame. »

♦ Même si la mise en pièces de l'écriture n'est qu'apparente dans *Paradis*, il n'empêche que le récit se place, tout naturellement, dans le prolongement des œuvres théoriques de l'auteur qui, dès le début des années soixante, avec la fondation de la revue *Tel quel*, poursuit l'« ère du soupçon » en s'interrogeant sur la place du narrateur dans la fiction et sur la linéarité de la narration (voir *L'Ère du soupçon**). Après l'ouvrage collectif *Théorie d'ensemble* et, surtout *L'Écriture et l'expérience des limites* (1971), on aurait pu croire qu'il était impossible pour l'auteur, après une telle dépense d'énergie en faveur de la déconstruction, d'avoir la force de construire. Or, un texte comme *Paradis* n'est pas, au bout du compte, si éloigné de Balzac qu'il en a l'air. Simplement, les procédés de la narration diffèrent. Rien à faire : il faut donner du récit au récit.

ÉDITION : Sollers, *Paradis*, Le Seuil, 1981.
ÉTUDES : voir *Femmes*.

PARADOXE SUR LE COMÉDIEN

DENIS DIDEROT. Essais, 1769, 1773, 1778. Posthume, 1830.

Dialogue sur le jeu de l'acteur et méditation sur le phénomène de la création, le *Paradoxe sur le comédien* s'oppose à l'opinion commune représentée par l'interlocuteur du philosophe, qui mesure le talent de l'artiste à son enthousiasme. Diderot reprend au *Neveu de Rameau** la technique du dédoublement et l'applique au théâtre, présenté comme un instrument qu'on programme en toute lucidité pour fabriquer des émotions : le théâtre allie une fonction émotive représentée par la scène à une fonction critique dévolue au parterre. C'est le couple de l'« homme sensible » et du « philosophe » : le vrai comédien se méfie de ses nerfs et du cri du cœur, l'art est entièrement distinct de la nature, que seule peut recréer la lucidité.

♦ En 1769, Diderot (1713-1784) écrit pour la *Correspondance littéraire** la critique en seize pages d'une brochure intitulée *Garrick ou les auteurs anglais* et l'envoie à Grimm en la qualifiant de « beau paradoxe ». Il rédige à La Haye en 1773 une seconde version qui est devenue un véritable ouvrage, puis à Paris en 1777 et 1778 deux nouvelles versions d'un livre qu'il remanie encore, peu avant sa mort. L'identité entre deux pages du *Paradoxe* et deux pages du *Rêve de d'Alembert** conduit à penser que Diderot voit dans la sensibilité du comédien un cas particulier de sa théorie générale de la sensibilité développée dans *Le Rêve de d'Alembert*. Mais il a évolué depuis les *Entretiens avec Dorval** : s'il considère toujours la sensibilité comme une valeur fondamentale, il affirme la nécessité de la contrôler étroitement.

♦ Il n'est guère d'œuvre de Diderot qui ait été plus lue et contestée depuis sa parution (1830). Scandalisés, amusés ou lucides, les gens de théâtre en ont donné des exégèses multiples : Copeau écrit des *Réflexions d'un comédien sur le*

paradoxe de Diderot (1928), Béatrice Dussane, *Le Comédien sans paradoxe* (1933), Jouvet *Le Comédien désincarné* (1954). L'effort raisonné de Diderot pour analyser l'originalité de la création artistique a connu un large écho au XIX^e^ siècle. On retrouve la conception du *Paradoxe* chez les Parnassiens, chez Poe et Baudelaire, et même dans la voyance volontaire de Rimbaud.

ÉDITIONS : Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Ernest Dupuy, Slatkine, 1968. Éd. Raymond Lambreaux, Flammarion, « G.F. », 1987.
ÉTUDE : Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, 1950.

PARALLÈLES DES ANCIENS ET DES MODERNES

CHARLES PERRAULT. Dialogues, 1688-1697.

Quatre volumes de dialogues vifs et enlevés mettent en scène dans les jardins de Versailles un abbé raisonnable et un jeune chevalier railleur, tous deux porte-parole habiles des Modernes : ils s'opposent à un président de cour borné, partisan maladroit des Anciens. Perrault soutient que les Modernes peuvent égaler les Anciens, puisque la nature est toujours la même dans ses productions, et même les surpasser puisque, à égalité de génie, ils ont sur eux l'avantage de profiter de l'expérience du passé. Il exprime une philosophie de l'histoire fondée sur l'idée de progrès des arts, des sciences et des techniques tandis que sa critique éloquente ébranle les normes du goût classique.

♦ Les *Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui concerne les arts et les sciences* de Perrault (1628-1703) ont pour origine son poème *Le Siècle de Louis le Grand*, qui affirme la supériorité des écrivains du règne de Louis XIV sur ceux de l'Antiquité, créant ainsi une polémique célèbre. Boileau lui répond par deux épigrammes et Racine par le mépris ; La Fontaine défend les Anciens dans l'*Épître à Huet* (1687) et La Bruyère se moque dans ses *Caractères** de Fontenelle qui, dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), invoque le cartésianisme contre l'adhésion inconditionnelle à l'Antiquité. Perrault réunit ses arguments dans ses premiers *Parallèles — sur les sciences et les arts* (1688), *sur l'éloquence* (1690), *sur la poésie* (1692). La querelle rebondit en 1694 avec la « Satire X » de Boileau (voir les *Satires**) et ses *Réflexions sur Longin*. La médiation de l'illustre janséniste Arnauld réconcilie les deux adversaires : dans le dernier volume de ses *Parallèles* — paru en 1697 en même temps que les *Contes** — et dans ses *Portraits des hommes illustres du siècle* (1696-1700), Perrault renonce à toute intransigeance et abandonne le ton polémique.

ÉDITION : Perrault, *Parallèles*, Slatkine, 1971.
ÉTUDE : René Pomeau, *L'Âge classique 1680-1720*, t. III, Arthaud, 1971.

PARDAILLAN (Les)

MICHEL ZÉVACO. Roman, 1902-1904.

Un mariage secret unit Jeanne de Piennes et François de Montmorency dont les familles se haïssent. Aussitôt après, François doit partir à la guerre. Or Damville convoite Jeanne et, dès le retour de François, il arrive par traîtrise à séparer les deux époux. Répudiée, Jeanne échappe aux avances de Damville et disparaît avec sa fille, Loïse. Dans le Paris de Catherine de Médicis où se multiplient les affrontements sanglants entre huguenots et catholiques, les chevaliers de Pardaillan — le père, routier truculent et héroïque, et le fils, incarnation du chevalier idéal — continuent de défendre la veuve et l'orphelin à beaux et grands coups d'épée. La beauté de la jeune Loïse gagne le cœur du chevalier et il n'a de cesse qu'il ne l'ait enfin rendue à son père et qu'il n'ait obtenu de Montmorency réparation de la félonie de Damville, et justice pour Jeanne de Piennes. Mais le bonheur n'est pas pour nos héros. Loïse, que son père marie à Pardaillan, mourra bientôt d'un coup de poignard empoisonné par les soins de Catherine de Médicis qui veut se défaire de Pardaillan. Désespéré, celui-ci ne vivra plus que pour venger Loïse, ouvrant ainsi le cycle des aventures de Pardaillan.

♦ Foisonnant, riche en rebondissements mélodramatiques, le roman de Zévaco (1860-1918) multiplie les duels, les combats à un contre mille, les guet-apens sordides, les empoisonnements, les vengeances et les trahisons, exploitant jusqu'à l'invraisemblance parfois toutes les ficelles du roman de cape et d'épée, toutes les situations du mélodrame. Romancier historique dans la tradition populaire d'Alexandre Dumas, Zévaco ne craint pas d'outrer les caractéristiques héritées de son illustre prédécesseur. Le machiavélisme du cardinal semble presque naïf face à la terrible Catherine, les ferrets de la reine, bien anodins à côté de la Saint-Barthélemy, et

la redoutable Milady elle-même paraît une enfant de chœur face à la satanique Papesse Fausta.

♦ Monolithiques, excessifs, les personnages que nous suivons à travers les différents romans du cycle, vieillissent mais n'évoluent pas. Ils sont cependant vivants et attachants, et l'on ne saurait nier le plaisir pris à cette lecture haletante dont le rythme ne se relâche jamais et qui offre une vision réinterprétée, mais d'autant plus savoureuse, de l'histoire de France.

♦ Publié tout d'abord en feuilleton dans la presse socialiste, le cycle des Pardaillan, commencé en 1902 et repris en 1912, ne compte pas moins d'une dizaine de titres, mais il ne représente qu'une partie de l'œuvre prolifique de Michel Zévaco. Après une période d'éclipse, l'adaptation télévisée des *Pardaillan* et la vogue du roman historique ont assuré à Zévaco une nouvelle génération de lecteurs.

ÉDITION : Zévaco, *Les Pardaillan*, L.G.F., «Le livre de poche», 1987.
ÉTUDES : Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964. J. Colombel, «Zévaco, *Pardaillan*», dans *Les Temps Modernes*, août, septembre 1974.

PAR-DESSUS BORD

MICHEL VINAVER. Pièce en six mouvements, 1973.

L'entreprise française de papier toilette Ravoire & Dehaze, traditionnelle et familiale, est en perte de vitesse. Une concurrente américaine, United Paper Company, lance un nouveau produit baptisé «Softies». Les Français tentent une opération «bleu blanc rouge» qui échoue. Ils sont au bord de la faillite. Le vieux père meurt, et son ambitieux fils Benoît, marié à une Américaine, prend les commandes après avoir évincé son frère Olivier. Il décide de la restructuration complète de l'entreprise, et fait appel à un cabinet de conseil en marketing, Donohue & Frankfurter. Études de marché et séances de «brainstorming» se succèdent, en vue d'une offensive de taille sur le marché en pleine expansion du papier toilette. Le nouveau produit, «Mousse et Bruyère», pulvérise les ventes. C'est un triomphe. Devant ce résultat, les Américains proposent la fusion des deux entreprises.

♦ Cette pièce est en prise directe avec l'expérience de son auteur, Michel Vinaver (né en 1927), qui a mené de front une carrière de dramaturge et de P.-D.G. d'une société multinationale. Son rôle est tenu dans la pièce par le personnage de Jean Passemar, chef du service des ventes, meneur de jeu et, semble-t-il, auteur de la pièce. Ce n'est pas la seule mise en abyme : Passemar assiste aux cours de M. Onde, professeur au Collège de France, consacrés aux dieux scandinaves, dont la lutte fait étrangement écho aux combats internes et externes à l'entreprise. Les dialogues entrelacés d'une foule de personnages qui composent plusieurs tableaux simultanés rendent sur scène le stress de la vie moderne. L'absence de ponctuation applique au langage les deux mots d'ordre du monde des affaires : rapidité et efficacité.

♦ La pièce a été créée le 13 mars 1973 par Roger Planchon au T.N.P., à Villeurbanne, puis reprise l'année suivante au Théâtre national de l'Odéon.

ÉDITION : Vinaver, *Par-dessus bord*, dans *Théâtre I*, Actes Sud et L'Aire, 1986.
ÉTUDES : Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, L'Aire, 1982. Anne Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, Librairie théâtrale, 1989.

PARENTS TERRIBLES (Les)

JEAN COCTEAU. Pièce en trois actes, 1938.

Dans un appartement en perpétuel désordre, la «roulotte», Yvonne, qui voue une passion exclusive à son fils Michel, garde la chambre depuis des années. Son mari, Georges, un inventeur raté, la trompe. Seule Léonie, la sœur d'Yvonne, secrètement amoureuse de Georges, veille à la bonne marche de la maison. Le fils fait basculer la situation en annonçant qu'il a décidé de se marier. Georges découvre que sa promise, Madeleine, n'est autre que son ancienne maîtresse, et en informe Léonie. Avec l'accord d'Yvonne qui ignore cette liaison mais refuse de partager son fils, ils décident d'empêcher le mariage. Par une brusque volte-face, Léonie, qui s'est reconnue dans Madeleine, prend son parti. Elle calme le jeu, et fait tout pour que le mariage ait lieu, mais Yvonne se suicide, ne pouvant supporter le bonheur de Michel avec une autre.

♦ Face aux trois grands enfants que sont les parents et le fils, obnubilés par leurs désirs égoïstes et réfugiés dans le monde douillet de la roulotte, Léonie et Madeleine doivent à tout instant faire preuve de force, d'autorité et de lucidité pour préserver un ordre menacé. Le conflit entre les principes d'ordre et de désordre est encore avivé par le déséquilibre fondamental lié au nombre des personnages : le fils est pris entre sa mère et

sa fiancée, le père entre son ancienne maîtresse, sa femme et sa belle-sœur... Aucun couple stable ne peut se former jusqu'à ce que la mère incestueuse ait disparu. Ainsi cette pièce, qui selon Cocteau (1889-1963) tient du drame et du vaudeville, s'achève-t-elle sur un clin d'œil à la tragédie lorsque Yvonne, figure moderne et avilie de Phèdre, s'empoisonne dans la scène finale.

♦ La pièce fut créée le 14 novembre 1938 par Alice Cocéa au théâtre des Ambassadeurs, avec Jean Marais dans le rôle de Michel.

ÉDITIONS : Cocteau, *Les Parents terribles*, dans *Théâtre I*, Gallimard, 1948. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDES : Roger Lannes, *Jean Cocteau*, Seghers, 1946. François Dubourg, *Dramaturgie de Cocteau*, Grasset, 1954.

PARFAITE AMIE (La)

ANTOINE HÉROËT. Poème, 1542.

Construit de manière très rigoureuse, en trois livres qui font progresser la réflexion, le poème s'inscrit dans la «querelle des femmes» qui anime les milieux littéraires de la première moitié du XVI^e^ siècle. Il constitue en particulier une réfutation, produite dans le cercle «féministe» de Marguerite de Navarre, de *L'Amie de Cour* publiée l'année précédente par Bertrand de la Borderie, et qui présente la femme comme une créature vénale et hypocrite, incapable d'un sentiment sincère, mais habile à tirer profit de la séduction qu'elle exerce sur ses amants. Héroët (vers 1492-vers 1568) fait au contraire l'apologie du «parfait amour», d'inspiration platonicienne, que peut connaître et entretenir une femme, car il ne s'agit plus de lutter contre la passion, mais de l'épurer et de la raffiner au plus haut degré possible.

♦ À l'opposé du code pétrarquiste, qui conçoit l'amour comme une souffrance permanente et d'ailleurs glorieuse, et qui repose sur l'asymétrie irrémédiable entre les amants, la conception platonicienne fait de l'amour, union des âmes (celle des corps n'est pas interdite, mais d'importance secondaire seulement), une cause de bonheur en ce monde et le pressentiment d'un accomplissement total dans l'autre. Cependant, le pétrarquisme et ses variantes l'emporteront dans la littérature du XVI^e^ siècle sur cette vision à la fois équilibrée et exaltée du sentiment amoureux, moins adaptée à l'expression poétique.

ÉDITION : Héroët, *La Parfaite Amie*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Ferdinand Gohin, Droz, 1943.
ÉTUDE : Luce Guillerm, *Le Miroir des femmes*, Presses Universitaires de Lille, 1983.

PARISIENNE (La)

HENRY BECQUE. Comédie, 1885.

Clotilde du Mesnil trompe son mari avec un ami du couple, Lafont. Elle trompe Lafont à son tour pour servir la promotion de son mari dans l'administration des finances. Une fois la nomination obtenue, elle revient à Lafont avec un sens de l'intérêt bien compris, car Lafont est un amant sensible et épris qui flatte sa vanité de coquette.

♦ Après *Les Corbeaux** (1882), *La Parisienne* est la seconde grande pièce d'Henry Becque (1837-1899). C'est une variation empreinte de pessimisme sur le thème de la rouerie féminine. Becque y porte un regard très acerbe sur l'hypocrisie bourgeoise. Cet univers de personnages secs, sans passion ou ridiculement crédules, partisans d'un ordre moral qui sauve les apparences, est très éloigné de l'univers souriant et souvent complaisant du vaudeville. La réussite de cette comédie tient largement à l'ambiguïté du personnage de Clotilde.

♦ La pièce a reçu un excellent accueil à sa création à la Comédie-Française. Quelques années plus tard, la comédienne Réjane devait particulièrement s'illustrer dans ce rôle, qu'elle incarna au théâtre du Vaudeville.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Les Corbeaux*.

PARNASSE CONTEMPORAIN (Le)

RECUEIL COLLECTIF. Poèmes, 1866.

Première œuvre poétique de ce type, *Le Parnasse contemporain* parut en trois livraisons successives, à l'initiative du poète Catulle Mendès et de l'imprimeur Lemerre. Elle constitue avant tout la profession de foi d'un nouveau groupe poétique, les Parnassiens, qui rassemblait à l'origine les noms de Gautier, Banville, Heredia, Baudelaire, Leconte de Lisle, Coppée, Sully-Prudhomme, Léon Dierx, Verlaine, Mallarmé. Unis par une même exigence de qualité formelle et un goût des valeurs néo-classiques dont témoigne le titre choisi pour emblème, le mouvement n'aura cependant

jamais de corps de doctrine bien défini. Cela lui permit d'attirer par la suite, sans véritable exclusive, des personnalités très diverses par leur style ou leur tempérament, ou des novateurs de toutes tendances, qui souvent s'en écarteront pour rejoindre d'autres groupes, Symbolistes ou Décadents. C'est ainsi qu'apparurent dans les livraisons de 1871 et 1876 les noms d'Anatole France, de Rollinat, de Louise Colet, Charles Cros et Glatigny.

♦ Le mouvement parnassien s'inscrit tout d'abord en réaction contre le Romantisme, contre la place que celui-ci avait conférée à l'exaltation du sentiment, et contre ses représentants, Hugo, Lamartine. Pourtant, les prémices des nouvelles tendances qui donneront naissance au Parnasse se laissaient pressentir au sein même du Romantisme, chez Théophile Gautier ou même chez Hugo. Mais c'est surtout l'œuvre de Baudelaire qui marque l'orientation décisive: les Parnassiens trouveront dans son œuvre un modèle de clarté dans l'expression et de perfection formelle, ainsi qu'une conception de l'art et de la beauté, fruit d'un labeur acharné et d'une discipline rigoureuse.

ÉDITIONS: *Le Parnasse contemporain*, Lemerre, 1866, 1871, 1876.
ÉTUDES: Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Armand Colin, 1967. Luc Decaunes, *La Poésie parnassienne*, Seghers, 1977.

PAROLE EN ARCHIPEL (La)

RENÉ CHAR. Poésie, 1962.

Ce recueil réunit des textes écrits entre 1952 et 1962. Le titre, jouant du rapport entre l'un et le multiple, traduit la volonté de rassembler les contraires (non de dépasser la contradiction) et présente l'un des thèmes fondamentaux. On y trouve trois sortes de textes: les poèmes en vers libres, d'un lyrisme souvent personnel; les poèmes en prose, pratiquant une langue plus tendue, s'interrogeant elle-même; les aphorismes, concis, développant une image ou une parole plutôt qu'une pensée (voir Héraclite). Ils présentent des thèmes moraux et esthétiques. Les sujets principaux du recueil sont l'amour, le temps et l'invocation à des figures tutélaires (artistes, hommes de la préhistoire), mais l'atmosphère de la Haute-Provence est, en arrière-plan, presque toujours présente. L'homme y est défini comme un devoir-être (aux deux sens), exigence qui s'accompagne d'un profond pessimisme à l'égard du monde contemporain. Les trois genres diffèrent surtout par la langue: avec l'aphorisme le sens se produit, sans fin, dans la lutte entre et contre les mots, comme s'il fallait les briser pour dégager tout leur pouvoir de signification.

♦ Dans l'œuvre de René Char (1907-1988), *La Parole en archipel* correspond à un moment de maturité, qui s'est ouvert avec *Fureur et Mystère* (1948) et *Les Matinaux* (1950).

♦ Le rayonnement de Char a été considérable, mais se manifeste plus sur le plan moral (intégrité, simplicité) que littéraire. Un mythe s'est créé. La technique de l'aphorisme a cependant été souvent imitée: Jean-Claude Renard (*12 Dits*, 1980); Pierre-Albert Jourdan (*Les Sandales de paille*, 1987).

ÉDITIONS: Char, *La Parole en archipel*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Roudaut, Gallimard, «La Pléiade», 1983. Gallimard, «Poésie», 1969.
ÉTUDES: Georges Mounin, *Avez-vous lu Char?*, Gallimard, «Folio», 1989. Jean Voellmy, *René Char ou le Mystère partagé*, Champ Vallon, 1989. Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990.

PAROLES

JACQUES PRÉVERT. Poèmes, 1946.

Paroles est le premier recueil de Prévert. Il connut immédiatement un immense succès. Le lecteur entre de plain-pied dans des poèmes qui lui donnent l'illusion d'y retrouver ses propres «paroles». Les thèmes appartiennent à la tradition d'un anarchisme spontané. Prévert s'en prend à tous ceux qui exercent un pouvoir, mais il est particulièrement virulent contre la religion et le clergé. Il réclame en faveur de la liberté, du droit à l'amour, au bonheur de vivre, et choisit, contre ceux qui font profession de penser, la sensation et le sentiment. Ces textes revêtent des formes variées: la chanson, qui respecte une certaine régularité (Prévert a collaboré avec des musiciens), le poème en vers libre, le récit fantaisiste. Cette dernière forme, par son dynamisme, permet à la langue de Prévert de déployer toute sa force de séduction. Comme l'indique le titre du recueil, il s'agit d'une langue orale qui impose son rythme et exige la diction à haute voix. Bien que son matériau soit le français parlé, l'auteur utilise toutes les possibilités offertes par la tradition littéraire (verset, alexandrin, rejet...) et invente ses propres structures, pour la

forme (le refrain de « L'Inventaire » est particulièrement célèbre) comme pour le fond (passage permanent de l'énoncé de bon sens à l'énoncé joyeusement absurde). D'autre part, il s'empare d'associations stéréotypées, brise le stéréotype et crée une nouvelle association (« Compagnons des mauvais jours/Je vous souhaite une bonne nuit... » « Le concert n'a pas réussi »). Le lecteur a le bonheur de sentir sa langue vivre en lui.

♦ Prévert (1900-1977) a publié d'autres recueils (*Fatras*, *Spectacles*, *La Pluie et le Beau Temps*, *Histoires**), qui ont été bien accueillis. Mais ses œuvres les plus célèbres (« Le Dîner de têtes », « Barbara », « L'Inventaire ») appartiennent à *Paroles*.

ÉDITION : Prévert, *Paroles*, Gallimard, « Folio », 1976. *Poésies*, éd. D. Leuwers, Gallimard, « La Pléiade », 1992.
ÉTUDES : Andrée Bergens, *Jacques Prévert*, Éditions classiques du XX^e siècle, 1969. René Gilson, *Jacques Prévert, des mots et merveilles*, Belfond, 1990.

PAROLES DE LAINE
JEAN-LOUP TRASSARD. Récits, 1969.

Ce recueil se compose de treize récits d'une vingtaine de pages chacun. Ils mettent en scène un être isolé. Si d'autres hommes interviennent, leur rôle est secondaire, car le personnage principal n'est pas en relation avec eux, mais avec le monde naturel ou les éléments (eau, terre, feu, air) et se laisse peu à peu gagner par la matière, qui apparaît alors comme le chaos primordial. Sur le plan narratif, le récit évoque les mouvements du héros ou, s'il est immobile, du monde qui, autour de lui, s'anime ; dans les deux cas, il se produit une régression dans l'espace et dans le temps : un retour à l'origine. Même quand le trajet s'accompagne d'angoisse, il répond à un désir profond du personnage : la matière dont il se rapproche est maternelle. Au niveau thématique, le dynamisme de l'enfouissement, de la surrection, du parcours labyrinthique vers un centre traduit ce même désir et donne au récit son caractère légèrement fantastique. La phrase elle-même est volontiers complexe ; la langue, en empruntant des termes au langage de la campagne, se ressource dans son propre passé et se tient au plus près du réel. Les « paroles de laine » évoquent autant le bain dans lequel le monde élémentaire plonge l'homme en s'adressant à lui que cette langue chaleureuse, légère et parfois étouffante.

♦ On peut, pour certains textes, penser à Kafka, mais l'œuvre de Jean-Loup Trassard (né en 1933) ne tolère pas l'interprétation existentielle que celle de Kafka semble appeler. Le fantastique est chez lui une psychanalyse imaginaire des rapports de l'homme avec la matière (voir Bachelard). En revanche, le désir de renouer avec la réalité substantielle permet de rapprocher cet écrivain de nombreux poètes contemporains (Jean Mambrino, Lorand Gaspar, Guillevic).

ÉDITION : Trassard, *Paroles de laine*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1990.
ÉTUDE : Jean Pierre Richard, *L'État des choses*, Gallimard, 1990.

PAROLES D'UN CROYANT
LAMENNAIS (Félicité Robert de). Pamphlet, 1833.

En 1833, Lamennais (1782-1854), qui vient d'être condamné par l'encyclique *Mirari vos* l'année précédente, écrit, pour se défendre, les *Paroles d'un croyant*. Le livre est constitué de quarante-deux chapitres de longueur inégale qui reprennent, sur le mode de l'éloquence lyrique, le rythme des versets de la Bible. Tantôt à la première personne du singulier, tantôt à l'impératif, l'auteur exhorte ses semblables à « espérer et aimer », en dépit du mal que représentent les « fils de Satan » et les « oppresseurs des nations ». Paraboles et visions apocalyptiques voisinent avec des cris de révolte contre la misère du peuple et l'exigence renouvelée « d'unir la Religion et la Liberté ».

♦ Lamennais proclame sa foi en un avenir glorieux pour tous, dans un style incantatoire qui séduisit les lecteurs de son temps à tel point que ce fut l'un des plus gros succès de librairie du XIX^e siècle.

ÉDITIONS : Lamennais, *Paroles d'un croyant*, éd. Yves Le Hir, Armand Colin, 1948. Flammarion, 1973.
ÉTUDE : Louis Le Guillou, *L'Évolution de la pensée religieuse de Lamennais*, Armand Colin, 1966.

PART MAUDITE (La)
GEORGES BATAILLE. Essai, 1949.

La Part maudite n'est ni un roman, ni un ouvrage de réflexion philosophique ou mystique, mais une sorte d'essai d'histoire universelle, l'exposé systématique d'un schème structurel que

Bataille voit commun à l'économie, à la psychologie, à la sociologie, à l'être humain et à l'univers. Le point de départ en est l'économie. Dix-huit années de travail ont été nécessaires pour mettre au clair sa documentation, sa réflexion, sa conclusion. Il a utilisé les recherches de Métraux, de Mauss et de bien d'autres ethnologues, participé à la revue *Critique sociale,* suivi la création de *Critique* et approfondi son étude pour faire de son œuvre un «essai d'économie générale». La thèse en est simple: la société, quelle qu'elle soit, ne consacre pas la totalité de sa production à sa croissance; un excédent est dépensé en pure perte: c'est l'effervescence de la vie, l'orage, mais aussi le luxe, les jeux, les spectacles, les cultes, l'activité sexuelle détournée de sa finalité de reproduction, les arts, la poésie, la fête: ce qu'on peut appeler la «part maudite». L'homme est le plus apte à consumer intensément cet excédent d'énergie et Bataille en donne des exemples: les sacrifices sanglants des Aztèques, le potlatch des Indiens du Nord-Ouest américain, les conquêtes de l'islam, les guerres des sociétés industrielles. C'est là qu'est l'«instant décisif» de la «consumation», le trait qui caractérise une civilisation, une économie, un homme, l'attitude qui fait accéder à la pure conscience de soi, une conscience qui n'a plus rien pour objet.

ÉDITIONS: Bataille, *La Part maudite,* Minuit, 1967. Le Seuil, «Points», 1974.
ÉTUDES: *Critique,* nos 195-196, août-septembre 1963. *L'Arc,* n° 32, 1967. *Bataille,* colloque de Cerisy, U.G.E. «10/18», 1973. Francis Marmande, *Georges Bataille, politique,* Presses universitaires de Lyon, 1982. Jacques Derrida, «De l'économie restreinte à l'économie générale», dans *L'Écriture et la Différence,* Le Seuil, 1967.

PARTAGE DE MIDI

PAUL CLAUDEL. Drame en trois actes, 1905. Création en 1948.

Sur le bateau qui les emmène en Chine, au milieu de l'Océan, au milieu du jour, au milieu de leur vie, Mesa, l'homme que Dieu a refusé, et Ysé, grande et sauvage, se rencontrent et se reconnaissent sans s'être jamais connus. Leur amour est impossible, car Ysé est mariée avec l'insaisissable De Ciz, dont elle a des enfants, cependant que le solide Amalric, son ancien amant, cherche à les détourner l'un de l'autre. Leur destin se scelle dans un cimetière de Hong Kong où ils ont rendez-vous: De Ciz va partir en mission pour le compte de Mesa, malgré les supplications déchirées de sa femme. Plus d'un an passe. Dans le port du sud de la Chine où ils vivent avec l'enfant qu'elle a eu de Mesa, Amalric et Ysé, devenue veuve et dévorée par la honte, se résignent à la mort pour échapper à une révolte. La nuit même, Mesa les retrouve, propose à Ysé de partir grâce à un sauf-conduit. Amalric se bat avec lui, le maîtrise, puis s'enfuit avec Ysé, mais elle revient au dernier moment mourir avec Mesa, dans un sublime «partage de minuit».

♦ D'une passion brûlante et adultère qui le marqua à tout jamais au «midi de sa vie», Claudel (1868-1955) a fait le plus pur de ses drames, où paraissent les deux faces de l'amour — désir de la chair et soif de l'esprit. La femme est au bout du compte une «éclateuse de vocation»: sans même le savoir, elle conduit l'homme, à travers le péché, au don de soi, à la Grâce, à Dieu. Pourtant, c'est seulement dans la mort que l'amour charnel, sacrifié, peut se faire amour divin. Dépassés, brisés par leurs propres sentiments, les personnages profèrent des incantations à la fois passionnées et évangéliques.

♦ Écrite en 1905, publiée sans nom d'auteur, la pièce fut créée le 16 décembre 1948 seulement, au Théâtre Marigny, par Jean-Louis Barrault, dans une version profondément remaniée.

ÉDITIONS: voir *L'Échange,* et Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDES: Jacques Madaule, *Le Génie de Paul Claudel,* Desclée De Brouwer, 1933. Jean-Bertrand Barrère, *Claudel, le destin et l'œuvre,* S.E.D.E.S., 1979.

PARTI PRIS DES CHOSES (Le)

FRANCIS PONGE. Recueil poétique, 1942.

Recueil poétique qui révéla Francis Ponge (1899-1988), *Le Parti pris des choses,* par son titre même, annonce le projet de l'écrivain et ses ambiguïtés. Il s'agit, en effet, pour lui, de prendre le parti des choses «hors du vieil humanisme, hors de l'homme actuel et en avant de lui». Mais c'est aussi — qui ne le comprend? — un parti pris esthétique: celui de l'objectivité absolue, du regard pur privé de tout sujet anthropocentrique. La nature, les objets ne

seront plus le miroir privilégié de l'homme, le reflet de ses sentiments et de ses pensées, ils seront exprimés pour eux-mêmes, tels qu'en eux-mêmes enfin ils rendent compte «du contenu entier de leurs notions». Ce que Ponge cherche à écrire, à travers les poèmes de «La Cigarette», du «Galet», de «La Pluie» ou du «Feu», c'est la po(i)étique même du monde, son dictionnaire absolu qui «remplace» tous les autres et les rend inutiles. Privé de l'homme, l'objet se confond alors, tend à se confondre avec le langage qui l'exprime, au sens étymologique de ce mot, car «la définition-description» de l'orange devrait conduire à sa consommation ou du moins à la sensation de cette consommation, laquelle «oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'injection du liquide, sans aucune moue appréhensive de l'avant-bouche». C'est donc une véritable lutte avec le langage qui devient l'«objeu» de Ponge, objet, enjeu qui se dérobent, sans cesse à une totale maîtrise, et lui font multiplier les différentes versions d'un même thème, toutes aussi valides, car aucune ne peut être considérée comme une simple ébauche avant l'achèvement du poème; elles sont toutes des variations, des expressions approchées sur lesquelles se greffe la réflexion théorique et critique de l'auteur. Cette «rage de l'expression», cette poursuite obstinée d'une perfection impossible caractérise à la fois l'indéniable réussite poétique de Ponge et l'échec obligé de son entreprise théorique. La parti pris par les choses, c'est aussi peut-être leur résistance réifiée à toute humanité langagière, ce qui conduira Ponge, sans renier le moins du monde son ambition initiale, à proposer une éthique poétique inspirée de la leçon donnée par les objets eux-mêmes: «Ainsi tracent-ils aux hommes leur devoir.»

♦ Revendiqué comme projet existentialiste par Sartre, *Le Parti pris des choses* est surtout un classicisme revisité et rénové où l'homme s'enrichit des «nouvelles qualités» que le poète «nomme». En effet, Ponge s'interroge: «Quelle est la notion propre de l'homme?» et il répond: «La parole et la morale. L'humanisme.» C'est un humanisme redéfini par la connaissance naïve des choses.

ÉDITION: Ponge, *Le Parti pris des choses*, Gallimard, «Poésie», 1967.
ÉTUDES: Jean-Paul Sartre, «L'Homme et les Choses», dans *Situations I*, Gallimard, 1968. Philippe Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, Gallimard, 1968. *Entretiens de Philippe Sollers avec Francis Ponge*, Gallimard et Le Seuil, 1970.

PASSE-MURAILLE (Le)

MARCEL AYMÉ. Nouvelles, 1943.

Dutilleul, un homme terne et médiocre, découvre qu'il a le don de passer à travers les murs. Heureux de prendre ainsi sa revanche sur la vie et sur les autres, il use et abuse de son nouveau pouvoir et des mauvais tours qu'il permet, jusqu'au jour où son don l'abandonne au beau milieu d'une muraille. Il reste alors figé à jamais dans la pierre, hantant de ses plaintes les nuits de Montmartre. Dans les nouvelles qui suivent, Marcel Aymé mêle à nouveau la veine populiste au fantasque et décrit avec un réalisme à la fois drôle et naïf la vie des Français sous l'Occupation. Le merveilleux, l'ironie, l'humour et une certaine forme de cynisme conjugués expriment le caractère profondément insolite de la vie quotidienne, voire son incohérence et son absurdité.

♦ Marcel Aymé (1902-1967) publia en 1929 un premier roman, la *Table-aux-crevés*, qui lui valut le prix Renaudot. Il fut également auteur dramatique (*Clérambard*, 1950, *La Tête des autres**, 1952) et conteur (*Contes du chat perché**, 1934-1958).

♦ Marcel Aymé se situe en marge de son époque, par son écriture qui, à la manière d'un La Fontaine, allie le charme poétique à la veine la plus satirique, ainsi que par sa distance, cynique et corrosive, étrangère à toutes les illusions et aux mensonges d'une époque sûre d'elle-même et remplie de bonne conscience.

♦ Ce sont ses options politiques et idéologiques qui, après-guerre, valurent à l'écrivain une certaine froideur de l'opinion.

ÉDITION: Aymé, *Le Passe-muraille*, Gallimard, «Folio», 1982.
ÉTUDE: Jean-Louis Dumont, *Marcel Aymé le merveilleux*, Dehème, 1970.

PASSÉ SIMPLE (Le)

DRISS CHRAÏBI. Roman, 1954.

Récit d'une émancipation, *Le Passé simple* décrit l'itinéraire d'un jeune homme qui de révolte en reniement rencontre enfin, dans l'identité reconquise, la sérénité et la foi dans son

destin. Contre la religion qui brise et qui blesse, contre le père qui règne en maître tout-puissant, contre l'Orient dont il est issu, Driss Ferdi a choisi l'Occident, civilisateur et libérateur. Choix douloureux et conflictuel qui déchire évidemment le jeune homme et dont il devra surmonter la contradiction. C'est un style nerveux, violent et parfois obscène qui exprime la passion à la fois douloureuse et exaltante de ce fougueux jeune homme, passion qui est aussi celle de toute une génération qu'habite le rêve de faire fusionner l'Orient et l'Occident.

♦ Né à Mazagran en 1926, Driss Chraïbi quitte en 1945 le Maroc pour la France où il poursuit ses études. Très vite, il prend conscience des problèmes propres au Maroc: son roman, *Le Passé simple*, esquisse, dans la voie du rapprochement entre Occident et Orient, une solution. Dans *Les Boucs* (1956), il enquête sur la condition qui est réservée aux travailleurs nord-africains, parqués, comme des boucs, à la lisière des villes. Dans *L'Âne*, paru en 1957, il dénonce l'échec de la décolonisation et clame son désespoir. Paraîtront également, entre autres, *La Civilisation ma mère!...* (1972) et *Une enquête au pays* (1982) qui est une analyse du monde rural, de son archaïsme et de son inertie.

♦ Driss Chraïbi est considéré comme l'un des écrivains les plus importants du Maghreb. Mieux qu'aucun autre, il a su se faire le porte-parole de toute une génération désireuse d'aller à la rencontre de l'Occident. Son roman provoqua un terrible scandale dans l'opinion marocaine (l'auteur dut même rédiger une lettre de reniement qu'il regretta par la suite), mais il contribua à éveiller les consciences sur les problèmes propres à l'islamisme. L'humour noir, constant dans son œuvre, lui donne pourtant une place à part dans la littérature maghrébine.

ÉDITION: Chraïbi, *Le Passé simple*, Gallimard, «Folio», 1986.
ÉTUDE: Jean Dejeux, *La Littérature maghrébine de langue française*, Naaman, Sherbrooke, 1977.

PASSIONS DE L'ÂME (Les)

RENÉ DESCARTES. Traité de morale, 1649.

Dans *Les Passions de l'âme* ou *Traité des passions*, Descartes (1596-1650) aborde la vie morale avec le souci d'éclaircir les rapports de l'âme et du corps. Il explique dans la première partie comment les passions sont communiquées à l'âme par le corps: avoir peur, c'est prendre conscience que le corps tremble. Plus l'âme est raisonnable, mieux elle peut imposer ses volontés au corps. La seconde partie analyse les principales passions, l'Admiration, l'Amour, la Haine, le Désir, la Joie et la Tristesse. Enfin, la troisième partie est consacrée aux passions particulières, notamment à la Générosité, qui «fait qu'on ne s'estime que selon sa juste valeur» et qui constitue un remède général contre tous les dérèglements des passions. Loin de condamner les passions, Descartes les définit au contraire comme des «plaisirs à part» de l'âme, pour peu que la volonté souveraine de l'homme, autrement dit une libre et généreuse énergie, parvienne «à les transformer de simples appétits ou manifestations physiologiques qu'elles risquaient d'être, en joies et triomphes de l'esprit» (Claude Puzin).

♦ Après avoir présenté dans le *Discours de la méthode** l'union étroite de l'âme et du corps comme la caractéristique de la nature humaine, Descartes cherche à expliquer ce dualisme dans ses *Méditations**. Sa correspondance avec Élisabeth de Bohême le ramène à l'humilité du vécu quotidien: il sait qu'il est «une seule personne». Aussi, c'est à l'intention de la princesse qu'il rédige son traité *Les Passions de l'âme*.

♦ *Les Passions de l'âme*, qui fondent la psychologie sur le physiologique, sont d'un esprit résolument moderne: elles se rattachent au climat héroïque de l'époque et à la peinture des passions offerte par le théâtre cornélien où la volonté, éclairée par la raison, cherche non à étouffer les passions, mais à les diriger vers le bien. L'interprétation des passions comme un mécanisme psycho-physique normal et de la moralité comme une connaissance rationnelle sera reprise dans l'*Éthique* de Spinoza.

ÉDITIONS: Descartes, *Les Passions de l'âme*, dans *Œuvres et Lettres*, éd. André Bridoux, Gallimard, «La Pléiade», 1937 et 1983. Éd. Geneviève Rodis-Lewis, Vrin, 1970.
ÉTUDE: Ferdinand Alquié, *Descartes*, Hatier-Boivin, 1956 et 1988.

PAUL ET VIRGINIE

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE (Jacques Henri). Roman, 1788.

La présence d'un narrateur — un vieil homme dont l'auteur aurait recueilli la confidence — introduit

d'emblée une perspective tragique dans l'histoire d'une petite société vertueuse incarnant l'utopie de l'isolement: deux jeunes adolescents, Virginie et Paul, élevés ensemble par leurs mères dans l'innocence naturelle et la splendeur exotique de l'île de France (l'île Maurice), connaissent le bonheur que procurent la sensibilité et la tendresse. Mais un sentiment plus trouble naît en Virginie adolescente, lié au caractère érotique de la nature. Sa mère cède aux préjugés: estimant l'amour des deux jeunes gens prématuré, elle envoie Virginie à Paris pour y parfaire son éducation. L'idylle s'achève en drame: sous les yeux de Paul, le vaisseau qui ramène Virginie de France se brise, lors d'un ouragan, sur des rochers. Transformée par son éducation chrétienne, la jeune fille refuse de se dévêtir, pour rejoindre le rivage à la nage: sa pudeur angélique l'entraîne dans la mort. Paul ne survivra pas à son désespoir.

♦ Prévue pour accompagner une seconde édition du *Voyage à l'île de France*, la parution de *Paul et Virginie* est ajournée par l'échec de cet ouvrage. Après plusieurs rédactions successives, Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) adjoint son roman à la troisième édition des *Études de la nature** pour y offrir un tableau exemplaire de la nature. Il reprendra dans *La Chaumière indienne* (1790) la description de paysages exotiques colorés et le mythe d'une humanité régénérée par la nature.

♦ En rêvant d'un âge d'or avec Rousseau ou Gessner, la génération de 1780 attendait un chef-d'œuvre. *Paul et Virginie* réalise ses aspirations en acceptant les servitudes d'un genre littéraire à la mode, la pastorale, qui oppose les vertus champêtres à la corruption sociale. Le succès du roman est éclatant, attesté par plus de trois cents contrefaçons ou par la vogue immédiate des deux prénoms et de la double tresse de Virginie. Chateaubriand reprend Bernardin dans *Le Génie du christianisme**; Lamartine, Balzac et Flaubert représentent respectivement Graziella, Véronique (dans *Le Curé de campagne**) et Emma Bovary penchées sur le roman. Cet engouement et la réputation que le livre a conservée conduisent à s'interroger sur la sévérité de la critique depuis Sainte-Beuve: Bernardin de Saint-Pierre est à l'origine d'un large courant qui va de Lamartine à Loti en passant par les «signifiances» de Balzac et les «correspondances» de Baudelaire. Et il reste le créateur du roman exotique.

ÉDITION: Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. Robert Mauzi, Flammarion, «G.F.», 1972.
ÉTUDES: Jean Fabre, «Paul et Virginie, pastorale», dans *Lumières et Romantisme*, Klincksieck, 1980. Georges Benrekassa, «L'univers culturel de Paul et Virginie», dans *Fables de la personne*, P.U.F., 1985.

PAULINA 1880

PIERRE-JEAN JOUVE. Roman, 1925.

L'amour pour son amant Michele et le sentiment du péché qu'il engendre poussent Paulina vers Dieu. Mais entrée aux Visitandines, elle ne parvient pas à éteindre cette lumière qui brille orgueilleusement en elle. Troublante, rayonnante, elle est bientôt chassée du couvent où on l'accuse de perturber ses compagnes. Cet être de contradiction qui ne connaît que la passion et la volonté tue alors son amant, croyant ainsi se libérer. Le thème de la Faute est central: elle est la force qui guide Paulina, qui appelle l'amour et le meurtre de Michele, qui engendre l'orgueil de soi, le don de soi, et s'en séparer, c'est risquer de se séparer aussi de Dieu. C'est pourquoi seules la solitude, la réclusion et l'usure des ans qui épuisent les forces de la vie amèneront en Paulina, en son extrême vieillesse, «la pureté et le sourire».

♦ L'expérience de la psychanalyse en 1925 amène Pierre-Jean Jouve (1887-1979) à renier toute l'œuvre précédente. Dans sa poésie (*Les Noces* en 1931, *Sueur de sang* en 1935) comme dans ses romans, il s'attache désormais à retrouver une langue et une vérité d'ordre religieux, capables de donner au drame humain, marqué par le péché et la mort, une dimension véritablement mystique. En ce sens, *Hécate* et *Vagadu*, parus en 1928 et en 1931, prolongent les thèmes esquissés dans *Paulina 1880*.

♦ L'œuvre de Jouve est caractéristique d'une inquiétude spirituelle propre à son siècle et aux écrivains catholiques de sa génération. Issue du point de rencontre entre la psychanalyse et le mysticisme, cette œuvre demeure singulière et à part.

♦ Le roman a été adapté au cinéma en 1972 par Jean-Louis Bertucelli.

ÉDITION: Pierre-Jean Jouve, *Paulina 1880*, Gallimard, «Folio», 1988.
ÉTUDE: Simone Sanzenbach, *Les Romans de Pierre-Jean Jouve, le romancier et son miroir*, Vrin, 1973.

PAYS OÙ L'ON N'ARRIVE JAMAIS (Le)

ANDRÉ DHÔTEL. Roman, 1955.

Gaspard, fils de forains bohèmes, est élevé à l'abri de toute excentricité par une tante aubergiste. Cependant, dans sa vie morne, des événements extraordinaires se produisent parfois, où il joue un rôle déterminant et involontaire. Un jour, un gamin en fuite fait irruption dans sa vie: Gaspard essaye de l'aider, mais l'enfant est repris. C'est alors «un cheval pie traversé par la foudre» qui emporte Gaspard vers des êtres originaux, vivant de façon plus ou moins marginale. Sans le vouloir vraiment, il suit les traces du jeune fugueur qu'il finit par retrouver, après maintes péripéties, sur un bateau en partance. Il découvre alors qu'il s'agit d'une fille, Hélène, à la recherche de sa mère disparue, et de ce qu'elle appelle le «grand pays». Gaspard fera sienne la quête d'Hélène. Après maintes aventures et mésaventures, alors qu'ils vont presque renoncer, ils retrouvent enfin Jenny, la mère d'Hélène, au pays de l'enfance et de la poésie auprès des forains, dans une fête. Par la même occasion, Gaspard renoue avec ses parents, forains eux aussi. Il décide de ne plus les quitter et d'épouser un jour la jeune Hélène.

♦ *Le Pays où l'on n'arrive jamais* est le roman le plus célèbre d'André Dhôtel (né en 1900). Ce récit d'une épopée enfantine mêle avec un rare bonheur la tendresse et l'insolite pour révéler un «ailleurs» toujours au bout de la route. Pour Dhôtel, le voyage, la vie errante et vagabonde sont la clef du merveilleux toujours présent dans la vie quotidienne et il privilégie le charme bucolique des campagnes, des petits villages où la beauté de la nature, la familiarité des animaux sont le premier signe du bonheur possible.

♦ Devenu un classique de la littérature enfantine, ce roman insiste dans une langue claire, accessible même aux plus jeunes, sur cet appel profond du bonheur en chacun et sur la nécessité de chercher sa voie, sa véritable vocation à laquelle nul ne peut s'opposer et sans quoi il n'est pas d'épanouissement authentique. Le livre, leçon d'espoir et de courage qui résume bien l'ensemble de l'œuvre de cet écrivain, a été couronné en 1955 par le prix Femina.

ÉDITION: Dhôtel, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, Gallimard, «Folio junior», 1983.
ÉTUDE: Patrick Reumaux, *L'Honorable Monsieur Dhôtel*, La Manufacture, 1984.

PAYSANS (Les)

HONORÉ DE BALZAC. Roman, posthume, 1844-1855.

Le général de Montcornet, comte d'Empire, a acheté à une ancienne actrice la grande propriété des Aigues. L'ancien régisseur Gaubertin, qui aurait voulu acquérir le domaine, travaille à en chasser le général avec le concours de nouveaux bourgeois: Soudry, le maire, sa femme, ancienne servante de l'actrice, et Rigou, le maire d'un village voisin. Ils utilisent contre le château la haine des paysans, en particulier de la famille Tonsard. Le complot aboutit à la mort d'un garde-chasse et à la vente du domaine, que les nouveaux riches dépècent et détruisent sans que les paysans y gagnent.

♦ Balzac (1799-1850) a médité pendant longtemps ce livre qui devait dominer l'ensemble de sa production par le développement du récit et l'ambition des thèmes abordés. Commencé en 1838, repris en 1844, seul un quart du projet a pris forme: la première partie fut publiée en feuilleton dans *La Presse* en décembre 1844. Après la mort de Balzac, sa veuve, Mme Hanska, a mis au point un texte, qui, inséré dans les *Scènes de la vie de campagne*, paraît en 1855.

♦ Les paysans de ce roman sont conformes à l'idéologie de l'époque et à l'imagerie des sauvages chez Fenimore Cooper. Ainsi Balzac, bourgeois de condition, influencé en outre par Mme Hanska, soutient-il une thèse réactionnaire, violemment hostile à la paysannerie, au nom de la défense de la grande propriété qui favorise le développement moderne et au nom d'une condamnation du népotisme. Il exprime l'angoisse de la société française après la Révolution, l'angoisse des classes dirigeantes face aux masses populaires renouvelées. La paysannerie absorbera la bourgeoisie comme cette dernière a absorbé l'aristocratie. Bien plus, ces exactions engloutissent les fondements de la civilisation: la propriété privée, l'État, le sens de la beauté (dont le symbole est le domaine des Aigues). Balzac peint la ruine d'un monde qu'il aime et révèle son impuissance à envisager l'avenir sous une autre forme qu'apocalyptique.

♦ Cette épopée de la lutte entre les chaumières et le château, qui «offre autant de péripéties que le siège de Troie» (Théophile Gautier), présente les prémices d'une littérature antibourgeoise, même si son contenu réactionnaire a longtemps gêné la critique.

ÉDITIONS : Balzac, *Les Paysans*, dans *La Comédie humaine* t. IX, éd. Thierry Bodin, Gallimard, « La Pléiade », 1978. Éd. Pierre Barbéris, Flammarion, « G.F. », 1970.
ÉTUDES : Pierre Macherey, dans *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, 1966. Thierry Bodin, « L'Arcadie n'est pas en Bourgogne », dans Actes du congrès « Stendhal, Balzac et le Réalisme », P.U.G., 1976.

PAYSAN DE PARIS (Le)

LOUIS ARAGON. Récit poétique, 1926.

Tissu de rêves et de désirs, Paris est un lieu métaphysique, receleur de toute une mythologie : syncrétique, ouverte à tous et à tous les temps, passé, présent et à venir, la ville moderne figure, en effet, les profondeurs de la conscience humaine et, poème, en révèle les forces créatrices et irrationnelles. Le « paysan de Paris » est celui qui, tel le poète, au fil de sa flânerie, sent poindre en lui le sentiment d'une cohérence inexpliquée et troublante : parcours initiatique au terme duquel, interrogeant les sphinx méconnus qui peuplent la cité, le promeneur devine soudain la profondeur de ses propres abîmes. C'est ce vivant secret qui, par exemple, dans l'extravagant jardin des Buttes-Chaumont, une fois partagé, n'en finit pas d'exercer sur le passant son tragique envoûtement. Partout en effet, en tous lieux et dans les moindres objets, la « matière mentale » s'épanche et s'investit, suscitant ainsi un nouveau sacré tout à la fois banal et mystérieux. En ce sens, Paris est un microcosme dont le passage de l'Opéra, « véritable aquarium humain », pourrait constituer l'emblème : lieu singulier et multiple, dérobé à la lumière du jour, il contient et résume toute la complexité de l'activité humaine et, perpétuant dans ses bordels et ses boutiques obscures les mystères les moins purs, il est de toute évidence le moderne sanctuaire d'un mystique équivoque et insolite. Ville de toutes les métamorphoses et de tous les artifices, le Paris d'Aragon est un lieu baroque que hante la figure de Don Juan. Tout en courbes et en sinuosités, luxuriant et protéiforme, Paris incarne la toute-puissance du désir : telle est la mythologie moderne que, au lieu de brider les instincts, elle réconcilie enfin l'homme avec sa sensibilité la plus profonde.

♦ Le *Paysan de Paris* s'inscrit dans la pleine période surréaliste d'Aragon (1897-1982). Dès *Anicet*, celui-ci avait tenté de déchiffrer la topographie parisienne et de mettre ainsi au jour les profondeurs de l'inconscient. Il rejoint en cela l'André Breton des *Pas perdus* : la flânerie, chez l'un comme chez l'autre, est un long questionnement né du sentiment de l'étrange, tentative pour forcer dans le trouble des lieux ces « serrures qui ferment mal sur l'infini ».

♦ Dès sa préface, l'écrivain parodie les *Méditations métaphysiques** de Descartes, revendiquant, contre un rationalisme désenchanteur, le retour à un merveilleux quotidien. L'art n'a désormais d'autre but que de mettre en évidence ce hasard objectif qui conjoint sans exclusive le réel et l'imaginaire. Banale et hétéroclite comme la prose des affiches et des réclames qu'Aragon incorpore à son livre, telle est la nouvelle esthétique ainsi définie. Conforme à ces principes, le texte d'Aragon s'exprime dans la forme même qui l'inspire : pratiquant l'art du collage, il multiplie les images les plus inattendues, mêle les styles les plus divers (archaïsmes, préciosités, jeux de mots) et juxtapose, à l'intérieur du livre, saynètes, dialogues, citations et prosopopées. Car le langage précède l'homme et s'en empare : « Je me promène dans mes demeures mentales par le moyen de l'écriture » — vertige de la création qui transmue toute réalité.

ÉDITION : Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, « Folio », 1970.
ÉTUDES : Marie-Claire Bancquart, *Le Paris des surréalistes*, Seghers, 1972.
Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le Roman*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.
Yvette Gindine, *Aragon prosateur surréaliste*, Droz, 1966.

PAYSAN PARVENU (Le)

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Roman, 1734-1735.

« Cet art de lire dans l'esprit des gens et de débrouiller leurs sentiments secrets est un don que j'ai toujours eu et qui m'a quelquefois bien servi », note Jacob au soir de sa vie, exprimant la satisfaction d'atteindre un mode de connaissance que Marivaux considère comme le plus raffiné. Personnage principal de « mémoires » factices à la première personne, Jacob est un jeune paysan champenois de dix-neuf ans. Devenu riche grâce sa vitalité, sa rouerie et son cynisme joyeux, il souhaite illustrer son ascension sociale et offrir un divertissement instructif à ses petits-enfants, en interprétant lucidement des événements que jeune il ne savait ni comprendre ni expliquer. Une

autre dualité se fait jour quand le personnage souligne la distorsion entre ce qu'il paraît être aux yeux des autres et ce qu'il est réellement. Découverte de soi, le roman de Marivaux est un roman d'apprentissage qui unit étroitement le récit des faits et leur commentaire.

♦ Marivaux (1688-1763) compose *Le Paysan parvenu* dans l'intervalle qui sépare la publication de la deuxième et de la troisième partie de *La Vie de Marianne**. Ce roman poursuit la remise en question du romanesque précieux et la recherche du réalisme social qui apparaissent dans *Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie** (1713), *La Voiture embourbée* (1714) ou *Pharsamon* (datant de la même époque, mais publié seulement en 1737). *Le Paysan parvenu* s'inspire également d'un feuillet du périodique *Le Cabinet du philosophe*, «Le Chemin de la fortune», où Marivaux met en scène un valet, La Verdure, qui épouse une servante pour devenir riche, comme Jacob épousera Mlle Habert.

♦ Les multiples rééditions du *Paysan parvenu* traduisent le succès immédiat du roman auprès du grand public — alors que la critique reproche à Marivaux ses néologismes et l'invraisemblance du récit autobiographique. Ce succès fait proliférer les histoires de «paysans», de «paysannes» et de «parvenus», productions d'où se détache *Le Paysan perverti** de Restif. L'«éducation sentimentale» de Jacob influence Crébillon fils dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit** et des romanciers étrangers comme Fielding dans *Joseph Andrew* ou *Tom Jones* et Richardson dans *Pamela* ou *Clarisse Harlowe*.

ÉDITIONS : Marivaux, *Le Paysan parvenu*, éd. Frédéric Deloffre, Garnier, 1959. Éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Flammarion, «G.F.», 1978.
ÉTUDE : Henri Coulet, *Marivaux romancier*, Armand Colin, 1975.

PAYSAN PERVERTI (Le)

RESTIF DE LA BRETONNE. Roman, 1775.

Restif rassemble sous la forme d'un recueil, commenté sentencieusement par leur frère vertueux resté à la campagne, les lettres échangées par Edmond et Ursule avec les nombreux protagonistes de ce roman noir, largement autobiographique, où l'ascension sociale des deux héros est suivie d'une chute brutale. Venu chercher fortune à Paris, Edmond est attiré par la vie brillante et mondaine de la capitale. Les conseils de Gaudet, un cordelier défroqué et immoraliste, l'entraînent, malgré les moments de remords, vers le vice, la violence et des crimes de plus en plus atroces. Sensible à tous les aspects de la vie quotidienne — «Avant moi la ville n'avait pas eu d'écrivain» — et soucieux de moralisme, Restif met le lecteur en garde contre les dangers de la ville, symbole du péché, qui «pervertit», les deux héros oscillant entre la nostalgie de la vertu et leurs pulsions troubles.

♦ Dès la publication de son premier roman, *La Famille vertueuse* (1767), Restif (1734-1806), qui espère vivre de sa plume pour sortir de la marginalité, entame une carrière littéraire d'une fécondité exceptionnelle — on lui doit cent quatre-vingt-quartorze volumes. Le succès vient avec *Le Paysan perverti* et l'incite à persévérer dans l'utilisation d'une matière autobiographique moralisante avec *La Paysanne pervertie* (1784), puis à fondre ces deux romans épistolaires en un seul, *Le Paysan et la Paysanne pervertis* (1787). Le glissement progressif du passé vécu à l'autobiographie mythique conduit Restif à écrire *Monsieur Nicolas**, où il avoue ne plus savoir si certaines de ses œuvres sont réelles ou imaginaires.

♦ Le souvenir littéraire du *Paysan parvenu** de Marivaux contamine l'autobiographie du paysan Edmond, devenu l'amant d'une marquise. Mais c'est surtout l'influence de Rousseau et de Richardson qui se fait constamment sentir dans ce récit à finalité moralisante : Restif imite le style de *Clarisse Harlowe* et s'interrompt souvent pour laisser la place à l'évangile de Jean-Jacques. Cette double référence explique le succès du livre, attesté par six rééditions ou contrefaçons ; il enchante Mlle de Lespinasse : l'errance d'Edmond annonce celle des grands damnés de la littérature romantique et Restif qualifie justement son héros de «romantique».

ÉDITIONS : Restif de La Bretonne, *Le Paysan, perverti*, L'Âge d'Homme, 1977. Éd. Daniel Baruch, U.G.E., «10/18», 1978.
ÉTUDE : Pierre Testud, *Restif de La Bretonne et la Création littéraire*, Droz, 1977.

PEAU DE CHAGRIN (La)

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1831.

En 1830, à Paris, Raphaël de Valentin, avant de se suicider, entre chez un vieil antiquaire qui lui donne une peau de chagrin dont les dimensions sont liées à la vie de son détenteur : capable de réaliser tous ses désirs, elle se rétrécit

à chaque souhait. Raphaël, n'ayant plus rien à perdre, accepte ce cadeau. En sortant, il est entraîné par des amis dans un banquet au cours duquel il raconte à un compagnon sa vie passée, sa tendre affection pour la pure Pauline, ses amours avec la cruelle comtesse de Fœdora. Puis Raphaël souhaite devenir riche; son vœu est exaucé aussitôt. Peu après, il retrouve Pauline, avec laquelle il vit heureux; mais à chaque désir le talisman diminue. Ni l'abandon ni la science ni l'isolement ne peuvent s'y opposer. La santé de Raphaël s'altère donc, tandis que la peau se rétrécit jusqu'à disparaître avec la dernière volonté du héros.

♦ Placé en 1845 en tête de *La Comédie humaine*, ce roman assure la transition entre les *Études de mœurs* et les *Études philosophiques* où les héros, inspirés du *Faust* de Goethe, du *Melmoth* du révérend Maturin et des œuvres de Byron, sont en quête d'un idéal mystique, esthétique ou scientifique; avec son univers hoffmanien, il se présente comme une description de la société de la révolution de Juillet et une explication de la destinée.

♦ Balzac (1799-1850) est, comme le dit Baudelaire, un romancier de l'énergie et de la volonté: la peau de chagrin dispense et restreint la somme de l'énergie vitale, marque chaque décision d'un caractère irréversible: ou la condamnation à l'inertie, ou l'anéantissement par la dilapidation des forces. L'insistance sur le contexte historique fait de cette inquiétude philosophique, de ce mal du siècle une interrogation politique face à une société de la désillusion. L'antiquaire, comme Gobseck, est un observateur lucide du cœur humain et de la société; Raphaël est celui que l'énergie consume. La difficulté pour les personnages est de trouver une synthèse entre expansion et conservation.

Éditions: Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, t. X, éd. Pierre Citron, Gallimard, «La Pléiade», 1977. Éd. Pierre Barbéris, L.G.F., «Le livre de poche», 1972.
Étude: Pierre Barbéris, *Balzac et le Mal du siècle*, Gallimard, 1970.

PÉDANT JOUÉ (Le)

Cyrano de Bergerac. Comédie, vers 1645.

Le Pédant joué est (avec une tragédie, *La Mort d'Agrippine*) la seule œuvre théâtrale de Cyrano de Bergerac (1619-1655). L'intrigue, banale, met aux prises des personnages qui doivent beaucoup à la comédie latine et à la *commedia dell'arte*. Granger, pédant de collège, est le rival de son fils Charlot dans la conquête de Genevote. Le frère de celle-ci, Monsieur de la Tremblaye, est amoureux de la fille de Granger, Manon, promise par son père à un paysan qu'il croit riche, Mathieu Gareau. Granger est aidé par un cuistre, Pierre Paquier, et par un soldat fanfaron, Chateaufort. Il tente d'exiler à Venise son fils Charlot, qui feint, avec la complicité de son valet Corbinelli, d'avoir été enlevé par les Turcs (Molière recopiera presque mot pour mot cette scène dans *Les Fourberies de Scapin**). Chateaufort est rossé en permanence et Mathieu Gareau, incapable de prouver sa fortune, est éliminé. Enfin, Granger, qui s'apprêtait à escalader le mur de la chambre de Genevote avec une échelle, est surpris par Monsieur de la Tremblaye. On le force à jouer un rôle dans une prétendue comédie et il signe effectivement, sans s'en douter, le contrat de mariage de Charlot et de Genevote.

♦ Mais l'essentiel est ailleurs: il ne s'agit en effet ni d'une comédie d'intrigue, ni d'une comédie de mœurs, mais d'une comédie de langage. On assiste à l'affrontement de discours dont l'incommunicabilité n'est pas sans évoquer le théâtre de l'absurde moderne. Le langage codé et anachronique du pédant, nourri de latinismes, de métaphores démentielles et de poncifs, la rhétorique hyperbolique du matamore, le patois inintelligible de Mathieu Gareau (qui est le premier paysan à parler patois sur la scène française, avant les paysans du *Dom Juan** de Molière) rivalisent, dans leur démesure, de cocasserie et de gratuité. À travers cette satire d'un ancien principal de collège, on peut voir la démonstration éblouissante de la collusion entre le pouvoir et le langage, instruments d'aliénation. La scolastique, le conformisme et la superstition sont en effet mis à mal dans cette pièce qui fit scandale.

♦ *Le Pédant joué* ne connut aucun succès au XVII[e] siècle. Ce n'est que récemment, en particulier grâce à Antoine Adam, qui remarque «la verve (...) grandiose, et l'outrance épique» du *Pédant joué*, que l'on a redécouvert cette œuvre.

Édition: Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Prévot, Belin, 1977.
Étude: Jacques Prévot, *Cyrano de Bergerac, poète et dramaturge*, Belin, 1978.

PÉLAGIE-LA-CHARETTE

ANTONINE MAILLET. Roman, 1979.

En 1775, les troupes du roi Georges chassent de chez eux les Acadiens. C'est le « Grand Dérangement » et toute une population connaît l'exil. Une femme pourtant ne parvient pas à oublier sa terre : c'est Pélagie Bourg, dite le Blanc, dont l'obstination et le courage feront une sorte de Moïse de l'Acadie. Avec la charrette qu'elle a pu s'acheter après des années de misère et de déportation, elle entreprend, avec tous les siens, de revenir au pays. Le voyage durera dix ans et entraînera à sa suite, de partout, des quatre coins du Canada, les Acadiens en quête de la Terre promise. Véritable épopée de pauvres gens, croisade terriblement humaine, avec ses amours, ses douleurs, ses bouffonneries, ce roman conte l'aventure de tout un peuple dans cette langue des Côtes si pittoresque et si proche de celle qui fut, autrefois, la nôtre.

♦ Antonine Maillet est née en 1929 dans le Nouveau-Brunswick au Canada. Professeur à l'université de Montréal et à l'université Laval à Québec, elle a déjà publié deux romans (*Mariaagélas* et *Les Cordes-de-Bois*) quand paraît *Pélagie-la-Charette*. Antonine Maillet a aussi écrit pour le théâtre (*La Sagouine*).

♦ Ce roman allait apporter le succès et la notoriété à son auteur. Il révélait à un public français peu au fait de ce qui constitue en un sens sa propre histoire, un épisode important et souvent oublié de l'épopée canadienne. Alors que les lecteurs ne connaissaient en général que le Canada de la conquête et de la colonisation (Louis Hémon, *Maria Chapdelaine**), ils découvraient ici un aspect plus ou moins ignoré d'une aventure humaine bouleversante et malheureuse. Ce roman, par sa langue et par son histoire, familiarisait le public français avec ses cousins d'outre-Atlantique et les rappelait à sa mémoire.

ÉDITION : Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charette*, L.G.F., « Le livre de poche », 1981.
ÉTUDE : Madeleine Ducroq-Poirier, « La québécité d'Antonine Maillet », dans *L'Écrit et l'Oral*, L'Harmattan, 1982.

PELLÉAS ET MÉLISANDE

MAURICE MAETERLINCK. Drame, 1892. Création en 1893.

Au retour de la chasse, le roi Golaud rencontre au bord d'une fontaine une jeune femme égarée, Mélisande. Séduit par sa beauté, il l'emmène avec lui et l'épouse. Il la conduit au château de son père, le vieux roi Arkel. Ce sombre château est éclairé pour Mélisande par la présence du demi-frère de son mari, Pelléas. Mais les jeux innocents et tendres des deux jeunes gens éveillent la jalousie de Golaud. Il surprend Pelléas embrassant les longs cheveux que Mélisande peigne à sa fenêtre ; il apprend par les bavardages de son fils les rencontres par lesquelles ils trompent sa vigilance. Il les surprend et les tue au bord de la fontaine, alors qu'ils se faisaient leurs adieux et s'avouaient leur amour.

♦ Ce drame n'est pas la première œuvre de Maeterlinck (1862-1949). L'auteur, d'origine belge, s'était fait connaître par un recueil de poèmes, *Les Serres chaudes* (1889), et par un premier drame révélé par un article d'Octave Mirbeau : *La Princesse Maleine* (1889). *Pelléas et Mélisande* illustre bien la tentative du théâtre symboliste, dont Maeterlinck fut le dramaturge le plus illustre : le choix d'un décor largement symbolique (fontaine, forêt ou grotte marine), l'inspiration légendaire, les correspondances qui associent le cadre naturel aux sentiments, l'atmosphère nocturne font de la pièce un prétexte au rêve. Maeterlinck y montre des personnages frappés par le destin. Cette tendance pessimiste se retrouve dans tout son théâtre.

♦ Montée par l'acteur Lugné-Poe, qui venait de créer *La Dame de la mer* du Suédois Ibsen, la pièce eut un vif retentissement à sa création, en 1893. Sa célébrité tient aujourd'hui au drame lyrique composé par Debussy en 1902, et qui fut d'ailleurs désavoué par Maeterlinck.

ÉDITIONS : Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Fasquelle, 1956. Grasset, 1972.
ÉTUDE : Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, l'Arche, 1957.

PENSÉES

BLAISE PASCAL. Textes philosophiques et religieux, 1670.

Les *Pensées* sont des fragments et des ébauches d'une *Apologie de la religion chrétienne* que Pascal (1623-1662) prépare à partir de 1656, à l'intention d'un petit cercle d'amis athées et libertins. La mort l'empêchera d'achever son ouvrage, mais des fragments circulèrent assez tôt. Ses parents et amis firent paraître en 1670 une édition assez infidèle de ces notes, de longueur

très inégale : les pages trop proches du courant janséniste (Pascal s'était converti au jansénisme dès 1644) sont corrigées ou censurées ; ce n'est qu'au XIX[e] siècle que voit le jour une édition complète, celle de Brunschvicg (1897), et en 1938 qu'est reconstituée par Zadrarie Tourneur l'organisation originale de l'ouvrage. Pascal avait prévu un ensemble de vingt-sept chapitres, qui se subdivise en deux grandes parties. La première (1 à 10) brosse un tableau de la condition humaine ; Pascal montre la situation tragique de l'homme dans l'univers (fragment 187, sur les deux infinis), la misère de l'homme abusé par son imagination (frag. 41) et par une raison impuissante à le guider, qui se met au service de ses passions. L'homme ne peut échapper à l'angoisse que lui inspire sa condition qu'en faisant diversion, c'est-à-dire en s'absorbant dans le divertissement (frag. 126). Reprenant la leçon de Montaigne, Pascal souligne aussi la relativité des lois et des coutumes (frag. 60) et l'injustice de l'ordre social (ce dont il n'importe cependant pas d'avertir le peuple, pas plus que de s'y opposer). Mais ce pessimisme n'est que le premier moment de la dialectique de la conversion. Ayant convaincu son lecteur de sa misère et de l'incapacité des philosophies, sceptiques, stoïciennes ou épicuriennes, à lui fournir des réponses, il l'engage à « parier » : puisque l'on ne peut prouver rationnellement ni que Dieu est, ni qu'il n'est pas, il faut parier sur l'existence de Dieu, car « si vous gagnez, vous gagnez tout, si vous perdez, vous ne perdez rien » (frag. 397). La seconde partie, plus proche de la littérature religieuse traditionnelle, est une apologie du christianisme, avec une insistance plus particulière sur l'amour pour le Rédempteur (frag. 717).

♦ Les *Pensées* associent le souci de l'efficacité pédagogique (rhétorique de la démonstration, formules lapidaires et frappantes, style direct) et l'expression lyrique de l'effusion mystique. Atypique, l'œuvre, malgré son succès, ne fut pas imitée ; Voltaire, décidé « à prendre le parti de l'humanité contre ce misanthrope sublime », s'attache à réfuter quelques-unes des *Pensées* dans la vingt-cinquième de ses *Lettres philosophiques**.

♦ L'intérêt, positif ou négatif, suscité par les *Pensées* auprès de philosophes, poètes et romanciers de tous horizons montre que Pascal, par-delà les siècles, parle, en quelque sorte, à la « modernité » de chaque époque.

ÉDITIONS : Pascal, *Pensées*, éd. Z. Tourneur et D. Anzieu, Armand Colin, 1960, Rééd. Brunschvicg, Gallimard, 1976. Éd. Michel Le Guern, Gallimard, « Folio », 1977.
ÉTUDES : Jean Mesnard, *Pascal*, Hatier, 1967. Henri Gouhier, *Blaise Pascal, Commentaires*, Colin, 1969. Lucien Goldman, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1971. Michel et Marie-Rose Le Guern, *Les Pensées de Pascal, de l'anthropologie à la théologie*, Larousse, « Université », 1972.

PENSÉES DIVERSES SUR LA COMÈTE

PIERRE BAYLE. Essai critique, 1682.

L'actualité offre à Bayle un prétexte pour s'en prendre à la croyance en l'influence des comètes sur la destinée des individus ou les événements du monde. Par une argumentation serrée, il prouve qu'il est impossible de déceler une simultanéité historique entre l'apparition de comètes et les calamités et qu'il n'existe aucun lien de causalité entre ces phénomènes. S'il y a eu des comètes en des siècles païens, cela ne démontre nullement que l'idolâtrie soit préférable à l'athéisme. D'où la double conclusion du livre : les comètes sont des phénomènes naturels relevant uniquement de la science ; religion et morale, religion et science doivent rester indépendantes les unes des autres. La logique irrésistible de Bayle s'accompagne d'un regard ironique sur toutes les folies où s'égare l'esprit humain s'il suit un autre guide que la raison.

♦ Fils et frère de pasteurs protestants, Bayle (1647-1706) se réfugie en Hollande où il peut donner libre cours à sa vocation, combattre les « progrès des superstitions, des visions et de la crédulité populaire ». Les divagations entraînées par le passage d'une comète en 1680 lui fournissent l'occasion de débuter en littérature avec ses *Pensées diverses sur la comète* ; son périodique *Les Nouvelles de la République des Lettres* le fait connaître dans toute l'Europe. Les malheurs des huguenots lui inspirent en 1686 deux pamphlets, *Ce que c'est que la France catholique sous le règne de Louis-le-Grand* et le *Commentaire philosophique sur les paroles de Jésus Christ : « Compelle intrare »*. À partir de 1690 il se consacre essentiellement à son *Dictionnaire historique et critique**.

♦ En ruinant un argument invoqué par les philosophes et les théologiens, en se faisant le défenseur intransigeant de la liberté de discussion, Bayle sape les fondements de la religion et contribue à la

formation de l'esprit des Lumières. Ses thèses iconoclastes peuvent s'appliquer à l'absolutisme, au droit divin ou même à l'esthétique: Bayle ruine à l'avance les critères du consentement universel et de la tradition sur lesquels Boileau fonde en 1694 l'admiration des chefs-d'œuvre de l'Antiquité. Les protestants ne jugent pas subversives les *Pensées diverses*, rééditées en 1694, 1699 et 1704: s'accordant avec l'esprit de libre examen prôné par la Réforme, elles leur apparaissent comme une excellente machine de guerre contre la société papiste.

Éditions: Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, S.T.F.M., 1984. *Œuvres diverses*, éd. Alain Niderst, Éditions sociales, 1971.

PENSÉES PHILOSOPHIQUES

Denis Diderot. 1746.

D'entrée de jeu, Diderot fait de ses *Pensées* un défi, en assignant aux passions humaines un rôle bénéfique et prépondérant qui débouche sur le matérialisme, sur une morale du génie et sur une poétique nouvelle. Quatre personnages, le chrétien, le déiste, l'athée et le sceptique, engagent une discussion qui vise le cœur même de l'apologétique pascalienne. Le déisme, hypothèse la plus vraisemblable, ne peut être démontré et on peut se demander si l'auteur n'a pas adopté le raisonnement de l'athée qu'il feint de faire réfuter par le sceptique.

♦ En adaptant l'*Essai sur le mérite et la vertu* (1745) de Shaftesbury, Diderot (1713-1784) appréciait la conciliation opérée par le philosophe anglais entre l'horreur de l'ascétisme et une ferveur liant le bonheur à la vertu. Un déisme sentimental chaleureux subsistera longtemps chez Diderot, mais dès les *Pensées* sa raison suit l'argumentation scientifique de l'athée. La *Lettre sur les aveugles** marquera l'orientation définitive du philosophe vers une conception matérialiste du monde.

♦ Dès la parution des *Pensées philosophiques*, le Parlement condamne au bûcher un ouvrage qui met «toutes les religions au même rang pour finir par n'en reconnaître aucune». Cette condamnation ne nuit pas au succès du livre, attesté au XVIII^e^ siècle par une douzaine d'éditions. En 1762 Diderot rédige une *Addition aux Pensées philosophiques* dénonçant l'absurdité des dogmes religieux. Ces nouvelles *Pensées*, écrites à la même époque que le *Sermon des Cinquante* de Voltaire et *Le Christianisme dévoilé** de d'Holbach, participent à la littérature clandestine de combat et à la grande polémique religieuse qui s'ouvre en 1759 avec la condamnation de l'*Encyclopédie** et de *De l'Esprit**.

Éditions: Diderot, *Pensées philosophiques*, dans *Œuvres philosophiques*, éd. Paul Vernière, Garnier, 1977. Éd. Antoine Adam, Flammarion, «G.F.», 1972.
Étude: Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Colin, 1973.

PENSÉES SUR L'INTERPRÉTATION DE LA NATURE

Denis Diderot. Essai philosophique, 1753.

Une esthétique de la fragmentation préside à l'exposé d'une philosophie matérialiste annoncée explicitement dans le titre de l'œuvre: interpréter la nature, c'est la concevoir comme le lieu primordial d'élaboration du sens de la matière et des lois universelles. Dès lors la fonction du philosophe consiste à observer scrupuleusement les choses et les faits. C'est ensuite dans la confrontation des déductions et des analyses que l'idée de nature peut être définie progressivement comme force créatrice. Commençant par une réflexion sur l'union entre l'intelligence spéculative des savants et l'intelligence pratique des techniciens, le livre s'achève par une interrogation sur le concept de matière chez Buffon.

♦ En discutant avec Maupertuis qui vient d'affirmer dans le *Système de la nature* que l'unité de la vie se trouve dans l'unité de la matière, Diderot (1713-1784) s'enflamme pour une hypothèse aussi féconde: le monde n'est-il pas un grand animal doté d'une âme? Le monde n'est-il pas Dieu? Autour de ces thèmes exaltants il propose dans *L'Interprétation* une sorte d'appendice philosophique à l'*Encyclopédie**. Sa méthodologie et les nouveaux champs d'investigation qu'il dévoile actualisent la pensée de Bacon et marquent une évolution de Diderot: protestant contre l'extension abusive des mathématiques à des sciences où l'observation reste encore à naître, il s'écarte de d'Alembert et se rapproche de Buffon et des médecins. Il faudra attendre *Le Rêve de d'Alembert** pour que le philosophe réponde aux questions que posent l'identification de la vie à la matière et la définition d'une frontière entre la vie et la mort.

♦ En 1754 Diderot ajoute à son œuvre une Préface «aux jeunes gens qui se disposent à l'étude de la philosophie naturelle». *L'Interprétation*, violemment critiquée par Fréron, mais appréciée par la *Correspondance littéraire**, déroute

l'opinion cultivée à cause de sa technicité et irrite Frédéric II par la chaleur conquérante de son ton — qui justement séduit le lecteur aujourd'hui.

ÉDITION : Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, éd. André Robinet, Vrin, 1983.
ÉTUDE : Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Armand Colin, 1971.

PÈRE DE FAMILLE (Le)

DENIS DIDEROT. Drame, 1758. Création en 1761.

Ce drame bourgeois, souvent proche de la comédie larmoyante, vise à représenter les hommes dans leur état ordinaire : il leur attribue des sentiments courants, mis en valeur par un dialogue simple et vrai. Un père de famille resté veuf affectionne ses deux enfants, Saint-Albin et Cécile. Victime des préjugés sociaux il s'oppose au mariage de son fils avec Sophie, une lingère pauvre et sans famille, puis répond par sa malédiction à la révolte du jeune homme. Le conflit entre le caractère et la condition se résoudra grâce à une reconnaissance opportune : Sophie retrouve son père et pourra épouser Saint-Albin. Ce dénouement heureux permet à Diderot de proposer une morale sociale plus juste répondant aux sentiments « naturels » de l'homme.

♦ Aux critiques lancées par le parti antiphilosophique contre *Le Fils naturel** dont Palissot dénonce la médiocrité, Diderot (1713-1784) répond en présentant une nouvelle pièce. Il comble ainsi une lacune qu'il déplorait dans ses *Entretiens avec Dorval** : l'intéressante condition de père de famille n'avait tenté aucun dramaturge. Poursuivant sa démonstration, il adjoint à la pièce un *Discours de la poésie dramatique** où il expose la théorie de genre sérieux. La simultanéité entre la publication de ces deux œuvres et le lancement de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles**, pour être involontaire, illustre la brouille entre Diderot et Rousseau, effective depuis novembre 1757.

♦ *Le Père de famille* est joué au Théâtre-Français en 1761. Une reprise triomphale en 1769 permet à un mémorialiste de compter dans la salle « plus de mouchoirs que de spectateurs ». Témoignage sur la sensibilité du siècle, ce drame annonce aussi bien la comédie de mœurs moderne que le goût pour les pièces à thèse.

ÉDITION : Diderot, *Le Père de famille*, éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot, Hermann, 1980.
ÉTUDE : Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, 1973.

PÈRE GORIOT (Le)

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1835.

Dans la pension Vauquer vivent Mlle Michonneau, Victorine Taillefer, une jeune orpheline, Bianchon et Rastignac, deux étudiants, Vautrin, un fameux gaillard, jovial mais énigmatique, et le père Goriot, un vieillard miné par un mystérieux chagrin. Eugène de Rastignac est intrigué par les retours nocturnes de Vautrin et par les visites que reçoit Goriot. Introduit par sa cousine, Mme de Beauséant, dans les salons parisiens, il découvre peu à peu le secret du père Goriot : négociant enrichi, il s'est retiré après avoir doté et marié ses deux filles, la comtesse Anastasie de Restaud et la baronne Delphine de Nucingen, qu'il aime passionnément. Toutes deux, mondaines et égoïstes, le négligent, le renient et ne se souviennent de lui que pour lui extorquer de l'argent. Ulcéré dans sa tendresse, le malheureux se prive de tout pour satisfaire leurs caprices. Cependant le mystérieux Vautrin observe Rastignac et devine la faiblesse du jeune homme : sa pauvreté et son ambition de devenir riche et puissant. Il lui propose d'accélérer son ascension en épousant Victorine Taillefer, qui serait une riche héritière si son frère mourait : Vautrin s'offre, moyennant compensation, à trouver un arrangement pour supprimer le frère de Victorine. Mais Rastignac refuse et préfère tenter sa chance auprès de Mme de Nucingen. Vautrin qui n'est autre que Jacques Collin, un forçat évadé, est dénoncé à la police par Mlle Michonneau et arrêté le jour où Rastignac apprend que le frère de Victorine a été tué en duel. Instruit des compromissions de ses filles, le père Goriot est frappé d'apoplexie : il agonise en les bénissant, tandis qu'elles sont au bal, indifférentes au drame qui se joue. Goriot meurt entre les bras de Rastignac : l'ingratitude monstrueuse des femmes du monde, le martyre du père Goriot, les diaboliques machinations de Vautrin font perdre à Rastignac ses illusions juvéniles. Contemplant Paris du haut du cimetière du

Père-Lachaise, il lance un défi à la société : « À nous deux maintenant. »

♦ Dans *Le Père Goriot*, Balzac (1799-1850) noue les fils épars de ses ouvrages précédents : il mêle l'histoire sentimentale de Goriot, l'analyse psychologique, le récit des aventures de Vautrin et le roman d'éducation de Rastignac. La narration éclaire successivement des centres d'intérêt divers, entrecroisant des destins en apparence étrangers mais que des liens invisibles rapprochent et font interférer : Rastignac démêle les fils et vit les péripéties du drame de Goriot. Bien plus, *Le Père Goriot* occupe une place privilégiée dans l'économie de *La Comédie humaine* : il inaugure le retour systématique des personnages qui assure « l'unité vitale et non factice de l'œuvre » (Proust), qui double le plan d'ensemble déjà existant et le conflit d'énergies qui l'anime.

♦ La paternité est au centre du roman : à l'instar du roi Lear de Shakespeare, le père Goriot la vit comme une passion, une monomanie, puisqu'il a cessé toute activité et que cette pensée excessive et celle de l'ingratitude filiale le dévorent. De plus, Rastignac est à la recherche d'un père : Vautrin, le mauvais père, le père incestueux, l'homme de la révolte, de la volonté de puissance dans une société où la morale est une duperie, ou Goriot, l'homme de l'abnégation ? Rastignac rejette en fait ces deux paternités spirituelles après en avoir assimilé l'enseignement profond, ce qui lui permet de les dépasser. Il décide de lutter contre la société, corps à corps comme avec la matière.

ÉDITIONS : Balzac, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, t. III, éd. Rose Fortassier, Gallimard, « La Pléiade », 1955. Éd. Nicole Mozet, L.G.F., « Le livre de poche », 1971.
ÉTUDES : Pierre Barbéris, *Le Père Goriot*, Larousse, 1972. Nicole Mozet, « La description de la pension Vauquer », *Année balzacienne*, 1972.

PESANTEUR ET LA GRÂCE (La)

SIMONE WEIL. Écrits mystiques, 1948.

Texte posthume, *La Pesanteur et la Grâce* est un recueil de pensées fragmentaires qui, toutes, portent la marque de la quête spirituelle suivie par Simone Weil (1909-1943). Juive d'origine, Simone Weil découvrit la foi chrétienne. Demeurant toujours réservée à l'égard des dogmes de l'Église, c'est en mystique qu'elle chercha à éprouver et à comprendre son intuition du divin. Laissés à l'état de manuscrits, les fragments qui composent *La Pesanteur et la Grâce* ont été rassemblés par Gustave Thibon. Lui-même philosophe et familier de la pensée de Simone Weil (il eut souvent l'occasion de converser avec elle), Thibon a cru préférable, pour des raisons de lisibilité, de ne pas laisser ces fragments dans le désordre de leur composition, mais de les classer en fonction de thèmes que, par ailleurs, il semble avoir lui-même définis. Parmi ceux-ci, notamment « vide et compensation », « désirer sans objet », « le moi », « effacement », « le malheur », « la croix », « l'impossible », « le sens de l'univers » ; c'est le premier, « la pesanteur et la grâce » qui donne son titre au livre. Pour Simone Weil, la « pesanteur » est une force qui sépare l'être humain de Dieu et à laquelle il n'échappe que par la « grâce ». Cette grâce ne dépend ni des actes ni de la foi mais de la volonté divine, et exige de l'être un état d'attente et de disponibilité totales.

♦ D'autres textes de Weil ont été publiés après sa mort : *L'Enracinement** (1949) ; *La Connaissance surnaturelle* (1950), *La Condition ouvrière* (1951).

ÉDITION : Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Plon, 1948.
ÉTUDES : voir *L'Enracinement*.

PESTE (La)

ALBERT CAMUS. Roman, 1946.

La peste s'est abattue sur Oran, coupant la ville du reste du monde. Chronique réaliste d'une épidémie qui n'a pourtant jamais eu lieu, *La Peste* est aussi une réflexion philosophique sur le Mal — dont la maladie est ici une allégorie. La mort du père Paneloux, vaincu par le doute et le désespoir, désigne, face au problème de la souffrance, l'échec d'une pensée chrétienne trop dogmatique et intransigeante. En revanche, à travers la double effigie du docteur Rieux et de son ami Tarrou, qui se livrent de toute leur énergie à l'action humanitaire, s'esquisse la possibilité d'une morale profane efficace. Pourtant, si la maladie finit par reculer, vaincue par le sérum du docteur, la mort emporte tous ceux que Rieux a aimés — sa femme, Tarrou —, manifestant ainsi la permanence d'un destin de souffrance.

♦ *La Peste* marque une étape importante chez Camus (1913-1960) : l'écrivain y affirme en effet la possibilité pour l'homme de ne pas demeurer « étranger » (*L'Étranger**) à la communauté des autres hommes et exalte les valeurs supérieures qu'il avait décrites dans *L'Homme révolté**. Dans *La Chute**, Camus reviendra sur cet humanisme trop complaisant en le caricaturant.

♦ L'œuvre reçoit en 1947 le prix des Critiques. Pourtant, l'accueil des intellectuels est réservé, on reproche à Camus la forme même de la chronique qui s'en tient aux faits sans s'élever à la vue d'ensemble. On raille dans ce relativisme réaliste une morale de «croix-rouge», morale de l'action simple. Pour Sartre, Camus est coupable d'avoir confondu en une seule allégorie communisme et nazisme. Pourtant, pour ses lecteurs, le fléau de *La Peste* symbolise le Mal, qu'il soit d'origine naturelle, humaine ou historique. Le recours à l'allégorie, au symbole et à la personnification permettait à Camus de rendre son message plus prégnant. L'émotion et la foi en l'homme, souvent lyriques, confèrent à l'œuvre une force certaine.

ÉDITIONS: voir *La Chute*.
ÉTUDE: Emmanuel Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'Espoir des désespérés*, Le Seuil, 1953.

PETIT AMI (Le)

PAUL LÉAUTAUD. Souvenirs, 1903.

Dans ce livre, Paul Léautaud évoque son enfance et son adolescence montmartroises, vouées à l'insouciance et à la douceur de vivre. À sa mère, trop tôt perdue et si passionnément aimée, il consacre les pages les plus tendres et les plus émouvantes. C'est ce mélange de tristesse et de bonheur qui donne au livre cette tonalité si caractéristique où la nostalgie, sans cesse, s'épanche. C'est tout un climat d'innocence, ensoleillé de la présence de quelques chères figures, simples et généreuses, petites gens, filles faciles et gaies, que tente ici de ressusciter Léautaud. Chez cet écrivain qui curieusement fait, du temps qui précède l'avènement de l'écriture, le temps du bonheur et du paradis perdu, le ton reste sans cesse enjoué et vif, tout empreint de gaieté et d'émotion.

♦ Paul Léautaud (1872-1956) est surtout connu pour son œuvre d'essayiste et de critique. Que ce soit dans son *Journal littéraire** (1954-1956), dans ses collaborations à des revues, *Mercure de France* ou *Nouvelles littéraires*, Paul Léautaud a marqué par sa personnalité et son indépendance d'esprit la vie littéraire de la première moitié du siècle.

ÉDITION: Léautaud, *Le Petit Ami*, Mercure de France, 1986.
ÉTUDES: Claude-Edmonde Magny, *Littérature et Critique*, Payot, 1971. Jean Cornille, «Le Numismate inconnu», *Revue des sciences humaines*, 1978. *Magazine Littéraire*, décembre 1986.

PETIT CHOSE, HISTOIRE D'UN ENFANT (Le)

ALPHONSE DAUDET. Roman, 1868.

Daniel Eysette passe sa jeunesse dans le Languedoc puis à Lyon. Au collège, sa petite taille, son apparence miséreuse, lui valent le surnom de «Petit Chose». Faute d'argent, Daniel ne peut continuer ses études, il devient surveillant au collège de Sarlande, dans les Cévennes, où il passe deux ans d'enfer, apaisé seulement par la classe des petits, la rédaction de poèmes et les soins d'une jeune orpheline, «les Yeux noirs», à qui il n'ose déclarer son amour. Injustement accusé d'avoir séduit une jeune fille, le Petit Chose est chassé de Sarlande. Aidé par l'abbé Germane, qui l'empêche de se suicider, Daniel retrouve à Paris son frère Jacques. Celui qu'il appellera désormais «ma mère Jacques» travaille pour deux, afin que Daniel puisse continuer à écrire. Accompagnant Jacques chez Pierrotte, frère de lait de leur mère, devenu commerçant à Paris, Daniel croit retrouver les Yeux noirs du collège dans le visage de Camille, la fille de Pierrotte. Jacques est amoureux de Camille qui lui préfère le Petit Chose. Faisant une nouvelle fois preuve d'abnégation, Jacques s'efface au profit de son jeune frère et il l'aide à publier ses poèmes à compte d'auteur. Le seul exemplaire vendu est acheté par la voisine de Daniel, Irma Borel. Subjugué par celle-ci, Daniel devient comédien pour vivre auprès d'elle mais Jacques l'arrache à cette emprise puis meurt d'une phtisie galopante. Daniel tombe malade, Camille et Madame Eysette, devenue aveugle, le veillent. Une fois guéri et pardonné par Camille, toujours amoureuse, Daniel deviendra l'associé de Pierrotte.

♦ La première partie de ce roman emprunte beaucoup à la biographie de l'auteur. La faillite familiale, le départ pour Lyon, la Manécanterie, la mort du frère abbé, le poste de surveillant, l'arrivée à Paris et le soutien du frère aîné (Ernest Daudet), tous ces événements sont calqués sur le vécu. La seconde partie est plus romancée. Contrairement au poème du Petit Chose, ceux de Daudet, *Les Amoureuses* (1858), s'ils ne connaissent pas le succès, susciteront des critiques assez élogieuses. *Le Petit Chose* n'apportera pas le grand succès à Daudet qui devra attendre 1874 et la sortie de *Fromont jeune et Risler Aîné*.

♦ L'itinéraire de Daniel, de misères en humiliations, de déboires en désillusions, donne de la vie une vision pessimiste, toutefois tempérée par la présence de personnages au grand cœur (la mère Jacques, l'abbé Germane, Pierrotte), qui adoucissent la cruauté du monde dans lequel se débat le Petit Chose. Le désir d'émouvoir pousse parfois Daudet à utiliser des effets qui, pour être efficaces, sont trop voyants, et l'entraînent vers la sensiblerie. Certaines scènes, certains personnages, comme celui de Bamban, le pauvre petit élève qui s'acharne à remplir ses cahiers de bâtons difformes, condamné à ne jamais rien apprendre, sont décrits avec un accent de vérité qui montre l'attachement de l'auteur pour les faibles et les déshérités. C'est cette sincérité qui fait la qualité principale de ce roman, que le style de conteur de Daudet, interpellant son lecteur ou son personnage, a un peu «daté».

ÉDITION: Daudet, *Le Petit Chose*, éd. Patrick Berthier, préface de Jean-Louis Curtis, Gallimard, «Folio», 1986.

PETIT JEHAN DE SAINTRÉ (Le)

ANTOINE DE LA SALE. Roman, 1456.

Il s'agit d'un des rares romans qu'ait produit la fin du Moyen Âge, plus orientée vers la réalisme des chroniques historiques ou l'évasion procurée par la poésie lyrique. Mais *Le Petit Jehan de Saintré* n'a rien de commun avec les romans d'aventures et de chevalerie qui ont prospéré pendant le XIII^e^ et, dans une moindre mesure, le XIV^e^ siècle. Antoine de La Sale (vers 1386 - vers 1462), polygraphe au service de la cour d'Anjou puis de celle de Bourgogne, y relate l'éducation amoureuse d'un jeune page choisi dès son adolescence par la «Dame des Belles Cousines» pour devenir son ami, et révèle, sous le masque des costumes et des traditions courtoises, les véritables mobiles qui font agir l'aristocratie: lorsque Jehan se prend au jeu des «emprises» chevaleresques et quitte son initiatrice pour se conformer au code désuet de la courtoisie, la Dame se console aisément auprès d'un abbé gras et fort, amant plus satisfaisant.

♦ Comme Alain Chartier et René d'Anjou, Antoine de La Sale prend acte de la mort d'une idéologie qui a dominé la littérature pendant quatre siècles, en faisant la satire spirituelle d'un système de valeurs désormais obsolète.

ÉDITION: Antoine de La Sale, *Le Petit Jehan de Saintré*, éd. Jean Misrahi et Charles Knudson, Droz, 1967.

PETIT PRINCE (Le)

SAINT-EXUPÉRY. Récit, 1943.

«S'il vous plaît... dessine-moi un mouton»: c'est sur cette phrase célèbre que s'instaure l'amitié entre le narrateur, aviateur perdu dans le désert, et un enfant blond et rieur, le Petit Prince, tombé d'une étoile, «l'astéroïde B 612». Aucun des moutons dessinés par le narrateur ne convient au Petit Prince qui les refuse tous. Pourtant, il en a absolument besoin pour débarrasser sa minuscule planète des pousses de baobabs qui la feraient éclater s'ils parvenaient à maturité. Alors, vexé, l'aviateur dessine une caisse au couvercle perforé: «Le mouton que tu veux est dedans.» Ravi et reconnaissant, le Petit Prince se livre peu à peu. Seul sur sa planète dont il ramone régulièrement les trois petits volcans, il n'a eu longtemps pour distraction que de somptueux couchers de soleil. Puis, un jour, est apparue une fleur superbe qui a embaumé la planète et pris le cœur du Petit Prince. Mais coquette et vaniteuse, la fleur l'a tant fait souffrir qu'il a choisi de partir. Comme le Micromégas (voir *Micromégas**) de Voltaire, il visite alors plusieurs planètes: celle d'un roi, celle d'un vaniteux, celle d'un financier qui croit posséder les étoiles parce qu'il les compte et gère ce compte, celle aussi d'un ivrogne qui boit pour oublier qu'il boit! Il s'est ainsi convaincu que les grandes personnes sont bien étonnantes et bien peu sérieuses. Arrivé enfin sur Terre, il découvre que sa fleur unique n'est qu'une rose banale. Alors qu'il désespère, il rencontre le renard qui veut être apprivoisé. Celui-ci lui enseigne les rituels de l'amitié et lui donne la clef de son existence, et celle de l'œuvre: on ne voit bien qu'avec le cœur, l'essentiel est invisible.

♦ Dans ce livre adressé aux enfants, Saint-Exupéry (1900-1944) renonce à la dureté héroïque de *Vol de nuit**, à l'éthique hautaine de *Citadelle*, pour essayer de concilier le goût du rêve et l'exigence de la lucidité. Le Petit Prince incarne l'infatigable questionnement de l'enfance et l'œuvre s'apparente à un récit de formation. Les allégories sont transparentes et révèlent la vanité des valeurs sociales.

♦ Avec des mots simples, des phrases souvent nominales et elliptiques évo-

quant le langage enfantin, Saint-Exupéry a écrit ici une œuvre souriante et émouvante. Le ton de confidence naïve, la fraîcheur des différents tableaux aux détails pittoresques ne doivent cependant pas dissimuler l'essentiel : un humanisme exigeant fondé sur les vraies richesses que sont la poésie, l'amour, le respect d'autrui et la tolérance.

♦ Dédié à son ami Léon Werth « quand il était petit », *Le Petit Prince*, avec ses illustrations de la main même de l'auteur, a paru pendant l'Occupation et sans doute ne faut-il pas y voir un hasard. Par sa préoccupation de l'universel, *Le Petit Prince* est plus proche de *Citadelle*, le testament de Saint-Exupéry, que de ses premiers romans.

ÉDITION : Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Gallimard, « Folio junior », 1987.
ÉTUDE : Éric Deschodt, *Saint-Exupéry*, Jean-Claude Lattès, 1980.

PETITS POÈMES EN PROSE (LE SPLEEN DE PARIS)

CHARLES BAUDELAIRE. Poèmes en prose, 1869.

L'œuvre que Baudelaire définit, dans sa dédicace à Arsène Houssaye, comme une « tortueuse fantaisie », comprend une cinquantaine de pièces, « tronçons » d'un ouvrage « dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête ». Nul souci de composition, nul regroupement de thèmes ne rappelle ici l'architecture savamment combinée des *Fleurs du mal**: tout au contraire, y règne un savant désordre, réunissant « toutes les suggestions de la rue, de la circonstance et du ciel parisiens, tous les soubresauts de la conscience, toutes les langueurs de la rêverie, la philosophie, le songe et même l'anecdote ».

Seule unité, seul lien entre ces rêveries d'un promeneur à la recherche d'impressions fugitives, à l'affût de toutes les particularités du spectacle de la vie moderne : la forme ; celle, radicalement nouvelle, malgré les antécédents auxquels le poète lui-même rend hommage, du poème en prose.

♦ Baudelaire (1821-1867) a longtemps travaillé à cette recherche d'une « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », dont *Gaspard de la nuit**, d'Aloysius Bertrand, lui fournissait le modèle. Quelques-unes de ces pièces parurent d'abord en revues, sous le titre de *Poèmes nocturnes* ou de *Petits Poèmes en prose*. En 1863, il envisagea de les réunir dans un volume intitulé *Le Spleen de Paris*. Mais les déceptions puis les embarras financiers retardèrent ce projet : un début de publication en revue, en 1864, fut interrompu dès la seconde livraison. Ce n'est qu'après sa mort, en 1868, que furent réunis une cinquantaine de ces *Petits Poèmes en prose*, suivis de son essai sur les *Paradis artificiels*.

♦ S'il n'est pas l'inventeur du genre — un genre, qui, pour s'en tenir aux prédécesseurs immédiats de Baudelaire avait été illustré, outre Aloysius Bertrand, par Chateaubriand, Nodier, Mérimée, Claude Fauriel, Maurice de Guérin ou Alphonse Rabbe —, il l'a incontestablement renouvelé. La recherche dans l'expression amène Baudelaire à proposer un traitement double de certains poèmes, tel « L'Invitation au voyage », écrit en vers dans *Les Fleurs du mal*, et en prose dans les *Petits Poèmes*.

♦ L'influence de cet ouvrage se fera sentir non seulement chez ceux qui, après Baudelaire, adopteront cette forme, de Reverdy à Max Jacob, mais surtout chez tous ceux qui se nourriront des thèmes baudelairiens, ou qui chercheront le secret d'un langage propre, libéré des conventions de la poésie traditionnelle : prose rimbaldienne, verset claudélien, phrase proustienne, et toutes les variétés de vers libre ou de prose poétique que la littérature moderne cultivera.

ÉDITION : Flammarion, « G.F. », 1987. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. Barbara Wright et David Scott, voir aussi *Les Fleurs du mal*.
ÉTUDES : Pierre-Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Le Seuil, 1958. Claude Pichois, *Baudelaire, études et témoignages*, La Baconnière, 1967. Michel Quesnel, *Baudelaire, solaire et clandestin*, P.U.F., 1987.

PETITE FADETTE (La)

GEORGE SAND. Roman, 1849.

Des jumeaux de pauvres paysans berrichons s'aiment d'un amour égal quoique différent : Landry éprouve une affection tendre et forte pour son frère Sylvinet qui craint de n'être plus aimé. Devenu grand, il tombe amoureux de la petite Fadette en qui chacun voit toujours la fillette maigrichonne et mauvaise que l'on traite aussi de sorcière (parce que sa grand-mère lui

aurait enseigné des secrets). Mais Landry a su déceler, sous l'agressivité et l'indomptable fierté, une jeune fille naïve et pure. Sylvinet soupçonne leur amour, en informe son père qui veut faire obstacle à cette affection, mais qui doit consentir à leur mariage.

♦ George Sand (1804-1876) s'était engagée, dans les événements politiques qui devaient conduire à la révolution de 1848: elle voulait éduquer les masses, persuader les classes moyennes; elle appelait à l'insurrection, même si elle refusait la violence. En mai 1848, elle quitta Paris et son atmosphère de guerre civile, se réfugia à Nohant dans la crainte de la réaction bourgeoise et commença la rédaction de *La Petite Fadette*. Le récit de cette idylle champêtre semble signer la mort des utopies, des illusions politiques et sociales du romantisme. En fait, George Sand rend hommage à une forme de vie, fruste mais noble, dont elle a senti les effets régénérateurs. Elle oppose Paris, livré au mensonge, à l'imposture et à la vanité, et le Berry: pour la bonne dame de Nohant, les paysans ont su garder les valeurs que la bourgeoisie citadine a détruites, leur vie laborieuse, honnête, liée aux rythmes de la nature et des saisons, s'impose comme une sagesse et ignore les soucis de l'échange et de la spéculation d'un monde marchand. Si les romans champêtres de George Sand sont écrits à la même époque que *Les Paysans** de Balzac, l'esthétique et le propos politique sont différents: le réalisme balzacien qui sonde «les scélérats à effet dramatique» veut montrer les effets de la Révolution française qui a bouleversé le régime de la propriété, brisé les cadres de la société et a fait du paysan un être asservi aux basses cupidités; George Sand préfère la recherche de la «vérité idéale» qui révèle l'homme dans sa grandeur et fait de la campagne un univers de la purification, de l'amour et du travail des forces qui permettent à l'homme de dépasser les conflits, de retrouver la fraternité humaine fondamentale.

♦ Si on a souvent reproché à George Sand son idéalisme, son langage ambigu, apparemment simple et naïf, qui emprunte au patois et auquel se mêle cependant une éloquence, un lyrisme conventionnels, on a longtemps réduit son œuvre aux romans champêtres: *La Mare au Diable**, *la Petite Fadette*, et *François le Champi*, récits bucoliques qui entretenaient, dans une France en mutation, une nostalgie ruralisante.

ÉDITIONS: Sand, *La Petite Fadette*, éd. Pierre Salomon et Jean Mallion, Garnier, 1958. Éd. Geneviève Van den Bogaert, Garnier-Flammarion, 1967.
ÉTUDE: Pierre Salomon, *George Sand*, Hatier, 1959.

PHARAON (Le)

ALBERT MEMMI. Roman, 1988.

Armand Gozlan est un égyptologue réputé et reconnu. Parvenu à l'âge de la maturité, il tente d'écrire, de façon fort significative, l'histoire d'un antique royaume juif d'Afrique dans lequel il pourrait peut-être retrouver ses racines. Un jour, il rencontre Carlotta, une jeune étudiante dont il s'éprend. Il renaît alors à la vie et au désir et sort du tombeau qu'était ce repliement dans le travail et la recherche. Mais cette passion clandestine mine et bouleverse sa vie, en détruisant ce qu'il a de plus cher, son épouse à qui il doit tout, et sa solitude, propice au recueillement. Armand Gozlan comprend alors qu'il lui faut retrouver ce tombeau, métaphore de la sagesse et du détachement, et redevenir ce «pharaon» qu'il était, c'est-à-dire un philosophe.

♦ Albert Memmi est né en 1920 à Tunis, dans la communauté juive. Il part pour la France en septembre 1956 après l'accession de la Tunisie à l'indépendance et se fixe à Paris. Il publie, entre autres romans, *La Statue de sel* (1955) et *Portrait d'un juif* (1962). Il écrit aussi de nombreux essais, notamment sur le racisme (*Le Racisme*, 1982) et sur l'écriture maghrébine, qui l'intéresse non seulement d'un point de vue littéraire mais aussi d'un point de vue sociologique (*Écrivains francophones du Maghreb*, 1985).

♦ *Le Pharaon* est bien sûr le roman de l'identité juive tunisienne. Mais ce n'est pas seulement une histoire d'amour, c'est aussi une véritable chronique de la décolonisation: le groupe d'étudiants indépendantistes animant la revue *Le Patriote*, la rencontre de Gozlan avec Mendès-France et Bourguiba donnent au roman une valeur quasi journalistique.

ÉDITION: Memmi, *Le Pharaon*, Julliard, 1988.
ÉTUDE: Guy Dugas, *Albert Memmi, écrivain de la déchirure*, Naaman, 1984.

PHARISIENNE (La)

FRANÇOIS MAURIAC. Roman, 1941.

Louis Pian, le narrateur, enfant sensible et pur, dont la mère est morte, observe les adultes qui l'entourent: son père Octave Pian, homme bon et faible, et sa belle-mère, Brigitte. En toute circonstance cette pharisienne, sous

prétexte de justice et de charité, blesse les autres, révélant ainsi une méconnaissance totale de l'amour humain et divin : elle meurtrit et culpabilise les faibles et les humbles ; elle feint d'ignorer l'amour naissant de Michèle, la sœur de Louis ; elle torture son mari en lui révélant que sa première femme le trompait. Pourtant, si elle finit par reconnaître son hypocrisie, c'est avec tant d'orgueil que cela ne sert à rien. Seule la dernière partie de sa vie, dans la médiocrité et la tendresse partagée avec un vieil homme, la rapprochera de Dieu.

♦ Le thème mauriacien de l'hypocrisie religieuse débouche ici sur une interrogation spirituelle. Dans un style limpide et classique que maîtrisent l'analyse psychologique et la connaissance spirituelle des êtres, l'écrivain nous livre les profondeurs d'une âme et les conflits de la chair et de l'âme.

♦ Ce roman est considéré comme le point d'aboutissement logique d'une évolution littéraire et spirituelle de Mauriac (1885-1970). Il se situe, en effet, après la parution du recueil de poèmes *Le Sang d'Atys* (1941), où l'écrivain esquisse une réconciliation de l'âme et de la chair. Mauriac élabore *La Pharisienne* au moment où la démocratie chrétienne naissante lui pose le problème de la cohérence entre les principes de l'Évangile et la politique menée par les chrétiens. Le pharisaïsme est alors autant une question de morale privée que de morale publique pour l'écrivain.

♦ *La Pharisienne* est considérée comme un second départ dans l'œuvre de Mauriac et celui-ci se plaisait à dire que s'il avait reçu le prix Nobel (en 1952), c'était d'une certaine manière grâce à ce roman.

ÉDITIONS : Mauriac, *La Pharisienne*, dans *Œuvres romanesques et théâtrales*, t. III, éd. Jacques Petit, Gallimard, « La Pléiade », 1981. Grasset, « Les Cahiers rouges », 1985.
ÉTUDES : voir *Le Nœud de vipères*.

PHÈDRE

JEAN RACINE. Tragédie, 1677.

Dans ce drame de la passion, l'action découle de l'enchaînement maléfique des événements. Phèdre, épouse de Thésée, légendaire roi d'Athènes, est accablée d'un mal mystérieux dont sa nourrice Oenone lui fait avouer la cause : elle aime en secret son beau-fils Hippolyte. Quand elle prend conscience que son désir éperdu brave les interdits de l'adultère et de l'inceste, elle jette un regard d'horreur sur sa dignité perdue par le jeu d'une fatalité inexorable. L'annonce soudaine de la mort de Thésée la conduit à s'abandonner à sa passion : elle avoue son amour à Hippolyte horrifié. Mais la nouvelle de la mort de Thésée était fausse : il revient à Athènes. Il ne reste plus à Phèdre qu'à devenir criminelle en accusant son beau-fils. Ivre de jalousie quand elle découvre l'amour de celui-ci pour la princesse Aricie, elle laisse Thésée déchaîner contre son fils les fureurs de Neptune et se donne la mort lorsque Théramène, le précepteur du jeune homme, vient annoncer le trépas d'Hippolyte.

♦ La pièce pose le problème de la condition humaine, associée au mal, au malheur ou à la mort, et enfermée par les dieux et les passions dans une impasse tragique. Répondant à la vocation éternelle de la tragédie, *Phèdre* est un « mythe dramatique », où l'ombre et la lumière s'opposent jusqu'aux derniers instants de l'héroïne, scandant son oscillation entre la faute et la pureté : Racine transpose dans le langage poétique l'intensité de la vie intérieure.

♦ Malgré le triomphe d'*Iphigénie**, Racine (1639-1699) attend trois ans pour présenter *Phèdre*. Nommé avec Boileau en 1677 historiographe du roi, le poète abandonne définitivement la tragédie. Pour plaire à Mme de Maintenon, il écrit plus tard deux tragédies religieuses, *Esther** et *Athalie**.

♦ Racine innove, par rapport à ses devanciers Euripide, Sénèque et Rotrou, en rendant Hippolyte amoureux d'Aricie et en portant sur la scène une femme mariée — et non plus la fiancée de Thésée — dont la passion exacerbée affronte les tabous sociaux, audace étonnante au XVII^e siècle. La *Préface* de *Phèdre* apparaît comme une apologie du théâtre et de sa moralité, au moment où le grand Arnauld, l'autorité du parti janséniste, déclare que l'héroïne est « toute chrétienne » et où Boileau présente Racine dans son *Épître VII** comme un génie victime de l'envie.

♦ Une cabale littéraire et mondaine tente en vain de « doubler » *Phèdre* en lui opposant l'*Hippolyte* de Pradon. La critique littéraire a installé la pièce au zénith du théâtre et ne cesse d'en commenter les beautés, les mystères et l'exemplarité tragique. L'histoire de ses interprétations se confond souvent avec celle de ses interprètes célèbres, la Champmeslé dirigée par Racine, Rachel, Sarah Bernhardt, Marie Bell dans la mise

en scène de Jean-Louis Barrault ou Maria Casarès dans celle de Jean Vilar.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Alexandre le Grand*, et Charles Mauron, *Phèdre*, José Corti, 1968. Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre*, Le Seuil, « Points », 1972. Claude Puzin, *Phèdre*, Nathan, 1990.

PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR (Le)

MICHEL JEAN SEDAINE. Drame, 1765.

Ce drame bourgeois est un chef-d'œuvre de mélange des genres. Monsieur Vanderk, négociant généreux et respectable, marie sa fille dans une atmosphère de gaieté familiale ; mais le jour même des noces, fixé au lendemain, son fils doit se battre en duel contre un officier qui insultait l'honneur des négociants. L'angoisse et les pleurs cèdent cependant la place à un comique des plus francs. Le public voit en M. Vanderk père un « philosophe vertueux », symbole de la bourgeoisie commerçante — bien que son origine noble crée une ambiguïté. La situation et les « conditions » déterminent les comportements, que l'auteur balise à l'aide de nombreuses didascalies. La pièce substitue aux actes traditionnels une organisation en tableaux peignant les interférences entre la noce et le duel.

♦ Autodidacte — il a été tailleur de pierre, puis employé —, Sedaine (1719-1797) se fait connaître comme auteur à l'Opéra-Comique, auquel il fournit de nombreux livrets mis en musique par Philidor. Il contribue largement au développement du drame bourgeois avec *Le Philosophe sans le savoir*. Son succès dans l'opéra-comique et dans la comédie se prolonge jusqu'à la Révolution.

♦ L'enthousiasme de Diderot après la représentation du *Philosophe sans le savoir* montre que Sedaine avait mené la théorie du drame jusqu'à sa parfaite réalisation. Sa pièce sert de modèle pour le théâtre du XIX^e^ siècle et George Sand en écrit une suite, *Le Mariage de Victorine*. L'organisation du drame — Sedaine parlait de « comédie » — en tableaux sera reprise plus tard par Musset dans *Lorenzaccio** et par Bertolt Brecht dans *L'Opéra de quat' sous*.

♦ D'abord interdite par la censure à cause de son titre initial, « Le Duel », la pièce reçoit un accueil mitigé, puis connaît un grand succès. Elle a été jouée à la Comédie-Française trois cent cinquante-six fois de 1765 à 1928.

ÉDITIONS : Sedaine, *Le Philosophe sans le savoir*, dans *Théâtre du XVIII^e^ siècle*, t. II, éd. Jacques Truchet, Gallimard, « La Pléiade », 1974. Éd. Robert Garapon, S.T.F.M., 1990.

PHILOSOPHES (Les)

CHARLES PALISSOT DE MONTENOY. Comédie, 1765.

L'héroïne des *Philosophes*, Cydalise, est une bourgeoise qui a fiancé sa fille Rosalie à un jeune officier, Damis : l'amour et une condition sociale assortie favorisent le mariage. Mais Cydalise s'entiche soudain de la philosophie des Encyclopédistes. La voilà désireuse de marier sa fille à un philosophe en quête d'une dot. Les efforts de Damis pour la ramener à une plus juste appréciation de la morale, de la religion, de la famille et de la patrie aboutissent : on démontre à Cydalise l'imposture de ses nouveaux amis, qui se jouent de sa naïveté, et Damis pourra épouser Rosalie. Palissot ridiculise au passage les Encyclopédistes, notamment Dortidius (Diderot), et présente sur la scène un valet qui, en bon disciple de Rousseau, marche à quatre pattes et sort une laitue de sa poche.

♦ Le combat mené par Palissot (1730-1814) contre les philosophes des Lumières en fait un écrivain connu : il lance en 1757 ses *Petites Lettres sur de grands philosophes*, où il attaque notamment *Le Fils naturel** de Diderot. L'appui de Choiseul et du parti dévot lui ouvre la Comédie-Française : il y crée sa comédie satirique *Les Philosophes*, au moment où l'*Encyclopédie**, privée de son privilège, semble aux abois. Parodiant *Les Femmes savantes** de Molière, Palissot en retient les éléments les plus polémiques et transforme la pièce en un « réquisitoire contre une tyrannie idéologique et culturelle ».

♦ Après l'échec de deux autres comédies qui critiquaient la philosophie, on retrouve en 1789 Palissot rallié... aux Jacobins. Les rééditions successives de ses *Mémoires sur la littérature* ne lui apportent pas une célébrité qu'il doit surtout à son portrait par Diderot dans *Le Neveu de Rameau**.

ÉDITION : Palissot de Montenoy, *Les Philosophes*, dans *Théâtre du XVIII^e^ siècle*, t. II, éd. Jacques Truchet, Gallimard, « La Pléiade », 1974.
ÉTUDE : Jean Balcou, *Fréron contre les philosophes*, Droz, 1975.

PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR OU LES INSTITUTEURS IMMORAUX (La)

MARQUIS DE SADE (Donatien, Alphonse, François). Dialogue philosophique, 1795.

Cette œuvre composée de sept dialogues transforme la philosophie en

pratique collective sexuelle à l'occasion de l'initiation intellectuelle et physique de la jeune héroïne, Eugénie, par trois libertins. Son érotologie repose sur un tableau matérialiste de la nature, aux termes duquel « la morale se moque de la morale » et sur une apologie de la cruauté ponctuée de blasphèmes. Le *Cinquième dialogue* est entrecoupé d'un long pamphlet, *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, qui convie les révolutionnaires à détruire toute forme de religion — aussi bien le catholicisme que le culte de l'Être suprême — et à dépénaliser les crimes.

♦ Diverses allusions à l'actualité révolutionnaire et à l'exécution de Robespierre permettent de situer la rédaction de *Français, encore un effort* entre l'automne 1794 et l'automne 1795. Cette brochure rappelle l'intérêt constant que Sade (1740-1814), sans cesse coupé du monde par la prison, manifeste pour les codes : l'écrivain l'insère dans un texte préexistant, *La Philosophie dans le boudoir*, vraisemblablement commencé en 1782 et achevé en 1787, au moment où il rédige *Les Infortunes de la vertu*, première version de sa *Justine**.

♦ La forme de *La Philosophie dans le boudoir* se rattache au roman philosophique remis à la mode par Voltaire et Diderot. Grand lecteur de Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Diderot et d'Holbach, dont il se croit le continuateur, Sade dévoie la philosophie des Lumières en cherchant à démontrer que l'homme ne peut échapper aux pires instincts de la nature et que le mal est un bien.

ÉDITION : Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. Yvon Belaval, Gallimard, « Folio », 1976.
ÉTUDE : Noëlle Châtelet, *Sade, système de l'agression*, Aubier-Montaigne, 1972.

PHYSIOLOGIE DE LA CRITIQUE

ALBERT THIBAUDET. Essai, 1930.

Albert Thibaudet définit dans cet essai ce que devrait être d'après lui la critique littéraire. Le titre de son ouvrage est évidemment une référence à celui qu'au XIX^e^ siècle Brillat-Savarin consacrait à l'appréciation de la nourriture, *Physiologie du goût* (1825). Sur le plan de l'histoire du genre critique, « la critique de goût » formulée par Thibaudet au cours des années 1920 se comprend principalement par rapport à la critique dogmatique (voir Brunetière, *Études critiques de la littérature française*). Contrairement à celle-ci, qui « juge, classe et explique », « la critique de goût » est un art de jouir de l'œuvre étudiée et de la « comprendre » — Montaigne, lecteur de Virgile, demeure le modèle idéal du critique selon Thibaudet. Pour celui-ci, toute critique certes procède d'une « construction ». « Le critique de goût » lui-même donne ses impressions sur une œuvre, l'interprète, la compare à d'autres ou la situe dans un genre donné. Mais ce devrait être sans oublier le registre étymologique du mot, qui fait de la critique une « science du doute ». À la précision, dont il se méfie, « le critique de goût » préfère la nuance.

♦ Albert Thibaudet (1874-1936) s'appuie sur une très longue et féconde expérience critique. Les articles qu'il publiait régulièrement dans la prestigieuse *Nouvelle Revue française*, ses livres intuitifs et perspicaces, sur *Gustave Flaubert* (1922), *Paul Valéry* (1923) ou *Stendhal* (1931), ont fait de lui l'un des critiques les plus en vue de son temps.

♦ Critique du dogmatisme des générations qui l'ont précédé, Thibaudet fut critiqué à son tour pendant les années 1960-1970 par le courant de la « nouvelle critique », qui jugeait cette notion de « goût » insaisissable, subjective et peu rigoureuse.

ÉDITION : Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Nizet, 1962.
ÉTUDES : Alfred Glauser, *Albert Thibaudet et la Critique créatrice*, Éditions contemporaines, 1952. Marcel Devaud, *Albert Thibaudet, critique de la poésie et des poètes*, Éditions universitaires, 1967.

PIÈCES

FRANCIS PONGE. Poèmes, 1961.

Pièces est le troisième volet du *Grand Recueil* (1961) et regroupe des textes écrits entre 1924 et 1957. Le poème est chez Ponge une réponse à l'objet, en deux sens : l'objet, humble, lance un appel muet, il demande qu'on lui donne la parole ; d'autre part l'objet existe et lance un défi, il faut créer un texte dont l'existence ait le même caractère indiscutable. Le poème sera donc d'abord analogique de l'objet (« L'Abricot » est, jusque dans le détail de certains paragraphes revenant sur eux-mêmes, circulaire comme le fruit ; dans « La Lessiveuse » la pression monte jusqu'à l'explosion lyrique, comme dans l'objet quand l'eau bout). Ponge tente ainsi de créer une motivation du signe : par le jeu de l'étymologie

(éventuellement fausse: chèvre en latin se dit *capra*, sa toison sera une carpette...), par la disposition typographique («Le Volet»), par le dessin des lettres. Le texte devient alors consistant, mais plus il est un objet, moins il est l'objet. Renvoyé à lui-même, il devient réflexion métapoétique. Le désir de posséder la chose par les mots et la résistance que celle-ci oppose expliquent l'importance des connotations agressives et érotiques.

♦ *Pièces* occupe dans l'œuvre de Ponge (1899-1988) une place ambiguë. On y trouve des poèmes en prose comme ceux du *Parti pris des choses** (1942). D'autres textes, comme «La Crevette» ou «Le Soleil», annoncent l'esthétique de *Pour un Malherbe* (1965), qui imite des brouillons. Si Ponge a exercé une influence, c'est par ce dernier trait. Il a découvert un nouveau monde poétique, en faisant de l'approche indéfinie du poème (que la publication des brouillons permet de connaître) le seul poème possible. On trouve chez Philippe Jaccottet une démarche semblable.

ÉDITION: Ponge, *Pièces*, Gallimard, «Poésie», 1985.
ÉTUDES: Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Gallimard, 1947. Henri Maldiney, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, L'Âge d'homme, 1974. Gérard Genette, *Mimologiques*, Le Seuil, 1976.

PIERRE ET JEAN

GUY DE MAUPASSANT. Roman, 1888.

Pierre et Jean sont deux frères aux caractères très différents. Un riche ami de la famille lègue toute sa fortune à Jean. Pierre est torturé de jalousie et de soupçons: il enquête sur le passé de sa mère et se demande si Jean est un enfant adultérin.

♦ *Pierre et Jean* s'inscrit dans la lignée des romans de mœurs de l'époque, d'inspiration naturaliste. Mais le naturalisme de l'auteur ne se satisfait pas des apparences, il recherche le geste qui est signe, qui trahit une intériorité et renvoie à une psychologie du comportement, à une loi générale.

♦ Ainsi ce roman vaut par la façon qu'il a de réduire l'histoire à la seule conscience qu'en a l'un des protagonistes principaux; et aussi par la tension constante entre la narration à la troisième personne et la vision intérieure du drame de Pierre. Maupassant (1850-1893) s'intéresse aux êtres ambigus, dont le comportement se dérègle. Le désarroi des valeurs rend la vérité d'un abord complexe et confus, le doute fait glisser la réalité dans le fantastique. Le récit «dévoile l'autre qui est en nous».

♦ La célèbre Préface met en évidence ce qu'on pourrait appeler le paradoxe du réalisme: «Faire vrai consiste à donner l'illusion du vrai.» Maupassant s'oppose à la poétique romantique ou idéaliste qui gradue les événements vers un moment capital et décisif, vers une crise de la vie: il leur préfère une ligne narrative continue, faite d'un groupement adroit de petits faits qui donne à penser leur sens caché et d'où se dégage en définitive la signification de l'œuvre. Cependant, la peinture exhaustive de la réalité étant impossible, l'écrivain doit opérer un choix dans la multiplicité du réel; il ne transcrira pas les faits dans le pêle-mêle de leur succession, mais dégagera leur logique.

ÉDITIONS: Maupassant, *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Gallimard, «La Pléiade», 1987. L.G.F. «Le livre de poche», 1984.
ÉTUDES: André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Nizet, 1954. Algirdas-Julien Greimas, *Maupassant, la sémiotique du texte*, Le Seuil, 1976.

PIERROT MON AMI

RAYMOND QUENEAU. Roman, 1942.

Pierrot, orphelin et myope, âgé de vingt-huit ans, préfère penser à la mort de Louis XVI plutôt qu'à son passé peu réjouissant, et vit de petits boulots. Son emploi très temporaire à l'Uni-Park, situé à la lisière de Paris, déclenche rencontres et bagarres. Il tombe amoureux d'Yvonne Pradonet, fille du patron et propriétaire de l'Uni-Park. Au termes d'intrigues compliquées où se heurtent les intérêts de Mounnezergues, pieux gardien d'une chapelle poldève, et ceux de Pradonet, l'Uni-Park est la proie d'un incendie criminel. Pierrot se retrouve employé au cirque Mamar, tandis que Mounnezergues décide de faire de lui son héritier. L'héritage, qu'il ne briguait pas, lui échappe, tout autant que l'amour. Il prend le parti d'en rire.

♦ Pseudo-roman policier, *Pierrot mon ami*, écrit pendant la guerre de 1939-1940, et dont l'action se situe juste à la veille du conflit, est le roman de Queneau (1903-1976) le plus désancré historiquement. Comme il le fera encore dans *Loin de Rueil* (1944), l'auteur prend le parti du désengagement individuel. Son antihéros traverse l'existence avec la légèreté d'un pierrot lunaire. On peut lire la fiction, qui voit le progressiste Pradonet écarté au profit du passéiste Mounnezergues, probablement allié à Voussois, propriétaire du cirque Mamar, comme l'allégorie d'une régression: l'Arche de Noé du cirque succède à l'Uni-Park. Sur

un plan individuel, elle invite à une lecture psychanalytique où la figure maternelle supplanterait celle du père ; sur un plan collectif, à une lecture mytho-politique, où la civilisation s'effacerait au profit d'un passé archaïque. Roman de la restauration, qui annonce l'intérêt porté par Queneau à la théorie de la néoténie exposée dans *Bâtons, Chiffres et Lettres*, *Pierrot mon ami* est avant tout une aire de jeu, l'espace foisonnant de signes d'une fête ambiguë.

♦ *Pierrot mon ami* a été adapté au cinéma par François Leterrier en 1978.

ÉDITION : Queneau, *Pierrot mon ami*, Gallimard, « Folio », 1989.
ÉTUDE : *Lectures de R. Queneau n° 2 : Pierrot mon ami*, Trames, 1989.

PIÉTON DE PARIS (Le)

LÉON-PAUL FARGUE. Proses, 1939.

Fargue (1876-1947) publie en 1932 *D'après Paris*, poèmes en prose évoquant des souvenirs parisiens antérieurs à la Première Guerre mondiale. L'œuvre de 1939 est consacrée au Paris de l'entre-deux-guerres. Commençant sa promenade par son quartier des gares de l'Est et du Nord, Fargue décrit ensuite la rive droite et la rive gauche, ne retenant que les lieux riches d'une véritable personnalité. Puis, après le portrait des Parisiens et des Parisiennes, le parcours s'achève sur quelques hôtels prestigieux. Même si le poète s'efforce, à chaque halte, de saisir le génie particulier du lieu, certaines constantes apparaissent. Il ne présente que les endroits qu'il a fréquentés : un espace n'est riche que s'il est vivant, s'il se confond avec les hommes qui l'ont peuplé. Sa vision a, d'autre part, un caractère historique. L'exposé, parfois systématique, est plus souvent anecdotique, car c'est avant tout une histoire personnelle qu'accompagne alors le regret du passé perdu, dont il ne subsiste qu'un décor et ses « fantômes ». Le piéton circule aussi dans le temps... Semblable à l'un des personnages dont il conte l'histoire, il va de rue en place, de café en hôtel, à un rendez-vous toujours manqué. Le ton familier s'oppose à celui de l'œuvre poétique qui plonge le lecteur dans un univers onirique. Mais la même structure s'impose ici et là, rapprochant élan, marche, envol (*Épaisseurs*, 1928) et désir de retrouver, dans l'enfance ou le Paris d'autrefois, un havre de paix. Le piéton de Paris n'a de place nulle part.

♦ L'œuvre de Fargue a été saluée par les plus grands créateurs, Saint-John Perse, Claudel, Maurice Ravel, et *Le Piéton de Paris* semble avoir inspiré à Jacques Réda l'idée des *Ruines de Paris* (1977).

ÉDITION : Fargue, *Le Piéton de Paris*, Gallimard, « Folio », 1982.
ÉTUDES : Claudine Chonez, *Léon-Paul Fargue*, Seghers, 1950. Jacques Borel, Préface à *Épaisseurs suivi de Vulturne*, Gallimard, « Poésie », 1971.

PING-PONG (Le)

ARTHUR ADAMOV. Pièce en deux parties et douze tableaux, 1955.

Au café de Mme Duranty, les habitués se retrouvent autour du billard électrique, qui les fascine avec ses « bumpers » et ses « flippers ». Victor, étudiant en médecine, et Arthur, artiste peintre, s'y intéressent passionnément, au point de vue financier, technique et même poétique. Sur leur lancée, ils vont proposer des perfectionnements de plus en plus absurdes au patron du Consortium qui exploite les machines à sous. Les autres clients du café s'ingénient eux aussi à se faire engager par le Vieux. La jeune Annette dont ils sont tous deux amoureux finit d'ailleurs par tomber entre ses griffes. Cependant, Victor, le plus raisonnable des deux, achève ses études et devient médecin. On retrouve les deux amis, vieillards à présent, aux prises dans un match de ping-pong acharné — nouveau combat dérisoire. Soudain Victor s'écroule, terrassé. Arthur reste seul.

♦ Après des débuts à la scène qui l'ont d'emblée classé dans le théâtre de l'absurde, Adamov (1908-1970), dramaturge français d'origine russe et arménienne, s'est tourné sous l'influence de Brecht vers une critique sociale plus précise et acérée, avec la même rigueur inquiète. Le billard électrique, avec ses surfaces polies, son clinquant, ses sons et lumières affolants, figure en miniature l'organisation complexe du Consortium et de la société capitaliste tout entière : l'homme n'y est qu'une boule projetée par le ressort tout extérieur de l'ambition, qui se fracasse contre ses bornes et ses leurres, pour, au terme de son parcours, être engloutie par le grand trou, après avoir dépensé son énergie en pure perte. Ainsi, à la fin de leur vie, Victor et Arthur se battent encore pour rien, au bord de la sénilité et de la mort.

♦ La pièce fut créée le 2 mars 1955 par Jacques Mauclair au Théâtre des Noctambules.

ÉDITIONS : Adamov, *Le Ping-pong*, dans *Théâtre II*, Gallimard, 1955 et 1970.
ÉTUDES : Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, Gallimard, 1964. René Gaudy, *Arthur Adamov, essai et documents*, Stock, 1971.

PLACE ROYALE OU L'AMOUREUX EXTRAVAGANT (La)

PIERRE CORNEILLE. Comédie, 1633.

Sous-titrée *L'Amoureux extravagant*, cette comédie en cinq actes et en vers met bien en relief le caractère original du héros, Alidor. Amoureux d'Angélique qui l'aime sincèrement, Alidor décide de briser cet amour en laissant croire à son infidélité, pour sauver un bien plus précieux : sa liberté, menacée par l'emprise de sa trop grande passion. Il pousse donc Angélique dans les bras de Cléandre. Mais c'est avec Doraste, frère de son amie Phylis, qu'Angélique s'engage. Alidor, mécontent, reconquiert Angélique et lui propose de l'enlever avant de l'épouser. C'est Cléandre qu'il envoie alors. Trompé par l'obscurité, Cléandre enlève Phylis tandis qu'Angélique désespérée découvre la nouvelle ruse d'Alidor. Elle décide d'entrer au couvent. Cléandre et Phylis s'épousent. Alidor se félicite de rester libre sans avoir cédé Angélique à un autre.

♦ Caractère ambigu, attachant mais odieux par son cynisme et sa brutalité, Alidor garde le ton léger des personnages de comédie, mais annonce déjà le héros tragique. Il refuse l'esclavage de la passion, la soumission à ce qui n'est pas un libre choix de la volonté et finit dans la solitude caractéristique du héros cornélien, parmi des personnages et un univers qui restent encore ceux de la comédie.

♦ Cette pièce, la sixième du théâtre de Corneille (1606-1684), clôt le cycle des comédies de jeunesse et précède ses débuts dans le genre tragique. Corneille y a mis, semble-t-il, beaucoup de lui-même.

♦ La pièce fut bien accueillie par le public, mais le succès des tragédies éclipsa ensuite, à la scène, les premières comédies de Corneille.

ÉDITIONS : voir *Le Cid*.
ÉTUDE : Robert Garapon, *Le Premier Corneille : de Mélite à l'Illusion comique*, S.E.D.E.S., 1982.

PLAIDEURS (Les)

JEAN RACINE. Comédie, 1668.

Comédie de mœurs développée avec un sens étourdissant des scènes et des gestes, *Les Plaideurs* sont dessinés sur un canevas sommaire de farce : le juge maniaque Perrin Dandin et le plaideur obstiné Chicanneau s'opposent au mariage de leurs enfants, Léandre et Isabelle. Le jeune homme obtient finalement par surprise l'accord de Chicanneau, en lui faisant signer un contrat de mariage au lieu d'un exploit de justice.

♦ La sévérité des attaques contre les hommes de loi, présentés comme radoteurs, gâteux ou prévaricateurs, donne parfois l'impression d'une satire portée au théâtre. Et pourtant, la verve et la truculence déchaînent le mouvement comique : ce monument d'insolence, qui parodie au passage des vers du *Cid**, passe de l'emphatique au trivial et il est soulevé par une constante allégresse de style.

♦ On peut s'étonner que Racine (1639-1699), après le succès de *La Thébaïde** et d'*Alexandre**, puis le triomphe d'*Andromaque**, abandonne la dignité de la scène tragique pour un divertissement comique. En fait, le dramaturge tente une joyeuse expérience, pour voir si l'esprit d'Aristophane — il imite plusieurs scènes des *Guêpes* — peut être goûté en France. Cette fantaisie, qui révèle la souplesse déconcertante de son génie littéraire, permet à Racine de montrer qu'il n'est pas moins capable d'exceller dans les deux genres que son illustre rival Corneille. Elle sert opportunément les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne — rivaux de Molière —, à la fortune desquels il a lié la sienne deux ans plus tôt. Et dès 1669 il revient à la tragédie avec *Britannicus**.

♦ Le succès des *Plaideurs*, un moment contesté par la critique et par Molière, est immense et durable : de tout le théâtre racinien c'est la pièce que la Comédie-Française joue le plus souvent, de sa création en 1680 jusqu'à la mort de l'auteur.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Alexandre le Grand*.

PLAISIR DE ROMPRE (Le)

JULES RENARD. Comédie, 1897.

Blanche et Maurice ont décidé de faire une fin : Blanche va épouser un homme d'âge mûr qui lui apportera la sécurité matérielle ; Maurice, une jeune oie blanche dont il a conquis la

mère. Ils se revoient une dernière fois pour faire le bilan de leur liaison. Mais cette soirée ne se passe pas avec la sérénité souhaitée par Blanche: regrets et souvenirs gâchent le plaisir de rompre. La passion un instant réchauffée ne l'emportera pas pourtant sur l'intérêt bien compris.

♦ Pour cette courte pièce en un acte, Jules Renard (1864-1910) utilise les personnages et l'intrigue d'un chapitre de l'un de ses romans, *La Maîtresse*. C'est un procédé qu'il emploiera aussi pour son roman le plus célèbre, *Poil de Carotte**, dont il tirera une adaptation dramatique donnée à l'Odéon en 1909.

♦ *Le Plaisir de rompre* propose une analyse au vitriol de la vie de couple. L'amour y est contact entre deux épidermes, et surtout entre deux égoïsmes. Ces personnages raisonnables, soucieux de se ranger, enterrant bourgeoisement leur liaison, annoncent le badinage frileux des héros du *Pain de ménage**, écrit sur le même modèle un an plus tard. Des mots brillants et drôles servent d'armes dans cette guerre des sexes et permettent de formuler une pessimiste règle du jeu.

♦ La pièce a été créée le 15 mars 1897 au théâtre des Bouffes-Parisiens avec Jeanne Granier et Henry Mayer, et reçue à la Comédie-Française en avril 1901. Bernard Murat l'a mise en scène avec *Le Pain de ménage* en 1990 au Théâtre des Champs-Élysées.

ÉDITION: voir *Le Pain de ménage*.

PLANÉTARIUM (Le)

NATHALIE SARRAUTE. Roman, 1959.

Ce roman esquisse à peine une intrigue, au demeurant insignifiante et sans importance. Ce qui se dévoile ici, ce n'est pas le monde objectif, c'est la représentation subjective de ce monde. L'angoisse domine, parce qu'un détail, intériorisé, va rendre la vie insupportable (une poignée de porte mal posée, par exemple, pour Tante Berthe) et dissoudre la réalité du monde. Aussi, dans l'affrontement de ces multiples mondes intérieurs, différents, voire étrangers et exclusifs les uns des autres, répétitions, dialogues interrompus, entrecoupés et suspendus produisent ce tourbillon incessant à l'intérieur duquel chacun s'agite et tente de se définir: le «planétarium», c'est l'image du monde en mouvement.

♦ *Tropismes**, le premier livre de Nathalie Sarraute (née en 1900), allait fournir les données essentielles de l'œuvre. Dans *Le Planétarium*, qui reprend les mêmes thèmes, l'écriture revêt cependant une autre dimension, celle de la satire sociale, en ce qu'elle démonte le mode de fonctionnement d'un groupe social exemplaire, la famille. Sarraute prolonge dans l'art de l'analyse psychologique la voie tracée par des prédécesseurs comme Dostoïevski, Proust, Joyce ou Virginia Woolf. Avec ces écrivains qui ont su donner leur vision propre de la réalité, elle partage l'ambition de faire de l'œuvre le lieu d'exploration de terres inconnues.

♦ Nathalie Sarraute a été considérée comme l'un des grands écrivains du «nouveau roman». En réalité, l'écrivain a plutôt cherché à renouveler l'art de l'analyse psychologique qu'à définir de nouvelles formes d'écriture.

ÉDITION: Sarraute, *Le Planétarium*, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, José Corti, 1990.

PLÉIADES (Les)

JOSEPH-ARTHUR DE GOBINEAU. Roman, 1874.

Le Français Louis de Laudon rencontre en Suisse un sculpteur allemand, Conrad Lanze, puis, en Italie, un Anglais, Wilfrid Nore. Lors d'une discussion, Nore révèle à ses compagnons qu'ils appartiennent tous trois à la race des «Fils de roi», des calenders (par référence à un conte des *Mille et Une Nuits**), et que cet élitisme explique la sympathie spontanée qui est née entre eux. Puis les trois personnages qui forment une Pléiade racontent leur vie: Wilfrid Nore est aimé passionnément par Harriet; Conrad Lanze croit être attaché à une comtesse polonaise, Sophie Tonska, qui est la maîtresse du prince de Burbach, Jean-Théodore; quant à Laudon, il mène une existence oisive et vagabonde à cause de sa vanité, de sa méfiance et de sa peur du ridicule. Nore retrouve ensuite Harriet à Florence et lui demande sa main: après avoir résisté, la jeune femme accepte. Cependant le prince Jean-Théodore a rompu avec la comtesse Tonska qui s'enfuit, puis rencontre par hasard des amis de Laudon et rejoint enfin un ami, Casimir Bullet, qui mène une vie ascétique. Les trois calenders se retrouvent à la cour de Burbach où

le prince devient peu à peu leur ami: il leur avoue son amour pour sa cousine Aurore. Mais, marié, il ne peut l'épouser. Il abdique, s'exile à Palerme, s'abandonne à sa passion. Alors qu'il touche au fond du désespoir, il apprend que sa femme vient de mourir et rejoint Aurore qu'il peut enfin épouser.

♦ Si Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882) est stigmatisé pour son racisme (voir l'*Essai sur l'inégalité des races humaines**) et pour l'extravagance de ses ouvrages à prétentions scientifiques, il est admiré pour l'analyse subtile des passions menée dans ses romans.

♦ En fait, *Les Pléiades* se veulent au départ un roman satirique qui participe du pessimisme qui a suivi le débâcle de la guerre de 1870: l'élitisme de Gobineau apparaît comme l'expression d'une rancune politique, son apologie des «Fils de roi» semble désespérée et son roman refuse l'ordre moral et bourgeois qui règne en France. L'éthique aristocratique de Gobineau est influencée par la révolte byronienne: l'être d'élite se construit grâce à une volonté miraculeuse qui lui permet de triompher des circonstances, de développer son égoïsme et d'accéder à une parfaite autonomie du «moi»; un certain stoïcisme pousse le Fils de roi à refuser toute compromission de son idéal avec le réel et à se travailler pour atteindre l'absolu dont il est épris.

♦ Mais le roman diffère de son projet initial: il débute comme une aventure allégorique, devient un roman social dont l'ironie est un mode de défense pour l'idéal, et finit sur le ton de la confidence. En effet, les Fils de roi aspirent au bonheur qui doit être conquis, qui n'est qu'un équilibre toujours fragile et qui est menacé par l'embourgeoisement; ils plaident pour l'amour-passion, avatar moderne de l'amour courtois qui implique dévouement et désintéressement et qui s'accompagne d'un effort de la volonté. Influencé par son amitié pour Mathilde de La Tour, par *La Flûte enchantée* de Mozart et par l'idéalisme du romantisme allemand, Gobineau met en avant une conception de l'amour qui sort vainqueur des épreuves, qui reconstitue, au-delà des préjugés et des apparences, l'idéal du couple et qui fait de l'amour la sagesse sublime des âmes fortes.

♦ Comme le dit Jacques de Lacretelle, Gobineau est à la fois précurseur et retardataire: il affiche son horreur du réalisme; il préfère transposer la réalité grâce à l'ironie, la satire ou l'idéalisme; *Les Pléiades* nourrissent une nostalgie des «grands sentiments», dans une tonalité proche de Stendhal et apparaissent comme un hymne à l'amour romantique au moment où triomphe le naturalisme.

ÉDITION: Gobineau, *Les Pléiades*, éd. Jean Gaulmier, Gallimard, «La Pléiade», 1987.
ÉTUDES: Jean Gaulmier: *Spectre de Gobineau*, Pauvert, 1965. Pierre-Louis Rey: *L'Univers romanesque de Gobineau*, Gallimard, 1981.

PLUME PRÉCÉDÉ DE LOINTAIN INTÉRIEUR

HENRI MICHAUX. Poèmes, proses, théâtre, 1938.

Avec ces textes écrits entre 1930 et 1938 Michaux, prolongeant les expériences de *Qui je fus* (1927), trouve sa voie définitive. «La Ralentie» montre quelle peut être cette voie: en une langue qui progresse comme une nappe d'eau étale, le discours avance, s'isolant de toute référence déterminée. L'acte de parole devient essentiel, comme une ligne dans un dessin vaut par elle-même, sans avoir à représenter quoi que ce soit. Dès cette époque, en effet, Michaux commence à s'exercer à la création picturale. Le poète s'explique sur le sens de son projet dans la postface: le sujet, l'«auteur», ne peut être fixé par la langue (et un sens déterminé le fixerait): entre «signes, symboles, élans... l'auteur pousse sa vie». Or il est des forces, celles de la loi, du Père, qui tendent à l'enfermer dans une détermination contre quoi il faut lutter (voir «Portrait de A.»). La création prend donc des formes variées: les poèmes sans sujet (à l'exception notable de «Sur le chemin de la mort», évoquant la mort de la mère) qui, par la souplesse de la syntaxe, se fondent dans la nuit; les descriptions imaginaires; les récits autobiographiques; le théâtre, qui permet une distanciation *(Le Drame des constructeurs)*. Mais l'essentiel est *Un certain Plume*, qui occupe une place à part dans l'œuvre de Michaux, à cause de son caractère narratif. Il est composé (dans les dernières éditions) de treize chapitres présentant divers moments de la vie du héros. Celui-ci est proche à la fois du Candide de Voltaire (expulsé et condamné à voyager) et de Charlot. Comme Candide, il est confronté à un ordre, absurde, du monde; comme Charlot, il est confronté à des person-

nages-marionnettes représentant l'autorité. Son nom fait de lui un être léger, inconsistant, et un être de langage, créé par la plume qui l'écrit, un signifiant errant parmi les clichés du langage courant. Il est étranger aux autres et à lui-même, mais ce trait fait le paradoxe de son existence. Pourchassé, il s'accommoderait très bien de disparaître toujours. Mais il est poursuivi constamment, sommé de se soumettre (à un ordre, à un interrogatoire...). Il lui faut rester dans un rang où il n'a pas sa place. Son inconsistance serait heureuse si «on» ne s'obstinait pas à fixer son existence afin de s'acharner contre elle et de la lui refuser. Son monde est donc contradictoire, fait d'évanescences, de masses molles et d'armes, de mutilations. Le texte présente lui aussi un double aspect: la langue banale, l'humour, le gag, par leur fonction déréalisante, s'accordent avec la légèreté de Plume; la construction par séries (de mêmes situations, de mêmes mots de liaison) traduit au contraire la nécessité contraignante. Dans chaque chapitre, le hasard d'une rencontre avec l'ordre d'un pouvoir enferme l'inconscience paresseuse de Plume en un destin qui lui demeure étranger.

♦ Ce recueil marque l'accès de l'auteur à la maîtrise de sa langue propre, lui permettant de vivre sinon de s'engager dans la vie, à partir d'une position qu'il définit ainsi: «Entre centre et absence, à l'Eurêka, dans le nid de bulles...» (*Lointain intérieur*, «Entre centre et absence»).

♦ L'œuvre de Michaux (1899-1984) est dominée par l'espace. Chez lui, la conscience est *emprisonnée à l'extérieur*, en une contradiction qui peut être paralysante. Beaucoup de titres renvoient à cette situation: *Lointain intérieur* (1938), *Labyrinthe* (1944), *L'espace du dedans* (1946). Pour échapper à la paralysie, il faut tenter de se tenir à la limite mouvante, là où l'intérieur passe au-dedans. Telle est la situation de Plume.

♦ Au moment de la publication de ces textes, Michaux retient déjà l'attention respectueuse des critiques. La représentation du *Drame des constructeurs* en 1937 a été un succès. *Un certain Plume* est sans doute aujourd'hui l'œuvre la plus connue de Michaux.

ÉDITIONS: Michaux, *Plume précédé de Lointain intérieur*, Gallimard, 1963. Gallimard, «Poésie», 1990.
ÉTUDES: voir *Ailleurs*.

PLUS HAUTE DES SOLITUDES, MISÈRE AFFECTIVE ET SEXUELLE D'ÉMIGRÉS NORD-AFRICAINS (La)

TAHAR BEN JELLOUN. Essai, 1977.

Cet essai de Ben Jelloun (né à Fès en 1944), annonce sans fard et d'entrée de jeu sa perspective et ses intentions: dénoncer l'institutionnalisation de l'immigration, accuser l'exploitation de la force de travail de ces immigrés nord-africains dont on nie par ailleurs le besoin de désirer, d'aimer et de jouir, mais à qui l'on reproche une violence sexuelle «qui ne peut se satisfaire que dans la perversité, le viol et le crime». Avatar paradoxal d'un racisme qui ne craint pas les contradictions!

♦ Issu d'une thèse de troisième cycle en psychiatrie sociale, ce livre plus encore qu'un pamphlet, se veut le témoignage d'un «discours, écouté, recueilli, écrit», qui frappe par son obsédante répétition. Si différents que soient les consultants, par leur âge, leur situation familiale, la réalité clinique de leur maladie, tous tiennent le même discours du «corps malade», de la guérison à la fois réclamée et présentée comme impossible. Tous lient leurs défaillances ou leurs difficultés sexuelles à la nécessité de travailler loin de chez eux, au nombre d'années accordées à l'économie française sans aucune contrepartie libératrice, semble-t-il, et dont ne résultent que manque et frustration. La perte de la puissance sexuelle devient alors le signe concret de la perte du goût de vivre, de la pauvreté affective, de la vie familiale absente. Expression nue de l'humiliation, d'une insécurité existentielle, cette «plus haute des solitudes» dit la charge de mort supportée par l'expatrié, parfois irrémédiablement, et dont la violence destructrice hante Ben Jelloun comme elle devrait, pense-t-il, hanter pour sa honte tout l'Occident.

♦ Cette enquête sur la situation des immigrés nord-africains annonce et préfigure le pamphlet corrosif intitulé ironiquement *Hospitalité française* (1984) et qui marque, en contrepoint de son œuvre romanesque (voir *L'Enfant de sable**), l'engagement théorique et politique de Tahar Ben Jelloun.

ÉDITIONS: Ben Jelloun, *La Plus Haute des Solitudes*, Le Seuil, 1977. Le Seuil, «Points», 1979.

POÈME DES SAISONS

PAUL DE ROUX. Poèmes, 1989.

Le *Poème des saisons* présente un paradoxe. Évoquant les quatre saisons, il se compose de trois parties: il

manque quelque chose pour que le monde trouve sa véritable plénitude. Pourtant, cette petite insuffisance n'empêche pas de l'aimer. Et d'abord, de le regarder. Là est la première richesse de cette œuvre: sa capacité à faire voir le réel, sans la prétention de s'imposer à lui. La simplicité classique du style (comparaisons, personnifications) confère au poème une rigueur d'ordre moral. La fidélité au réel ne fait pas cependant de ces textes de simples «tableaux de la nature». Jamais en effet ils ne s'arrêtent sur une notation, si précieuse soit-elle: les trois parties ne proposent pas un cycle, mais l'inquiétude d'un mouvement. Le printemps appelle l'automne, se détourne des morts de l'hiver, s'épanouit au moment de disparaître devant l'été. Seul peut-être l'hiver risquerait de vouloir s'imposer, car «il a le temps pour lui et la nuit noire, longue». Est-ce à dire que la mort est la secrète défaillance qui contraint les quatre saisons à se briser dans le déséquilibre du rythme ternaire? Sans doute hante-t-elle l'ensemble. Mais il serait faux d'en faire le sens secret, ultime. Le rythme ternaire est celui d'une danse; l'inquiétude du *Poème des saisons* est le mouvement d'une force qui, connaissant la mort, ne cesse d'advenir: la vie.

♦ Dans l'œuvre de Paul de Roux (né en 1937), l'originalité du *Poème des saisons* est de constituer, non un recueil, mais un poème. Dans *Le Front contre la vitre* (1987) chaque poème est daté. Il ne vaut que pour un moment. Ici, au contraire, le texte s'inscrit dans une durée. Proche par son réalisme de Lemaire, Colombi, Réda, Paul de Roux l'est plus encore de Jaccottet.

ÉDITION: Paul de Roux, *Poème des saisons*, dans *Au jour le jour: carnets 1974-1979*, Le Temps qu'il fait, 1986.
ÉTUDE: *La Poésie française au tournant des années 80*, colloque sous la direction de Philippe Delaveau (Londres 1988), José Corti, 1988.

POÈME SUR LE DÉSASTRE DE LISBONNE
VOLTAIRE. 1756.

Ce pathétique cri de détresse exprime le bouleversement de Voltaire, son sentiment de l'inefficacité de l'intelligence face à ce déchaînement de forces aveugles qu'est un tremblement de terre. Des images atroces – qui marquent une revanche provisoire de Pascal sur *Le Mondain** – débouchent sur une révolte argumentée contre le scandale du Mal et sur une protestation indignée contre l'ordre de la Providence. Mais le pessimisme radical de ce poème lyrique n'exclut ni une morale de la solidarité humaine ni la croyance au progrès de l'humanité grâce à la propagation des Lumières: «Un jour tout sera bien, voilà notre espérance;/Tout est bien aujourd'hui, voilà l'illusion.»

♦ À la fin de l'année 1755, le tremblement de terre de Lisbonne, avec ses trente mille morts, ramène Voltaire (1694-1778) aux imaginations morbides qui l'obsédaient avant sa retraite aux Délices et qu'on retrouve dans son *Histoire des voyages de Scarmentado*. Bouleversé, il conçoit aussitôt son *Poème sur le désastre de Lisbonne ou examen de cet axiome: «tout est bien»*. Il se sépare de Pope, qu'il avait glorifié dans *Les Lettres philosophiques**, et s'attaque au providentialisme de Leibniz, qu'il ridiculisera dans *Candide**.

♦ Le *Poème* connaît un retentissement considérable dans l'Europe entière, en état de choc devant cet événement qui contribue à la «crise de la conscience européenne». Il suscite une lettre de Rousseau, le 18 août 1756, qui reproche à Voltaire de blasphémer contre la Providence et de désespérer les hommes: c'est là le premier différend sérieux entre les deux philosophes.

ÉDITION: Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, dans *Mélanges*, éd. Emmanuel Berl et Jacques Van den Heuvel, Gallimard, «La Pléiade», 1961.
ÉTUDE: René Pomeau, *La Religion de Voltaire*, Nizet, 1974.

POÈMES ANTIQUES ET MODERNES
ALFRED DE VIGNY. Poèmes, 1826.

Les poèmes qui composent ce recueil sont répartis en trois groupes, correspondant à trois époques différentes du progrès humain.

Le *Livre mystique* comprend les deux sommets de l'œuvre: «Moïse» et «Éloa». «Moïse» reprend de façon très libre certains épisodes de la Bible: Moïse, découvrant la Terre promise, s'adresse à Dieu, et laisse libre cours à son découragement et à son amertume; à travers lui, le poète a voulu peindre «l'homme de génie, las de son éternel veuvage et désespéré de voir sa solitude plus vaste et plus aride à mesure qu'il grandit». Ce monologue

angoissé se termine par une supplique: Moïse demande à Dieu le repos dans le néant. «Éloa» est un «mystère», une épopée en trois chants, qui s'inspire à la fois d'une vieille légende et de l'Évangile: Éloa est un ange né d'une larme du Christ pleurant sur Lazare; voulant sauver Lucifer, l'archange déchu, exilé hors du ciel, elle s'approche de l'Enfer, et est attirée dans l'abîme par Satan-Lucifer, qui, d'abord fasciné par la pureté de cet être, le séduit en suscitant sa pitié. Ainsi, le mal l'emporte, et toute tentative pour racheter le monde par l'amour ou la pitié est vouée à l'échec.

Le *Livre antique* a pour décor l'Antiquité: il comprend, outre diverses idylles, «La Fille de Jephté», où réapparaît la figure d'un Dieu jaloux, exigeant le sacrifice de l'innocent.

Le *Livre moderne* est d'inspiration médiévale («Le Cor», «La Neige»), ou contemporaine («Paris»).

♦ C'est en 1822 que Vigny (1797-1863) composa en fait les premiers poèmes de ce recueil, notamment «Moïse»; mais ce n'est qu'en 1826 que le recueil prit son titre définitif; il fut ensuite complété lors des rééditions ultérieures, mais demeura le seul recueil poétique publié par Vigny de son vivant (voir *Les Destinées**). À la différence de Lamartine ou de Musset, ce n'est donc pas dans les anecdotes de sa vie sentimentale que Vigny puise la source première de son inspiration, mais dans la Bible, dont la grandeur et la beauté poétique avait été rappelées vingt ans plus tôt par Chateaubriand dans *Le Génie du christianisme**.

♦ Cependant, la subjectivité du poète n'est pas absente de son discours, même si elle s'exprime à travers la distanciation historique et sous le «masque» de figures symboliques, comme celle de Moïse; simplement, la pudeur exigeante de Vigny refuse toute concession aux plaintes et aux soupirs à la première personne dont ses contemporains abusent parfois. Ce qui prime, pour Vigny, c'est moins le sentiment que l'idée. Ainsi, Moïse incarne le désenchantement et le sentiment de solitude qui ne cessera de hanter Vigny toute sa vie, et qui est selon lui la marque du génie: c'est ce même pessimisme profond, ce même sentiment d'exclusion dont sont victimes les êtres d'exception qu'on retrouve dans les héros de son théâtre (*Chatterton**) ou de son œuvre romanesque (*Servitude et Grandeur militaires**).

♦ Tous ces traits donnent à ce recueil une place à part dans l'abondante floraison poétique qui caractérise la génération romantique: au romantisme, Vigny emprunte ses thèmes principaux, notamment la figure du héros maudit et incompris, abandonné de tous et désespérant de Dieu, et toute une imagerie qui rehausse l'idée et lui donne l'ampleur du mythe. Mais Vigny reste très classique par son souci de la composition, la fermeté de son discours et le primat qu'il accorde à la pensée sur l'image. Son caractère sombre et l'apparente froideur de son œuvre, qui rejette toute émotion extérieure, l'empêcheront de jouer un rôle de chef de file dans le mouvement romantique: ce n'est que vers 1845 qu'il commencera à attirer vers lui les écrivains d'une nouvelle génération.

♦ Cette influence profonde de Vigny continuera à s'exercer au XX^e siècle. On en retrouve la trace, surtout, chez Péguy, qui reprendra certains des thèmes d'«Éloa», notamment le problème du salut, dans son drame *Jeanne d'Arc*; Paul Valéry s'en inspire également, malgré le regard critique qu'il porte sur une œuvre coupable, selon lui, de sacrifier à l'intention conceptuelle ou didactique la magie qui est l'essence de la poésie: «Poètes-philosophes (Vigny, etc.). C'est confondre un peintre de marine avec un capitaine de vaisseau.»

ÉDITIONS: Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, éd. François Germain et André Jarry, Gallimard, «La Pléiade», t. I, 1986. Gallimard, «Poésie», 1973.
ÉTUDES: Paul Viallaneix, *Vigny par lui-même*, Le Seuil, 1964. Nicole Casanova, *Vigny sous le masque de fer*, Calmann-Lévy, 1990.

POÈMES BARBARES

LECONTE DE LISLE. Poèmes, 1862.

«Barbares», ces poèmes le sont d'abord par les sujets qui en forment la matière: abandonnant les rivages trop fréquentés de la mythologie grecque, le poète va puiser l'argument de ses poèmes dans les récits les plus tourmentés de la Bible («Qaïn») ou des mythologies scandinaves, dans les grandes épopées celtiques ou finnoises de l'*Edda* et du *Kalevala* («Le Cœur de Hialmar», «La Mort de Sigurd»). Cette recherche de l'exotisme le plus extrême n'est pas seulement culturelle: elle est aussi géographique, et presque ethnographique. Avec ce recueil en effet, Leconte de Lisle ouvre la poésie française aux horizons lointains, de l'Afrique au Pacifique, comme en témoignent notamment les grands poèmes animaliers qui ont fait sa

gloire: «Les Éléphants», «Le Sommeil du condor», «La Panthère noire» ou «Le Rêve du jaguar».

♦ Leconte de Lisle (1818-1894) trouve dans la variété des mythes et des croyances, dans leur «barbarie» intrinsèque, le fondement d'un humanisme anticlérical, qui le pousse à ne voir dans le christianisme qu'un des avatars de l'éternel fanatisme humain.

♦ Dès son premier recueil, les *Poèmes Antiques* (1852), et jusqu'au dernier, les *Poèmes Tragiques*, (1884), il témoignera d'une double ambition: celle d'allier l'art et la science, et celle de refléter la diversité des civilisations et des religions qui se sont succédé jusqu'à son époque. Grand érudit, traducteur d'Eschyle, passionné d'archéologie, Leconte de Lisle fixe pour tâche à la poésie, comme l'archiviste ou le paléontologue, la reconstitution des âges disparus; il met dans le travail poétique le même souci de rigueur et de précision formelles qui animent le savant; enfin, il met à la base de sa conception de l'art le credo positiviste: seule la science pourra encore fournir à l'art des sources d'inspiration, celui-ci ayant perdu toute la spontanéité créatrice des origines.

♦ Ce substrat idéologique trouve son expression dans une forme très représentative de l'art parnassien: apparente «objectivité» (si l'on veut bien entendre par là l'absence de toute référence explicite à la personnalité du poète), primat de la description sur l'expression des sentiments ou des idées, recherche de la perfection formelle, du mot et de l'image justes, susceptibles de «rendre» de la façon la plus exacte possible l'expression recherchée, ces traits se manifestant notamment dans les quelques pièces qui prennent pour sujet des animaux; Leconte de Lisle semble y rivaliser avec le sculpteur animalier Barye, et fait penser aux recherches d'un Francis Ponge (voir *Le Parti pris des choses**). Mais l'impersonnalité ainsi revendiquée n'est qu'apparente: non seulement le choix des thèmes trahit la présence d'un artiste au tempérament très personnel, mais l'idéologie qui soustend toute l'œuvre relève d'un parti pris très marqué: celui d'un pessimisme fondamental, qui recherche la source des maux dont souffre la société moderne dans les spectacles de violence qu'offrent à l'envi la nature sauvage et l'histoire des siècles passés.

ÉDITIONS: Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Belles Lettres, 1976. Éd. Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, «Poésie», 1985.

ÉTUDES: Jean-Marie Priou, *Leconte de Lisle*, Seghers, 1966. Jean-Paul Sartre dans *L'Idiot de la famille*, t. III, Gallimard, 1972.

POÈMES SATURNIENS

PAUL VERLAINE. Poèmes, 1866.

Une pièce liminaire explique le titre du recueil et en exprime l'inspiration générale: ceux qui sont nés sous le signe de Saturne, les «Saturniens», ont, entre tous, «bonne part de malheur et bonne part de bile». Après un prologue, le recueil comprend d'abord vingt-cinq poèmes formant quatre chapitres: *Melancholia*, *Eaux-fortes*, *Paysages tristes*, et *Caprices*; puis douze autres poèmes et un épilogue. C'est à la première partie qu'appartiennent les plus personnels de ces poèmes, ceux qui, comme «Nevermore» ou «Mon rêve familier», recèlent déjà cette douceur tendre et musicale qui devait marquer les œuvres postérieures, et à laquelle se reconnaît immédiatement la tonalité verlainienne.

♦ Lorsque Verlaine (1844-1896) publie ce premier recueil, en 1866, la vogue parnassienne atteint sa pleine apogée: Leconte de Lisle, auteur des *Poèmes antiques* (1852) et des *Poèmes barbares** (1862), et Théodore de Banville, auteur des *Odes funambulesques** (1857), apparaissent comme les maîtres incontestés de cette nouvelle poésie, dont *Le Parnasse contemporain** (1866), auquel Verlaine lui-même a apporté sa collaboration, constitue le manifeste. Cette influence parnassienne se retrouve dans les *Poèmes saturniens*: ainsi dans l'épilogue, le poète magnifie «l'effort inouï, le combat non pareil» par lequel le poète parvient à la beauté, prônant un art conscient, difficile, impassible, refusant les effusions romantiques. Certaines pièces paraissent d'ailleurs des imitations de Leconte de Lisle, tel «Caviri», poème indien.

♦ Mais au-delà de ce souci de perfection formelle et d'exactitude conforme à l'idéal parnassien, la plupart des pièces qui composent le recueil font entendre des accents bien différents, très éloignés de la vigueur des maîtres du Parnasse: une certaine langueur, une propension à la rêverie et à l'élégie, une souplesse et une liberté dans la versification dont la fameuse «Chanson d'automne» est restée l'exemple le plus achevé.

ÉDITIONS: Verlaine, *Poèmes saturniens*, éd. Jacques-Henri Bornecque, Nizet, 1952. Flammarion, «G.F.», 1977.

ÉTUDES: Pierre Martino, *Verlaine*, Boivin, 1951. Jacques-Henri Bornecque, *Verlaine par lui-même*, Le Seuil, 1966.

POÉSIES

CHARLES D'ORLÉANS. Poésie lyrique, 1441-1465.

L'œuvre de celui qui est sans doute le plus grand poète de la fin du Moyen Âge, en même temps qu'un des plus grands princes du royaume de France, s'étend sur plus d'un quart de siècle — sans parler des œuvres « de jeunesse », et de celles qui furent composées pendant les vingt-six années de captivité de Charles d'Orléans (1391-1465) en Angleterre à la suite de la bataille d'Azincourt. Charles d'Orléans a pris le plus grand soin d'organiser lui-même cette œuvre, d'en classer les pièces dans un manuscrit partiellement autographe, conformément à un ordre artificiellement narratif. Partant de la thématique amoureuse presque inévitable et pourtant presque exsangue à cette date, il renouvelle les vieilles structures allégoriques pour donner naissance à une poésie « personnelle » où les sentiments sont analysés avec raffinement, et qui fait une large place à la notion nouvelle de « mélancolie », symbolisée par le « Nonchaloir », attitude de sérénité et de retirement en marge du bruit et des passions mondains.

♦ Bien qu'il compose un grand nombre de ballades, sa forme favorite, qui s'assortit au mieux avec le ton de sa poésie, est le rondeau, dans lequel il est passé maître. Son œuvre a été éclipsée d'abord par celle des Grands Rhétoriqueurs, puis par le terrorisme des poètes de la Pléiade; mais Charles d'Orléans est considéré depuis le XIX^e^ siècle comme le premier grand poète lyrique de langue française.

ÉDITION: *Ballades et Rondeaux*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, L.G.F., « Le livre de poche », 1992.
ÉTUDES: Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince, l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, P.U.F., 1965; rééd. Slatkine, 1978.

POÉSIES

EUSTACHE DESCHAMPS. Poésie lyrique, environ 1368.

Conscient comme Alain Chartier (1346-vers 1407) de la décadence de l'idéologie courtoise, Eustache Deschamps (vers 1346-vers 1406) substitue aux thèmes classiques de la lyrique une poésie plus familière, empreinte de légèreté et d'ironie; au *fin'amor* il oppose une philosophie du *carpe diem*, des amours vénales, des anecdotes « autobiographiques », bref une œuvre moderne, ancrée dans la réalité quotidienne. Il compose de nombreux rondeaux, dont la brièveté s'accorde bien à la tonalité de son inspiration, mais sa forme favorite, comme celle de son maître Guillaume de Machaut, reste la ballade.

♦ En marge de son activité poétique, il rédige aussi un *Art de dictier*, qui constitue une réflexion à la fois théorique (dans la lignée des *Rasos de trobar*) et pratique (il donne de nombreux exemples concrets de rimes, de vers, de poèmes) sur l'écriture poétique.

ÉDITION: Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, éd. le Marquis de Queux de Saint Hilaire et Gaston Raynaud, Didot, 1878-1904.
ÉTUDE: Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince, l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, P.U.F., 1965; rééd. Slatkine, 1978.

POÉSIES

STÉPHANE MALLARMÉ. Poèmes, 1887.

Dans ce recueil où le poète a rassemblé l'essentiel de sa production poétique, les pièces sont groupées selon un ordre chronologique, qui retrace les différentes étapes de son évolution. Les premières parties (*Premiers Poèmes*, *Le Parnasse satyrique*, *Le Parnasse contemporain**, *Autres Poèmes*) correspondent à la première « manière » mallarméenne, où se ressent profondément, par le choix des thèmes et par la facture très classique, l'influence de Baudelaire; les pièces les plus marquantes en sont : « Le Guignon », « Apparition », « L'Azur », « Brise marine ». Au centre du recueil figurent les grandes œuvres qui marquent le tournant vers une poésie plus personnelle, la découverte de l'idéalité pure vers laquelle va se concentrer désormais toute la recherche de Mallarmé : *Hérodiade* (ou plus exactement les fragments que constituent l'« Ouverture ancienne », « La Scène » et « Le Cantique de saint Jean »), *L'Après-midi d'un faune**, et la *Prose pour Des Esseintes*. Enfin, la dernière partie rassemble entre autres les *Sonnets* hermétiques travaillés et polis pendant de longues années (« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », ainsi que le poème « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », dit « sonnet en x ») et divers *Tombeaux* (d'Edgar Poe, de Charles Baudelaire, de Verlaine).

♦ Ce n'est qu'à la fin de sa vie, devenu le modèle incontesté de la nouvelle poésie et le maître à penser de l'école symboliste, que Mallarmé (1842-1898) consentit à rassembler dans une publication unique l'essentiel de ses œuvres en vers, jusque-là dispersées dans divers recueils, comme *Le Parnasse contemporain**, revues ou publications séparées. Œuvre de circonstance, le recueil ne manifeste aucun souci de composition, toute l'ambition du poète se concentrant sur le « Livre » unique, somme de toutes ses recherches et de ses découvertes, « auquel le monde est fait pour aboutir » et dont *Un coup de dés** est la préfiguration la plus proche.

♦ Telle qu'elle se présente, néanmoins, la succession de ces pièces donne à voir le travail et l'ascèse par lesquels Mallarmé est parvenu à cette esthétique du vide et de l'absence des choses (qui, existant assurément, ne sont pas à créer) dont les derniers poèmes sont l'illustration et qui exerceront une véritable fascination sur les poètes du XX^e^ siècle, de Valéry à Saint-John Perse et à tous ceux qui, considérant que le langage poétique doit rompre avec le monde « réel » (ce que la linguistique confirme sur un plan purement théorique), et s'organiser en un monde d'« idées ». La tâche du poète, selon Mallarmé, est de créer ce monde.

ÉDITIONS : voir *L'Après-midi d'un faune*, et Gallimard, « Poésie », 1966.
ÉTUDES : Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Le Seuil, 1962. Claude Abastado, *Expérience et Théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Minard, 1970. Charles Mauron, *Mallarmé par lui-même*, Le Seuil, 1971.

POÉSIES

FRANÇOIS MAYNARD. 1646.

Considéré comme le meilleur disciple de Malherbe, qui estimait cependant que son élève « manquait de force » et de « pointe », François Maynard (1583-1646) prépara lui-même l'édition complète de ses œuvres (chose rare à l'époque). Elle se compose de sonnets, d'épigrammes et de poésies diverses (odes et chansons), dont les audaces ont été soigneusement corrigées par l'auteur : ce libertin prudent, ami de Théophile de Viau et de Saint-Amant, ancien secrétaire de Marguerite de Valois dont il fréquenta le cercle peu austère, sollicita en vain la faveur de Richelieu, puis de Mazarin. Président du tribunal d'Aurillac à partir de 1618, il finit par se retirer en province, et y composa des sonnets et des épigrammes où s'exprime souvent une mélancolie désenchantée. Maynard, par ailleurs auteur d'un roman pastoral en vers, *Filandre*, inspiré d'Honoré d'Urfé, exploite volontiers le thème pastoral de la retraite dans une nature idyllique, qu'il oppose aux mirages trompeurs de la Cour. Ce motif peut aboutir à une méditation chrétienne empreinte de lyrisme. Une tonalité élégiaque et émouvante est également présente dans la célèbre « Ode à la Belle Vieille », dans laquelle le ton de l'émotion, de la confidence et de la douce familiarité, s'allie pourtant à un goût pour le paradoxe hérité de l'esthétique baroque. Maynard cultiva aussi le genre satirique, en imitant Horace, Juvénal et Martial. Quoique Malherbe le désapprouvât de s'adonner « à un genre de poésie auquel il n'était point propre », il composa nombre d'épigrammes alertes, en octosyllabes, de portraits satiriques (« Le Soldat », « Le Magistrat », « Le Poltron »...), de poésies bachiques (« Épitaphes pour un ivrogne »).

♦ Conformément aux recommandations de Malherbe, il privilégia la clarté et la précision, évita les inversions et l'enjambement. Il radicalisa même ce précepte en s'efforçant de donner à chacun de ses vers un sens complet. Les romantiques se souviendront de ce procédé.

ÉDITIONS : Maynard, *Sonnets et Épigrammes*, éd. Gabriele Aldo Bertozzi, Librairie de l'Université de Pescara, 1977. Extraits dans *Anthologie poétique française*, éd. Maurice Allem, Garnier-Flammarion, 1965.
ÉTUDE : *Maynard et son temps*, Actes du colloque de 1973, Université de Toulouse-le Mirail, 1976.

POÉSIES

RACAN (Honorat de Bueil, marquis de). 1618-1660.

Racan (1589-1670) renonça en 1630 à la carrière des armes et se retira dans son château de Touraine, où il put goûter les douceurs de la vie champêtre, célébrées dès 1618 dans un poème qui le rendit célèbre, « Les Stances sur la retraite ». Il a également exploité ce thème dans une pastorale dramatique dans le goût du Tasse et d'Honoré d'Urfé, les *Bergeries* (composées vers 1619, publiées en 1625). La clarté et l'harmonie de ses vers, le lyrisme sentimental et le réalisme familier apparaissent dans l'évocation d'une campagne qui ne se résout pas à n'être que l'Arcadie conventionnelle

de la littérature pastorale. Il composa également des épitaphes, des sonnets, des odes, des poésies bachiques; il cultiva en particulier, vers la fin de sa vie, la poésie religieuse et composa des paraphrases des Psaumes (*Psaumes de la Pénitence*, 1651-1660) et des *Odes sacrées*.

♦ Disciple de Malherbe, il paraît, comme Maynard, plus touché que son maître par le sentiment de la nature. Dans son éloge de la retraite on ne décèle pas l'amertume de Maynard regrettant la cour qu'il a quittée, mais davantage la sérénité d'un épicurien. Aussi La Fontaine fera-t-il l'éloge de ce poète, qui puise à la même source d'inspiration que lui.

ÉDITION: Racan, extraits dans *Anthologie poétique française du XVII^e siècle*, éd. Maurice Allem, Garnier-Flammarion, 1965.
ÉTUDE: Louis Arnauld, *Racan, 1589-1670*, Armand Colin, 1896.

POÉSIES

ARTHUR RIMBAUD. Poèmes, 1891.

L'œuvre en vers de Rimbaud parut, du vivant de l'auteur, dans diverses revues, et ne fut réunie une première fois qu'à son insu, quelque temps avant sa mort. Elle ne constitue donc pas un ensemble cohérent et concerté, mais, à condition de la compléter par d'autres textes (et notamment les deux fameuses lettres à Izambard et Paul Demeny), elle permet de suivre le cheminement qui, de ruptures en ruptures, a conduit en quelques années le poète à repousser les limites de la poésie jusqu'à des confins inexplorés. La plupart des textes de *Poésies* obéissent ainsi à un ordre chronologique, permettant de suivre les étapes d'un parcours fulgurant. Les premiers essais de composition sont encore influencés par Hugo, Banville et la technique parnassienne; mais l'ordre discursif y est déjà perturbé par des «visions» toutes personnelles et des accents de révolte («Sensation», «Soleil et Chair», «Le Forgeron», «Les Effarés»). Viennent ensuite les violentes satires de l'hiver 1870-1871, où la veine réaliste ou ironique alterne avec des épanchements lyriques («Le Buffet», «Les Assis», «Le Dormeur du val», «Ma Bohème», «Roman»). La tourmente des événements extérieurs et du vagabondage intérieur engendre une nouvelle floraison de poèmes, qui s'acharnent à détruire les mirages de la poésie traditionnelle et à saisir de nouvelles sensations («Mes Petites Amoureuses», «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs»): période que clôt le chant somptueux du «Bateau ivre» (été 1871). L'expérience de la voyance et l'influence de Verlaine conduisent enfin au groupe des poèmes de 1872, où la liberté de composition et la souplesse de la versification, mêlées à une qualité visionnaire qui confine à l'hallucination («Éternité», «Mémoire»), annoncent *Les Illuminations**.

♦ L'œuvre de Rimbaud (1854-1891) est si totale, si intimement liée à sa propre vie qu'il est difficile de dissocier les *Poésies* des textes qui en ont soit accompagné, soit suivi la rédaction: les *Lettres*, *Les Illuminations*, ou *Une saison en enfer**. Non que les événements de la vie du poète fournissent une quelconque «clef» susceptible d'éclairer une œuvre dont la part d'obscurité est inhérente à sa beauté; mais la poésie de Rimbaud doit sa valeur profonde, et l'attrait qu'elle exerce sur l'imagination, avant tout au fait qu'elle est une poésie vécue. Rompant avec les principes mêmes du lyrisme romantique, Rimbaud fait de la poésie non une expression de l'expérience vécue, mais l'objet même de cette expérience: pratique illustrée dans la fameuse *Lettre du voyant* (à Paul Demeny, 15 mai 1871) qui en expose la théorie: «Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.»

♦ Avec l'expérience baudelairienne, qui a agi sur Rimbaud comme un révélateur de l'essence de la poésie («Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*»), l'aventure rimbaldienne marque un tournant essentiel dans la révolution poétique du XIX^e siècle. Aux «formes vieilles», dans lesquelles la poésie se trouvait enfermée, malgré le renouvellement des thèmes et des matériaux, Rimbaud substitue la recherche éperdue, mais délibérée, de l'*inconnu*, d'un langage radicalement nouveau: quête dont Mallarmé poursuivra l'achèvement, jusqu'aux limites ultimes de la page blanche.

♦ Mais l'apport de la révolte rimbaldienne ne se limite pas à cette rupture: à travers l'explosion d'un certain ordre poétique, c'est l'ordre social tout entier qui est visé, avec ses mensonges, ses interdits et ses répressions; la «fureur» poétique retrouve avec Rimbaud une énergie et une violence qui exercent encore leur fascination sur les artistes «rebelles» de notre temps.

♦ Classé par Verlaine parmi les *Poètes maudits* (1884), Rimbaud n'accédera à l'existence littéraire que dans les années de silence qui précéderont sa mort, ou dans les années qui la suivront. Son œuvre a connu diverses lectures : assimilée de façon un peu rapide au courant symboliste de la fin du siècle, elle a pu ainsi être interprétée à la lumière de la révélation religieuse, par Claudel ou Stanislas Fumet, avant d'être « récupérée » par les surréalistes, qui feront de Rimbaud un précurseur et un intercesseur. Au-delà même de ces lectures, les *Poésies* sont le lieu par excellence de tous les décryptages, la critique moderne les ayant soumises tour à tour à toutes les « grilles » d'interprétation possibles : occultistes, érotiques, politiques, structurelles, textuelles... Quoi qu'il en soit de ces approches, elles n'éclairent jamais qu'un aspect du « mythe » qu'est devenu Rimbaud, symbole éblouissant des pouvoirs de la poésie.

ÉDITIONS : Rimbaud, *Poésies*, dans *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, André Guyaux, Garnier, « Classiques Garnier », 1981. Dans *Œuvres poétiques*, éd. Michel Décaudin, Flammarion, « G.F. », 1975.
ÉTUDES : Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Le Seuil, 1961. Stanislas Fumet, *Rimbaud, mystique contrarié*, Plon, 1966. René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, Gallimard, 1968. Lionel Ray, *Rimbaud*, Seghers, 1976. *Rimbaud multiple*, colloque de Cerisy-la-Salle, sous la dir. d'Alain Borer, Touzot, 1986.

POÉSIES
TRISTAN L'HERMITE. 1625-1641.

Tristan L'Hermite (1601-1655), surtout apprécié par ses contemporains comme poète dramatique (en particulier grâce à sa *Mariamne**), composa plusieurs recueils de poésie : dans ses premières œuvres, il s'inspire de la tradition pastorale revisitée par Théophile de Viau (« La Maison d'Astrée », l'« Ode à Monsieur de Chaudebonne »). Dans *La Mer* (1627), postérieure de quelques années à l'ode de Saint-Amant sur le même sujet, se lit l'inquiétude du poète. Tristan, qui s'était proposé de faire une « description des différents aspects de la mer », se livre à une évocation quasi impressionniste des métamorphoses — de la somnolence à la tempête — de l'élément mouvant et miroitant, sujet d'inspiration privilégié de la poésie baroque.
Les Plaintes d'Acante et autres œuvres (quarante sonnets, stances et madrigaux dont le célèbre « Promenoir des deux amants »), en 1633, est un recueil consacré à l'amour. On peut y remarquer l'influence italienne, surtout celle de Pétrarque et du Cavalier Marin (Giovanni Battista Marino), dont Tristan imite le style maniériste, le goût pour les métaphores inattendues et les pointes, parfois associé à un ton mélancolique (dans le « Promenoir des deux amants » inspiré de la « Solitude » de Théophile de Viau).
Dans les *Amours* (1638), le poète cultive toujours les paradoxes et les antithèses (par exemple, dans « La Belle en deuil », ou dans « La Belle More » ou « La Belle Malade »), mais le sentiment de l'instabilité du monde, de l'inexorabilité du destin lui fait adopter un ton plus sombre (« À des cimetières »; « Sur un tombeau »). Le dernier poème des *Amours*, « Misère de l'Homme du Monde », exprime un désenchantement absolu.
Tristan publie encore un recueil, *La Lyre* (1641) qui, renouant avec l'inspiration mariniste, est moins bien accueilli que ses œuvres précédentes.

♦ La redécouverte de Tristan L'Hermite, que ce soit comme poète ou comme romancier (il est en effet l'auteur d'un roman autobiographique, *Le Page disgracié**), est récente. Il est actuellement considéré, avec Théophile de Viau et Saint-Amant, comme l'un des meilleurs poètes de son temps.

ÉDITIONS : Tristan L'Hermite, *La Lyre*, éd. Jean-Pierre Chauveau, Droz, 1977. *Les Plaintes d'Acante et autres œuvres*, éd. Jacques Madeleine, Nizet, 1909 et 1984. Extraits dans *Anthologie poétique française du XVII^e siècle*, éd. Maurice Allem, Flammarion, « G.F. », 1965.
ÉTUDE : Roger Guichemerre, *Quatre Poètes du XVII^e siècle : Malherbe, Tristan L'Hermite, Saint-Amant, Boileau*, Sedes, 1991.

POÉSIES COMPLÈTES
ALFRED DE MUSSET. 1854.

Divisé en deux parties, *Premières poésies* (1830-1834) et *Poésies nouvelles* (1835-1852), ce recueil rassemble la presque totalité de la création poétique de Musset. Celle-ci étant indissoluble de l'expérience personnelle du poète, il permet d'avoir une vision d'ensemble de sa biographie intérieure et sentimentale. En particulier, la coupure instaurée entre deux grandes périodes d'activité poétique souligne l'importance du drame que fut la liaison du poète avec George Sand, et la fécondité créatrice de cette crise, dont

le retentissement sur son âme est le sujet même du célèbre cycle des *Nuits**, centre de gravité de l'œuvre. Après ce tournant, le ton du poète, qui a fait l'apprentissage de la douleur, se fait beaucoup plus mûr, plus grave, plus tourmenté: son désespoir et sa recherche d'une issue à celui-ci, à travers la foi («L'Espoir en Dieu»), le rapprochent de Lamartine, auquel il rend hommage dans une «Lettre à Lamartine». Ce n'est cependant pas la foi qui apportera le repos à son âme, mais le temps: «Souvenir» marque la fin de l'aventure amoureuse avec George Sand. Après ce chant d'adieu, le poète revient à une veine plus classique, qui peut paraître un reniement de ses premières fièvres romantiques («Une soirée perdue»), mais qui rend aussi témoignage de la diversité de son inspiration.

♦ Contrairement aux autres poètes romantiques, Musset (1810-1857) n'a pas publié ses poèmes sous la forme de recueils, conçus comme des ensembles ordonnés. Mis à part les *Contes d'Espagne et d'Italie**, en 1830, et *Spectacle dans un fauteuil*, en 1832, la plupart de ses œuvres ont été d'abord publiées séparément dans des périodiques, notamment dans la *Revue des Deux Mondes*. C'est seulement en 1840 qu'il les regroupa une première fois, avec les deux recueils précédents; ce volume connut plusieurs rééditions, constamment enrichies de pièces nouvelles, dont celle de 1854, la dernière qui ait été revue par l'auteur.

♦ Le parcours que dessine ce recueil met en valeur, à travers la variété des tons et des humeurs, la fidélité de Musset à une certaine conception de l'acte poétique, épanchement du cœur, confidence de l'être tout entier; mais il témoigne aussi de la richesse d'une personnalité beaucoup plus complexe qu'une lecture trop réductrice de l'œuvre l'a longtemps laissé croire. Romantique par sentiment, mais classique par goût (comme en témoignent les dernières pièces du recueil, notamment le dialogue satirique entre «Dupont et Durand»), frivole par attitude, mais désespéré par tempérament, Musset tente, à contre-courant de son temps et peut-être de sa nature profonde, de réaliser une synthèse originale entre ces aspirations opposées: ce n'est sans doute pas un hasard si c'est finalement, comme on le reconnaît aujourd'hui, sous la forme théâtrale que Musset est le mieux parvenu à exprimer toutes ces dualités.

ÉDITION: Musset, *Premières Poésies — Poésies nouvelles*, éd. Patrick Berthier, Gallimard, «Poésie», 1976.
ÉTUDES: Philippe Soupault, *Musset*, Seghers, 1957. Philippe Van Tieghem, *Musset*, Hatier, 1963.

POÉSIES DE A.O. BARNABOOTH (Les)

VALERY LARBAUD. Poèmes, 1913.

Valery Larbaud (1881-1957) fait éditer en 1908 des *Poèmes par un riche amateur, ou Œuvres françaises de M. Barnabooth, précédés d'une introduction biographique*. Ainsi naît en littérature, Archibald O. Barnabooth. L'édition de 1913, qui élimine quelques poèmes de la précédente, se compose des *Poésies*, d'un conte et du *Journal intime:* telles sont les *Œuvres complètes* d'A. O. Barnabooth... Cette fiction traduit la conscience d'être étranger à soi: le moi profond est l'«incompréhensible Rien». Il doit porter un «masque» pour se donner au moins une apparence. Le masque n'est pas le mensonge, et c'est de vérité que Larbaud est épris. La première partie du recueil est intitulée «Borborygmes». Moins élégant que le poème parnassien, le borborygme est une parole vraie: le corps s'exprime malgré la conscience. Parfois Larbaud se révolte contre lui-même: «Assez de mots...», car le mot est un écran entre l'homme et le réel qu'il faut atteindre; il n'est donc de poésie que du voyage. Celui-ci mène vers la «divine diversité». Mais on ne veut aller ailleurs que pour s'y retrouver. Au départ répond le retour. Le monde du milliardaire cosmopolite s'organise selon deux pôles: l'Europe — «Europe» est d'ailleurs le titre de la seconde partie — et les autres continents, la ville et la campagne, ici et ailleurs, retour et départ. L'imagination sensible obéit au même mouvement: dans la sensation la plus légère, «l'odeur du foin frais coupé», «le chocolat même» réside une richesse infinie pour celui qui s'y attarde; inversement l'image fugitive à peine aperçue dans la brume disparaît aussitôt, au rythme du vers libre qui ne fixe rien, se défait dans le vide...

♦ Le réel, le «moi» réel ne peuvent être saisis. L'influence sensible de Laforgue, Whitman, Verlaine renforce l'impression qu'il n'est possible de parler que la langue de l'autre: au terme de tous les voyages, il faut avoir «lu tous les livres et tous les commentaires» pour espérer «dominer le monde». Larbaud se consa-

crera de plus en plus à des traductions, à des présentations, à des études littéraires et à des «découvertes», prolongeant à travers les livres ses errances à travers l'espace.

ÉDITIONS : Larbaud, *Les Poésies de A. O. Barnabooth*, Gallimard, «Poésie», 1987. Dans *Œuvres*, Gallimard, «La Pléiade», 1958.
ÉTUDE : Bernard Delvaille, *Valery Larbaud*, Seghers, 1963.

POÉSIES ÉROTIQUES
ÉVARISTE DE PARNY. Élégies, 1778-1781.

Les poèmes classés de façon chronologique dans ce recueil chantent la liaison du poète dans l'île Bourbon (aujourd'hui la Réunion) avec sa jeune élève, la blonde Éléonore. Au bonheur sensuel émerveillé du premier livre succèdent les inquiétudes du livre II consacré à l'absence et à la jalousie. Le livre III célèbre l'ardeur et la tendresse de l'amour retrouvé. Le poète est en France quand il apprend le mariage d'Éléonore avec un médecin militaire : abandonné de l'infidèle, il évoque ses souvenirs dans les élégies du livre IV, en glissant progressivement de l'amertume désespérée à un adieu mélancolique à sa jeunesse perdue.

♦ Ancien séminariste devenu officier, Parny (1753-1814) revient en 1777 dans l'île Bourbon, où il est né, et tombe amoureux d'une jeune créole qu'il séduit, abandonne puis célèbre dans trois livres de *Poésies érotiques* (1778) : ils seront réédités avec un quatrième livre en 1781. Ce chef-d'œuvre de sensualité mélancolique le fait comparer à Tibulle ; l'amour entre les deux jeunes gens rappelle *Julie ou la Nouvelle Héloïse**. Parny prolonge son succès par des *Poésies fugitives* (1787) et un recueil de poèmes en prose, *Les Chansons madécasses* (1787). Il est aussi l'auteur d'un poème satirique anticlérical, *La Guerre des dieux* (1799), auquel Chateaubriand réplique par une apologie de la religion chrétienne, le *Génie du christianisme**.

♦ Amour impatient, mélancolie diffuse, sincérité douloureuse, souvenir ressassé, association de la nature à la passion malheureuse sont autant de thèmes qui rejoignent, par leur facture musicale et harmonieuse, l'esthétique néo-classique. Pour Chateaubriand, Parny est le seul poète élégiaque que la France ait produit. On perçoit chez lui la tonalité des *Élégies* de Millevoye ou des *Méditations poétiques** de Lamartine, la nostalgie des *Rayons et les Ombres** de Hugo ou des poésies de Musset.

ÉDITION : Évariste de Parny, *Poésies érotiques*, dans *Œuvres*, Garnier, 1862.
ÉTUDE : Sylvain Menaut, *La Chute d'Icare*, Droz, 1981.

POÈTE ASSASSINÉ (Le)
GUILLAUME APOLLINAIRE. Contes, 1916.

Apollinaire (1880-1918) avait publié en 1910 des contes, *L'Hérésiarque et Cie*, qui avaient été retenus pour le prix Goncourt. C'est en 1913 qu'il songe à un nouveau recueil, mais la guerre en retarde la publication. Cet ensemble offre une grande diversité apparente de sujets et de tons, mais est dominé par quelques thèmes récurrents : les souvenirs personnels (naissance illégitime, rapports avec sa mère), le mythe du poète mort et éternel (voir *L'Enchanteur pourrissant**), la création d'un monde imaginaire, l'échec amoureux, la solitude. La dernière nouvelle peut donc, à cause de cette unité, rassembler tous les personnages des récits antérieurs. Le conte le plus développé, éponyme de l'œuvre, présente, sur le mode picaresque, la destinée de Croniamantal dont le nom fait songer à Cronos (thème du temps) et à «mental». Poète maudit, il fréquente l'Oiseau du Bénin (Picasso) et souffre de son amour pour Tristouse Ballerinette (Marie Laurencin) qui le trahit avec le Fopoîte (faux poète) et appelle la mort sur lui. Celle-ci permet son apothéose. Il renaît dans le dernier conte comme s'il avait présidé à tous les récits intermédiaires. Son double est le Roi-Lune, Louis de Bavière, régnant sur un monde souterrain fantastique, vivant éternel au-delà de la mort.

♦ Chaque conte peut ainsi se rattacher à la même structure de base : un être meurt, ou disparaît ; il renaît et règne. La recréation poétique permet de réparer l'échec de la vie réelle. Le ton, souvent proche de Jarry ou de Max Jacob, les allusions à des contemporains donnent au récit un caractère fantaisiste qui n'ôte rien à la gravité de son enjeu. De même, la parodie du style des nouvelles du XIXe siècle, le mélange des genres (récit réaliste, fantastique, poésie, fable, théâtre) s'accordent avec la volonté d'inventer une esthétique *moderne*.

ÉDITIONS : Apollinaire, *Le Poète assassiné*, dans *Œuvres en prose*, éd. Michel Décaudin, Gallimard, «La Pléiade», 1979. Gallimard, «Poésie», 1991.
ÉTUDES : voir *L'Enchanteur pourrissant*.

POIL DE CAROTTE
JULES RENARD. Roman, 1894.

Poil de Carotte, enfant malheureux que sa mère n'aime pas, est la victime de la méchanceté de cette dernière, de

l'égoïsme de son frère et de sa sœur. Son père, M. Lepic, l'aime peut-être, mais reste distrait, sérieux et résigné. Toutefois, Poil de Carotte n'est pas seulement une victime. Par réaction, par défense, il a développé ses aptitudes à la ruse, au mensonge. Du coup, il s'enferme dans sa solitude, dans son amertume, incapable d'exprimer sa sensibilité sans provoquer les moqueries ou les sanctions. Littérairement, ce roman évite le récit, le déroulement d'une intrigue et procède par instantanés, notations et dialogues.

♦ Une enfance malheureuse dans une famille elle-même malheureuse fixa pour toujours le regard de Jules Renard (1864-1910) sur le monde et la nature: un regard de muet partagé entre bucolisme et cruauté, entre l'amour de la littérature et celui du silence. Parti du naturalisme avec *Les Cloportes* (1889), Renard a inauguré dans *L'Écornifleur* (1892) une présentation nouvelle, procédant par juxtaposition de scènes brèves d'une ironie corrosive; dans son *Journal**, il a dénoncé le bavardage et le mensonge de la littérature. De fait, il tend vers ce qu'on a appelé «un réalisme du silence»: écrire, pour Jules Renard, c'est comme dans sa famille, «savoir qui se taira le mieux» et fera «sans bruit sa quotidienne partie de silence».

♦ Comme chez les frères Goncourt, le naturalisme de Jules Renard aboutit à une succession de notations, plus que de tableaux, qui tentent de restituer la réalité brute des phénomènes sans les réorganiser. Il s'agit de décomposer et de juxtaposer pour favoriser les rapprochements. Mais il s'agit aussi, comme chez La Bruyère, de démasquer les hypocrisies et les méchancetés, et de toujours se défier, en particulier de soi-même.

♦ Jules Renard a adapté son roman à la scène (1900). Cette pièce en un acte est l'une des meilleures œuvres du théâtre naturaliste.

ÉDITIONS: Renard, *Poil de Carotte*, dans *Œuvres*, t. I, éd. Léon Guichard, Gallimard, «La Pléiade», 1970. Lattès, 1988.
ÉTUDES: Jean-Paul Sartre, «L'Homme ligoté», dans *Situations I*, Gallimard, 1947. Pierre Schneider, *Jules Renard par lui-même*, Le Seuil, 1956. Michel Autrand, *L'Humour de Jules Renard*, Klincksieck, 1978.

POINT DE LENDEMAIN

VIVANT DENON. Nouvelle, 1777.

En une nuit et pour une seule nuit, Mme de T. trompe à la fois son mari et son amant avec le narrateur, un jeune ingénu aperçu le soir même à l'Opéra et invité pour servir de «paravent» lors de l'arrivée de l'amant. Cette mystification — fraude de la fraude amoureuse — requiert une véritable mise en scène, où les accessoires se succèdent: un bac d'herbe, des bosquets sous la lune, un pavillon obscur, un cabinet mystérieux où l'on découvre des jeux de miroirs et une ottomane truquée. Les rapports ambigus entre les personnages, les quiproquos et les frôlements sont suggérés par une écriture rapide, nerveuse et élégante.

♦ Cette nouvelle étincelante de quelques dizaine de pages, à l'attribution longtemps énigmatique et qualifiée de conte par Denon (1747-1825), connaît le succès dès sa parution. Elle sort des limites du genre traditionnel au XVIII[e] siècle grâce à l'alliance de l'imprévu et du romanesque.

♦ Balzac y voit en 1829 «une délicieuse peinture des mœurs du siècle dernier». Remise à la mode en 1965 quand Étiemble l'édite dans la Bibliothèque de La Pléiade, elle avait inspiré à Louis Malle une adaptation cinématographique très libre: *Les Amants* (1958).

ÉDITION ET ÉTUDE: Denon, *Point de lendemain*, éd. René Démoris, Desjonquères, 1987.

POLEXANDRE

GOMBERVILLE (Marin Le Roy de). Roman héroïque, 1632.

Gomberville (1600-1674) est considéré comme le meilleur auteur de romans baroques. *Polexandre*, dont il ne rédigea pas moins de quatre versions (de 1619 à 1637), est son chef-d'œuvre. Polexandre, roi des Canaries sous Charles VIII, parcourt les mers à la recherche de l'île Inaccessible, dont la reine, Alcidiane, est l'objet de son amour. Ses aventures l'entraînent sur toutes les mers ainsi qu'au Maroc, au Pérou, au Danemark, dans les endroits les plus reculés d'Afrique Noire, du Sénégal, à Tombouctou: grand lecteur de récits de voyage, Gomberville est le premier romancier à exploiter les ressources de l'exotisme. Mais le détail pittoresque n'est nullement mis au service de la vraisemblance. L'étrangeté, la bizarrerie, le fantastique — on a même parlé, à propos de *Polexandre*, de surréalisme — caractérisent cette œuvre foisonnante, dont la moindre originalité est que les multiples histoires secondaires sont presque toutes

liées à l'action principale. L'enchevêtrement des intrigues est à peu près inextricable.

♦ Gomberville est également l'auteur d'un roman pastoral, la *Carithée* (1621), qui s'inscrit dans la tradition de *L'Astrée** et d'un autre roman baroque, *Cythérée* (1640-1642).

♦ Le succès de *Polexandre*, à défaut d'être durable, fut considérable au XVII^e siècle. Guez de Balzac et La Fontaine en faisaient grand cas; il est traduit en italien dès 1647.

ÉDITION: Gomberville, *Polexandre* (I^re-V^e partie), Augustin Courbé, 1638.
ÉTUDE: Madeleine Bertaud, *L'Astrée et Polexandre; du roman pastoral au roman héroïque*, Droz, 1986.

POLYEUCTE
PIERRE CORNEILLE. Tragédie, 1642.

En présentant *Polyeucte*, une tragédie sacrée, à une époque où théâtre et religion passent pour incompatibles, Corneille répond à la préoccupation religieuse des esprits comme au besoin d'héroïsme des cœurs. C'est à une vie des saints qu'il emprunte le sujet du martyre de Polyeucte. Prince arménien, marié à la fille du gouverneur romain Félix, Polyeucte décide de se faire chrétien. Sa femme Pauline, troublée par un rêve lui prédisant la mort de son mari, est chargée par son père d'amadouer Sévère, prétendant autrefois aimé d'elle et éconduit par Félix. Aujourd'hui au faîte des honneurs, il vient rendre au temple un sacrifice à l'empereur. Sévère et Pauline ne se revoient que pour se dire un éternel adieu, tandis que Polyeucte, à peine baptisé, se rend lui aussi au temple, mais pour y briser les statues des dieux. Désormais hors la loi et passible de mort, il refuse de se rétracter, en dépit des supplications de Félix et de Pauline. Malgré la généreuse intervention de Sévère, Félix fait conduire Polyeucte au martyre. Miraculeusement éclairés, Pauline et Félix se convertissent et Sévère promet aux chrétiens sa protection.

♦ Dans cette tragédie édifiante, Corneille a heureusement observé les unités du théâtre classique, donnant leur sens le plus profond aux unités de temps et d'action. Loin d'être invraisemblable, la rapidité avec laquelle Polyeucte passe du baptême au martyre reçoit, par la voix de son ami Néarque, sa justification théologique: «Vous sortez du baptême et ce qui vous anime /c'est sa grâce qu'en vous n'affaiblit aucun crime» (acte II, scène 6). Bien au-delà du devoir, la grâce du chrétien rejoint et transfigure la gloire chère à Corneille. Mais si la grâce est ici le moteur même de l'action, elle n'a d'efficace que par le mérite et la volonté du héros (théorie jésuite), ce qui apparente Polyeucte aux autres héros cornéliens, dont il est le suprême aboutissement. Le dégoût de la vie, la lassitude finale du héros cornélien (*Horace**, *Cinna**) débouchent sur la rédemption des amours terrestres et mènent à la sainteté du martyre.

♦ Corneille (1606-1684) a connu la célébrité avec le *Cid**, mais il a compris la nécessité de respecter les lois classiques de la tragédie. Cet effort, sensible dans les pièces romaines (*Cinna* et *Horace*), atteint à la perfection dans *Polyeucte*. Pourtant, l'œuvre, qui a immédiatement remporté l'adhésion du public, n'a pas plu aux grands esprits de l'heure. La représentation sur scène des controverses jansénistes et molinistes sur la grâce à choqué et «le christianisme a déplu» (Voiture). Le XVII^e siècle ne veut considérer que les amours de Sévère et de Pauline, Sévère représentant le type idéal de l'honnête homme. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour que *Polyeucte* prenne la place qui lui revient et que l'œuvre soit considérée, conformément à la pensée de Corneille, comme «une tragédie chrétienne».

ÉDITIONS: voir *Le Cid*, et L.G.F. «Le livre de poche», 1988.
ÉTUDE: Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1988.

PONEYS SAUVAGES (Les)
MICHEL DÉON. Roman, 1970.

Ce récit écrit à la première personne conte l'histoire de quatre garçons réunis le temps de leurs études à Cambridge et que le destin éparpillera dans le monde. L'un d'entre eux, le poète Cyril Courtney, mourra à Dunkerque en 1940, laissant derrière lui une œuvre dangereuse et envoûtante; Barry Roats connaîtra l'aventure et l'échec; Horace MacKay vivra dans l'ombre et dans la solitude que sa fonction au Foreign Office lui impose, quant à Georges Saval, il perdra au cours d'un bombardement la femme qu'il aime et deviendra un journaliste insolent et vindicatif. Les «poneys sauvages», c'est l'image belle et rassurante que Georges, entre deux pilonnages de Londres, entrevoit dans la New Forest où il se réfugie de temps à autre avec

Joan. Si cette image donne son titre au roman, c'est que l'espoir et le repos confèrent toujours leur sens à toute existence, quelle qu'en soit la fatalité dramatique.

♦ Michel Déon (né en 1919) a d'abord été journaliste. Il a déjà publié entre autres *Le Balcon de Spetsaï* (1961), *Un parfum de jasmin* (1967), *Un taxi mauve* (1973). *Les Poneys sauvages* mêlent de façon originale le romanesque au ton de la chronique. L'histoire de ces trente dernières années y est en effet très présente: le lecteur assiste à la Seconde Guerre mondiale, à l'écrasement de Budapest puis de Prague, à la guerre d'Algérie, et enfin à la guerre des Six Jours.

ÉDITION: Déon, *Les Poneys sauvages*, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Pierre de Boisdeffre, «Romancier d'aujourd'hui: Michel Déon», *Revue des Deux Mondes*, juillet 1961.

PORCHE À LA NUIT DES SAINTS
PIERRE-JEAN JOUVE. Poèmes, 1941.

Le trait dominant de ce recueil est le développement d'une mystique du «nada» (rien). Le terme est emprunté à saint Jean de la Croix. Jouve le définit ainsi: «Deux définitions du "rien": l'absence est opposée à la négation; l'absence prend déjà le sens de "tout"» (*En miroir*). L'érotisme, en particulier, se nie pour se muer en amour divin. Le nada n'implique aucun nihilisme: «Nier le non dans la présence» (*La Vierge de Paris*). Sur cette base se développent des thèmes imaginaires et des figures mystiques. Les thèmes imaginaires sont principalement la *terre*, qui est en rapport avec le charnel et le mortel, la *mort*, qui libère de la terre et qui est un accès à l'être par la négation — le nada —, la *montagne*, terre qui se nie elle-même en s'élevant, la *nuit*, néant plénier. Les figures mystiques appartiennent au christianisme: Christ en croix, agneau, Vierge blanche (Marie), Vierge noire (la prostituée métamorphosée en Vierge par la mystique du nada). Le langage lui-même porte la marque de cette démarche: de façon évidente, à cause de l'abondance des négations, de façon plus subtile, parce que le poème (voir l'exemple de «Grégorien») abolit toute possibilité de référence déterminée. La négation nie son objet, mais, se niant elle-même, affirme un autre objet ineffable que le poème rend accessible même s'il ne peut le dire.

♦ L'œuvre poétique de Jouve (1887-1976) connaît une transformation au moment de la guerre, comme si celle-ci, donnant un contenu objectif et immédiat au thème nada, l'épurait de ce qui en lui était péché et volonté de péché. Affranchi de l'érotisme (voir *Sueur de sang**), le poème devient mystique, sans pourtant se transformer en pure musique comme dans les derniers recueils (voir *Mélodrame**).

ÉDITION: Jouve, *Porche à la nuit des saints*, dans *La Vierge de Paris*, Mercure de France, 1966.
ÉTUDES: Kurt Schärer, *Jouve, thématique et poétique du mal*, Minard, 1984. Léon Gabriel Gros, *Poètes contemporains*, Sud, 1988.

PORTE ÉTROITE (La)
ANDRÉ GIDE. Récit, 1909.

Élevé par sa mère, Jérôme, le narrateur, côtoie ses cousines Juliette et Alissa Bucolin et tombe amoureux de cette dernière. Mais la fuite de Mme Bucolin va troubler l'austère et tendre ambiance familiale et entraîner Alissa dans une quête spirituelle de plus en plus héroïque. Tout en restant très proche de Jérôme, elle refuse de l'épouser, invoquant tous les prétextes. Si Jérôme a compris la volonté de sacrifice qui habite Alissa, il n'a pas la force de l'en détourner. Alissa finit par mourir de son tourment intérieur. L'auteur souligne, ici, la cruauté de l'attitude d'Alissa, même s'il la juge sublime. Quant à Jérôme, il reste celui qui est à la fois incapable d'égaler sa cousine et de l'arracher à son idéal surhumain.

♦ Ce «drame d'une âme protestante en qui se joue le drame essentiel du protestantisme», selon les propres termes de Gide (1869-1951), s'exprime en une prose solennelle, sobre et sûre d'elle-même, parfois un peu glacée. Gide a puisé dans son enfance puritaine les données du roman, en partie autobiographique. L'étude du couple et des conséquences de la liberté de chacun des partenaires évoque *L'Immoraliste* (1902).

♦ Drame de l'excès et de la sainteté, *La Porte étroite*, dont le titre est emprunté à une parabole de Luc (VIII, 24), rappelle une longue tradition, dont la *Vie de saint Alexis** (XI^e siècle) est l'une des plus anciennes expressions littéraires. L'ouvrage suscita l'étonnement à sa sortie parce qu'il proposait un contrepoint inattendu à *L'Immoraliste* et semblait ainsi échapper à une certaine image du «gidisme» que les lecteurs s'étaient forgée. Pourtant, Gide n'a jamais cessé de souligner l'unité d'inspiration des deux

romans, précisant que l'excès de l'un trouve dans l'excès de l'autre une « permission secrète ».

ÉDITIONS : voir *Les Caves du Vatican*, et Gallimard, « Folio », 1972.
ÉTUDE : Pierre Trahard, *La Porte étroite d'André Gide, étude et analyse*, La Pensée moderne, 1968.

PORTRAIT DES MEIDOSEMS

HENRI MICHAUX. Poèmes en prose, 1948.

On peut lire cette description d'êtres imaginaires selon trois points de vue. Le premier est celui de la langue. Il y a quelque chose à dire, peu importe quoi. De cet objet, la phrase parfois s'approche, le dit presque. Mais aussitôt elle s'en détourne, le contourne, comme par peur. Ce mouvement d'avancée et de recul se représente à travers les Meidosems. Ils sont l'allégorie du rythme d'une parole qui se reflète elle-même. La langue est son propre objet : « meidosem » n'a pas de référent. Le deuxième axe de lecture s'attache à la sensation. Le style de Michaux est une *forme de perception* : une perception des métamorphoses de la perception en percevant... Mais, et c'est le troisième axe, ce langage d'intensités variables, c'est le sujet. Il n'est pas extérieur comme le sujet d'énonciation d'une phrase informative mais se confond avec la phrase, comme si celle-ci était un organisme vivant. On peut en proposer une description « psychologique ». La loi qui régit ce sujet est la non-identité. Comme une membrane (une peau érectile...) qui subit de chaque côté, dedans et dehors, des pressions continues et variables, il est toujours passif dans une direction et actif dans l'autre, attaquant attaqué, transperçant transpercé, fuyant fui. Le Meidosem est donc l'image projetée de ce sujet agresseur agressé.

♦ Toute l'œuvre de Michaux (1899-1984) pourrait être placée sous le signe du voyage : voyage imaginaire (*Voyage en Grande Garabagne*, dans *Ailleurs** 1936) ou réel (*Un Barbare en Asie*, 1933). Son domaine est l'espace limite entre sujet et objet, monde intérieur et monde extérieur par rapport à la conscience. Il l'accroît par l'expérience de la mescaline (*Connaissance par les gouffres**, 1967) et le représente dans les mots comme dans les dessins. L'œuvre de Michaux est l'expression trop pure d'une sensibilité pour pouvoir être prolongée ou imitée. Quand, par exemple, Claude-Michel Cluny décrit les « Ossolètes » (*Poèmes du fond de l'œil*, 1989) comme Michaux avait décrit les Meidosems, il n'emprunte qu'une forme, la substance est totalement différente.

ÉDITION : Michaux, *Portrait des Meidosems*, dans *La Vie dans les plis*, Gallimard, 1949. Rééd. 1972.
ÉTUDES : voir *Ailleurs*.

PORTRAIT DU JOUEUR

PHILIPPE SOLLERS. Autobiographie, 1984.

Dans cette autobiographie, l'auteur retrouve les lieux de son enfance (Bordeaux) ainsi que les êtres qui l'ont peuplée : le grand-père, bourgeois aisé et dilettante, la mère, drôle et railleuse, le père, désabusé et athée, convaincu de l'absurdité de la vie. Le parcours effectué depuis l'enfance, l'engagement marxiste de la jeunesse, les distances prises depuis lors ne sont pas analysés en termes d'échecs ou d'erreurs, mais définissent au contraire la seule attitude apte à mettre en échec l'ennui et le temps. Érotisme, dérision, gratuité, amour, prière, tout n'est que jeu ; mais le jeu est un anti-destin : « Inutile d'essayer seulement l'un des éléments, le médicament n'est efficace que si vous les mettez en œuvre simultanément dans leur état de plus grande concentration, et sans restriction. »

♦ Dès ses premiers romans (*Le Défi*, 1957 ; *Une curieuse solitude*, 1958), Sollers (né en 1936) avait tenté de trouver dans l'écriture et l'érotisme le détachement capable de résoudre l'inanité de l'existence. Dans *Femmes** (1983), Sollers prolonge un parcours original où l'esprit du libertin s'allie curieusement à un catholicisme convaincu. *Portrait du joueur* marque une étape significative du parcours de Sollers : la perspective autobiographique confirme, en les faisant converger, les thèmes majeurs de l'œuvre.

♦ Mais Sollers est aussi le fondateur de la revue *Tel Quel*. Si cette œuvre inattendue et originale s'inscrit très fortement dans l'histoire littéraire de son temps, c'est qu'elle se situe au point de confluence de la psychanalyse et de la linguistique : le langage y détient la préséance et l'œuvre sollersienne (voir *Paradis**) en expérimente toutes les possibilités. Dans le fond pourtant, la vision du monde, pessimiste et douloureuse, de Sollers, selon laquelle l'existence n'est que le lieu d'une chute dans le corps et dans le monde, se réclame explicitement d'une tradition millénaire et primordiale, issue de la Bible et présente chez Kafka, Dostoïevski ou Joyce.

♦ Si le *Portrait du joueur* est considéré comme l'un des livres les plus importants de l'écrivain, c'est qu'il éclaire et donne son sens, rétrospectivement, à toute l'œuvre.

ÉDITION : Sollers, *Portrait du joueur*, Gallimard, «Folio», 1986.
ÉTUDE : Roland Barthes, *Sollers écrivain*, Le Seuil, 1979.

PORTRAITS LITTÉRAIRES

CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE. Critique littéraire, 1836-1852.

La méthode critique que Sainte-Beuve (1804-1869) applique dans ses *Portraits littéraires* reprend le relativisme du goût esquissé par Mme de Staël. Selon lui, une œuvre s'explique d'abord par son auteur et toute critique doit commencer par la biographie de celui-ci: «Tel arbre, tel fruit.» Il faut donc comprendre l'homme par une double démarche intellectuelle: une enquête objective selon les principes de la critique historique (recherche de documents, enregistrement de témoignages), et une intuition personnelle qui met le critique en sympathie avec les préoccupations profondes de l'artiste.

♦ Sainte-Beuve étend son système critique de l'individu aux groupes, comme on peut le voir dans son *Port-Royal* (1840-1859) ou dans *Chateaubriand et son groupe littéraire* (1861). Il pose les fondements de la critique biographique, qu'il mettra en pratique dans les nombreux articles recueillis sous le titre de *Causeries du lundi* (1851-1862) et *Nouveaux Lundis* (1863-1870).

♦ Au XX^e siècle, Marcel Proust s'opposera radicalement à ce type de critique en écrivant dans son *Contre Sainte-Beuve** qu'un «livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices».

ÉDITIONS : Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, dans *Œuvres*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, 1956. *Correspondance générale de Sainte-Beuve*, éd. Jean Bonnerot, 1935-1966.

PORT-ROYAL

HENRY DE MONTHERLANT. Pièce en un acte, 1954.

À la fin d'août 1664, dans le parloir du couvent de Port-Royal, les religieuses, toutes de blanc vêtues, s'entretiennent de leur avenir. Elles se sentent menacées, car elles refusent, malgré l'ordre de l'archevêque de Paris, de signer un formulaire qui leur ferait renier le jansénisme. La jeune sœur Françoise trouve cette obstination rebelle, tout comme la manie de se défendre par des écrits, bien vaines face à l'adoration de Dieu. La sœur Angélique, si ferme face à elle, s'abandonne ensuite et confie sa douleur, sa crainte, le vacillement de sa foi à la mère Agnès, inébranlable et confiante malgré sa vieillesse. L'arrivée impromptue de l'archevêque les interrompt. Face à leur refus renouvelé de signer, il prive les sœurs des sacrements et ordonne la dispersion de douze d'entre elles, dont Angélique. Transfigurée par la Grâce, Françoise s'oppose vainement à l'archevêque attaché au bon ordre de l'Église, avant de faire ses adieux à Angélique, qui s'apprête à sombrer dans la nuit du doute.

♦ Nulle action, ou presque, si ne n'est un coup de théâtre annoncé, pour cette tragédie tout intérieure, qui se réduit au dialogue ininterrompu des religieuses au seuil de la «clôture» (l'intérieur du couvent). À l'instar du *Maître de Santiago**, elles sont prises entre l'appartenance à un ordre, à une communauté d'élus, et la soif individuelle d'un ordre supérieur. Plus encore que dans ses autres pièces, Montherlant (1896-1972), qui se fonde ici sur des faits et des paroles historiques, met en scène l'attente interminable d'un orage, puis son éclatement. Et de même que sa dramaturgie reste dépouillée et statique comme celle des tragiques grecs qu'il admirait, sa langue demeure classique, belle, forte et simple, éclatant parfois sous le feu de la passion en formules d'une profondeur presque insoutenable: «Je pleure, de la douleur d'avoir raison» dit Françoise à l'archevêque.

♦ La pièce a été créée le 8 décembre 1954 par Jean Meyer à la Comédie-Française.

ÉDITIONS : Port-Royal, dans Théâtre, Gallimard, «La Pléiade», 1972. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE : André Blanc, *Les Critiques de notre temps et Montherlant*, Garnier, 1973.

POULPES (Les)

RAYMOND GUÉRIN. Roman, 1953.

Écrit de 1944 à 1952, ce roman s'inscrit comme le troisième volet — après *L'Apprenti* (1946) et *Parmi tant d'autres feux* (1948) — de la grande fresque entreprise par Guérin sous le titre *Ébauche d'une mythologie de la réalité.*

D'entrée de jeu, l'auteur annonce: «Ce livre ne se raconte pas; il a bien un sujet mais pas d'histoire. Au diable l'histoire! Le cadre? La captivité. Les personnages? Moins que des ombres. L'atmosphère? Fantomale. L'expression? Transposée dans sa crudité même ou ses artifices, son tragique ou son burlesque, par des emprunts au précieux autant qu'à l'argot, aux chansons des rues autant qu'au bagage des poètes.» En fait, le ton général est la dérision. Le décor: un camp de prisonniers, en Allemagne, entre 1940 et 1944. Les personnages: des sobriquets (le Grand Dab, Thorax d'Ajax, La Globule, Cornette-Bif, Chienne-de-vie, Frise-poulet). L'action: la vie quotidienne dans le camp, avec l'obsession de la nourriture, la promiscuité à l'intérieur des baraquements, les appels, les corvées, les brimades, les tentatives d'évasion. Le texte se présente comme un flux continu, sans aucune utilisation de la forme dialoguée. C'est le discours intérieur auquel s'adonne le narrateur, situé dans le monde du dedans, par opposition violente au monde du dehors. Le livre se termine sur un constat d'échec: «Quelle humiliation que la vie! Tout n'était toujours et partout, tout ne serait désormais, toujours et partout, que cauchemar et fantasmagorie...»

♦ Par cet ouvrage issu d'une expérience personnelle, Guérin (1905-1955) poursuit une œuvre romanesque commencée avec *Zobain* en 1936. Échappant à tout classement, Guérin s'insurge dans *Un romancier dit son mot* (1948) contre le qualificatif de «réaliste» qui lui est appliqué. Pourtant, son œuvre posthume *Le Plus de la plaie* (1982) suit minutieusement, et de façon tout à fait naturaliste, l'évolution de sa maladie.

♦ Connue d'une poignée de lecteurs dans les années soixante et soixante-dix, l'œuvre de Guérin, peut-être parce qu'elle se retrouve en phase avec un certain mal de vivre, connaît un regain de faveur depuis les années quatre-vingt.

ÉDITION: Guérin, *Les Poulpes*, Le Tout sur le Tout, 1983.

POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU

ANTONIN ARTAUD. Poèmes, 1948.

Sorti en 1946 de l'asile de Rodez, Artaud (1896-1948) jouit d'un relatif prestige auprès d'écrivains et d'intellectuels. On lui demande de participer à une émission radiophonique. Il compose pour cette occasion la plupart des textes de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Jugée scandaleuse, l'œuvre a été interdite au dernier moment, donnant lieu à un âpre débat dont la presse s'est largement fait l'écho. Sans même être connue, l'œuvre fait donc scandale, mais avec le plus grand sérieux. Le texte de l'émission se compose de six parties de longueur inégale, opposant une conjuration universelle pour asservir l'homme à la guerre et à Dieu, et la cruauté libératrice des Tarahumaras (voir *Les Tarahumaras**). S'il est vain de prétendre exposer le sens né de l'«ordre fulminant» du texte, il est possible d'en reconstruire — artificiellement — une logique, dont le premier temps est la conscience qu'une volonté étrangère (les Américains, Dieu) cherche à s'imposer à l'homme. Cette agression, éprouvée physiquement, n'est pas une violence visible: elle enferme l'être dans la forme d'un corps *organisé*, doté de ses fonctions sexuelles et d'excrétion, d'un corps asservi. «Pour en finir avec le jugement de Dieu», il faut en finir avec un tel ordre: que le corps renaisse, vole en éclats et se «ramasse» «sous dix mille aspects» (*Théâtre de la cruauté*, 1947, poème initialement destiné à faire partie de l'émission). Ce corps sans organe permettra de retrouver un épanouissement merveilleusement libre, de «danser à l'envers», «et cet envers sera son véritable endroit». La danse de Tutuguri à laquelle se livrent les Tarahumaras leur permet ainsi de détruire le soleil (Dieu) pour le recueillir en eux, dans un corps déchiré par une violence fulgurante et libératrice. Le texte d'Artaud est conçu pour être dit avec accompagnement musical. Même écrit, il conserve sa force explosive. «La question se pose de...» ne propose de termes que pour les effacer derrière ses questions. Le poète prend (littéralement) la parole plus qu'il ne communique. «La recherche de la fécalité» qui oppose l'être, exécré, à la vie, offre un rythme de la pensée et non une pensée formée.

♦ *Pour en finir avec le jugement de Dieu* n'est pas seulement une œuvre antireligieuse: elle martelle la négation de tout ordre. Sa portée dépasse de loin le

scandale qu'elle a provoqué et montre que, sans revenir à la pensée commune, Artaud est parvenu à suffisamment de maîtrise pour communiquer ce qui semble le plus étranger à la communication.

ÉDITION : Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, dans *Œuvres complètes*, t. XIII, Gallimard, 1974.
ÉTUDES : voir *Artaud le Mômo*.

POUR UN NOUVEAU ROMAN
ALAIN ROBBE-GRILLET. Essai, 1963.

Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet considère que le roman traditionnel de type balzacien a failli à son objectif, qui est de décrire précisément la réalité. Pour Robbe-Grillet, quand le roman réaliste raconte « l'histoire » de « personnages », quand il décrit le monde à l'image de l'homme, il repose sur une vision strictement anthropomorphique du monde. Le réalisme traditionnel décrit et explique le monde à partir de l'idée que l'homme se fait de lui-même. Définissant un « nouveau réalisme », Robbe-Grillet demande que l'on voie vraiment le monde tel qu'il est, c'est-à-dire sans lui conférer un sens et une cohérence qu'il n'a pas, et sans accorder à l'homme une place prééminente par rapport aux choses. Sur le plan de l'invention romanesque, cette nouvelle esthétique se traduit par un refus d'imaginer des « personnages » psychologiquement et socialement identifiables, et de décrire les objets qui les entourent à partir d'une vision « humanisante » du monde. Il s'ensuit une écriture qui privilégie la description quasi géométrique et la plus neutre possible des choses, dans un univers où l'homme évolue sans jamais y être perçu comme porté par un destin quelconque.

♦ Manifeste, cet essai assura certainement, aux yeux du public, la place de chef d'école prêtée à Robbe-Grillet (né en 1922) dans le lancement du « nouveau roman », étiquette sous laquelle se sont trouvés regroupés, malgré des différences de pratiques littéraires, que le temps allait rendre encore plus évidentes, des écrivains comme Nathalie Sarraute (voir *L'Ère du soupçon**), Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget ou Claude Ollier.

♦ Réflexion théorique, *Pour un nouveau roman* confirmait une expérience d'écriture romanesque que son auteur avait déjà réalisée dans *Les Gommes** (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie** (1957), *Le Labyrinthe* (1959), et qu'il devait poursuivre dans *La Maison de rendez-vous* (1965), *Topologie d'une cité fantôme* (1976), *Un régicide* (1978), *Projet pour une révolution à New York* (1970), *Le Miroir qui revient* (1984).

♦ Parallèlement à son travail de romancier et à ses prises de position théoriques, Robbe-Grillet a mis en scène une série de films dont l'esthétique correspond assez exactement à celle de ses romans. Il collabora avec Alain Resnais pour *L'Année dernière à Marienbad* (1961), puis réalisa entre autres *L'Immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Éden et après* (1971) et *Glissements progressifs du plaisir* (1974).

ÉDITION : Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.
ÉTUDES : Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1963. Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet*, Gallimard, 1964. *Actes du colloque de Cerisy sur Robbe-Grillet*, U.G.E., « 10/18 », 1976.

PRATIQUE DU THÉÂTRE (La)
ABBÉ D'AUBIGNAC (François Hédelin). Essai critique, 1657.

Partant de la technique théâtrale pour confronter la production dramatique nationale aux théories d'Aristote, cette étude critique en vient à préconiser la formation d'une tragédie authentiquement française. Elle codifie l'application de la règle des trois unités, examine les différents genres de scènes et analyse les conditions de la réussite au théâtre. Pour d'Aubignac, la tragédie offre le tableau d'infortunes célèbres ; le discours qui les exprime prévaut sur les actions ; quant au tragique, il se résout dans une méditation sur la condition humaine.

♦ Avocat devenu prédicateur, l'abbé d'Aubignac (1604-1676) se passionne pour le théâtre, dont il entend devenir l'arbitre et le législateur. Sa *Pratique du théâtre* dresse le bilan doctrinal d'un quart de siècle. Ses *Conjectures académiques ou Dissertations sur l'Iliade*, éditées après sa mort, analysent les différences de style et de forme dans le poème d'Homère et traduisent le goût nouveau né de la pensée cartésienne.

♦ Dans l'entreprise de normalisation qui aboutit au classicisme, d'Aubignac joue un rôle essentiel en fixant la doctrine de la tragédie. Quand il souligne l'importance de la passion, du mouvement dramatique, des sentiments naturels et de la simplicité de l'action, ses idées s'opposent à l'esthétique baroque de Corneille et préparent le triomphe des

pièces de Racine. Tous les préceptes sur la tragédie énoncés par Boileau dans son *Art poétique** apparaissent dans *La Pratique du théâtre*: le culte de la raison, la théorie de la vraisemblance, le respect des bienséances, la conviction que l'art doit joindre l'utile à l'agréable.

ÉDITION: Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Pierre Martino, Fink, 1971.
ÉTUDE: Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950.

PRÉCIEUSES RIDICULES (Les)
MOLIÈRE. Comédie, 1659.

Comédie en un acte et en prose, *Les Précieuses Ridicules* ramènent au théâtre la tradition française de la farce, tout en établissant pour la première fois l'un des principes du théâtre de Molière: la satire des mœurs de l'époque. Ici, ce sont les excès caricaturaux de la préciosité qui sont ridiculisés à travers les personnages de Cathos et de Magdelon. Nièce et fille du bourgeois Gorgibus, elles se piquent de beau langage et attendent l'amour sous les traits d'un héros du roman précieux. Elles éconduisent donc avec insolence deux gentilshommes parisiens venus demander leur main et assènent à Gorgibus les lois de la courtoisie amoureuse avec un mélange de naïveté et d'arrogance où se trahit leur extrême jeunesse. Furieux, les deux gentilshommes déguisent leurs valets et dûment sermonnés, ceux-ci vont jouer aux deux précieuses la comédie des beaux esprits dans le jargon qui les séduit. Toute une compagnie fait alors irruption; on donne du bâton aux valets, on arrache leur déguisement et on les abandonne sur place aux deux précieuses humiliées. La morale de la pièce est double: Mascarille, le valet, souligne ce qu'il y a d'artificiel dans le goût des précieuses, qui ne sont éprises que d'apparence et de faux-semblants; Gorgibus, lui, dénonce l'influence des romans à la mode dont sont victimes Cathos et Magdelon.

♦ Ce divertissement sans conséquence met donc, le premier, l'accent sur les dangers de la littérature mal comprise. Il y a du bovarysme, déjà, chez Cathos et Magdelon, mais cet aspect sérieux disparaît dans le rythme enlevé des scènes et dans les attributs de la farce classique: déguisements, coups de bâton. Le comique savoureux des répliques, la finesse des dialogues annoncent déjà la grande comédie.

♦ C'est la première pièce à succès de Molière (1622-1673) après le long vagabondage en province et le retour à Paris. Elle obtient immédiatement un triomphe mérité, d'autant qu'il ne s'attaque pas de front aux vrais précieux, ceux de l'Hôtel de Rambouillet. Ce n'est qu'avec *Les Femmes savantes**, en 1672, qu'il prendra vraiment parti face à la préciosité et au problème de la condition féminine.

♦ La pièce a été représentée plus de mille cinq cents fois à la Comédie-Française.

ÉDITIONS: voir *Amphitryon*, et Bordas, «Univers des lettres», 1985.
ÉTUDES: Robert Garapon, *Le Dernier Molière*, S.E.D.E.S., 1977. Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1988.

PRÉCIS DE DÉCOMPOSITION
CIORAN (Émile-Michel). Essai, 1949.

Œuvre d'un moraliste sceptique, qui est aussi un styliste de rare qualité, *Précis de décomposition* se présente sous forme de fragments — d'une à trois pages chacun — qui tous sont autant de méditations sur le caractère illusoire de toute activité humaine. «La vie, note Cioran, c'est ce qui se décompose à tout moment... tout acte n'est qu'un cas spécial, d'apparence organisée, du chaos originel» et «l'homme... une poussière éprise de fantômes...». Penseur paradoxal — ne serait-ce que parce que lui-même rappelle inlassablement l'inanité de toute pensée — Cioran a pour objectif de détruire en l'homme toute «propension à croire», tout «appétit de puissance», toute «faculté d'espérer». Leçons d'un pessimisme radical, les réflexions de Cioran, dans leurs excès mêmes, sont à la mesure de ce XX^e^ siècle, dont l'un des traits marquants aura bien été le degré de monstruosité auquel ont atteint tant de crimes perpétrés au nom des idéologies.

♦ *Précis de décomposition* est le premier livre que Émile-Michel Cioran (né en 1911, en Roumanie) a écrit en français. Depuis lors, notamment dans *Le Mauvais Démiurge* (1969), *De l'inconvénient d'être né* (1973), *La Tentation d'exister* (1974), *Écartèlement* (1979), *Aveux et Anathèmes* (1987), Cioran ne cesse de mettre l'homme en garde contre les folies toujours commises au nom de la Raison.

♦ Limitée dans un premier temps à un cercle de lecteurs plutôt restreint, l'œuvre de Cioran connaît depuis ces dernières années une diffusion de plus en plus large.

ÉDITION: Cioran, *Précis de décomposition*, Gallimard, 1978.

PRÉFACE À MADEMOISELLE DE MAUPIN
THÉOPHILE GAUTIER. Essai esthétique, 1836.

Les volumes de poésies de Théophile Gautier (1811-1872) et *Albertus* en 1832 n'avaient pas apporté la gloire au chef du Petit Cénacle, qui avait d'abord été peintre. Mais *Mademoiselle de Maupin** retint l'attention de Balzac, qui fit entrer Gautier comme feuilletoniste à la *Chronique de Paris*, où il eut une grande influence. La préface de ce roman en dix-sept chapitres est une protestation contre les tendances moralisatrices du romantisme et marque les débuts de l'école de l'Art pour l'Art, dont s'inspireront largement les poètes parnassiens. L'idée principale que défend Théophile Gautier est que «tout ce qui est utile est laid». Le Beau est indépendant de la morale et le seul devoir de l'artiste est de faire œuvre d'art. Grand admirateur de la Grèce et de la Renaissance, Gautier définit l'art comme une harmonie, un équilibre. Ses théories seront reprises par Baudelaire, à qui il a ouvert la voie.

ÉDITIONS: Gautier, *Préface à Mademoiselle de Maupin*, éd. Georges Matoré, Droz, 1946. *Mademoiselle de Maupin*, éd. Michel Crouzet, Gallimard, «Folio», 1973.

PRÉFACE À PIERRE ET JEAN → PIERRE ET JEAN

PRÉFACE DE CROMWELL
VICTOR HUGO. Essai esthétique, 1827.

Alors qu'il avait rédigé une préface plutôt conciliante à ses *Odes* en 1822 et en 1826, Victor Hugo (1802-1885) écrit en 1827 le manifeste anti-classique qui définit les principes du drame romantique: sa préface à *Cromwell**, drame en vers ayant pour sujet la révolution anglaise. Victor Hugo commence par distinguer trois âges de l'humanité, en affirmant que «les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques». Il insiste sur l'idée chrétienne de la dualité de l'homme comme origine du drame. Ce caractère double doit être reflété dans l'art dramatique, qui devient la «poésie complète» et qui a pour fonction de peindre la réalité dans toute sa diversité — d'où un nécessaire mélange des genres et l'abandon des règles d'unité de temps et de lieu imposées artificiellement par le théâtre classique. Ayant pour base une esthétique des contrastes entre grotesque et sublime, le drame romantique ne cherche plus à imiter les grands Classiques, mais à prendre la nature et la vérité pour modèles, en choisissant comme sujet l'homme aux prises avec les événements historiques. C'est en fait la liberté dans l'art que réclame cette préface, dans un style vigoureux et parfois agressif. La liberté, mais non la révolution: Victor Hugo admet que certaines conventions telles «la grammaire et la prosodie» demeurent nécessaires, de même que l'unité d'action qu'il appelle «unité d'ensemble» parce qu'elle est «la loi de perspective du théâtre». Il n'entend imiter «pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille», mais il veut garantir au drame son statut d'œuvre d'art et c'est pourquoi il défend le vers comme langage scénique et préconise l'emploi d'une langue à la fois riche, moderne et poétique.

♦ Victor Hugo s'oppose donc ici aux vues exprimées par Stendhal dans son *Racine et Shakespeare**, où le romantisme ne peut s'appliquer au genre tragique que sous la forme d'une «tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en divers lieux». *William Shakespeare* sera le sujet d'un essai que Victor Hugo publiera en 1864 et dans lequel il élabore une théorie poétique originale, réconciliant technique et génie, à partir d'une lecture critique de l'œuvre du dramaturge anglais.

♦ La *Préface de Cromwell*, synthèse des diverses revendications qui agitèrent le premier quart du XIXe siècle pour obtenir un assouplissement des formes dramatiques, reste l'écrit théorique qui a fait de Victor Hugo le chef de file du mouvement romantique et a défini pour la France une autre conception du théâtre.

ÉDITION: Hugo, *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Flammarion, 1968.

PREMIERS MOTS (Les)
BERNARD NOËL. Roman, 1973.

L'intrigue de ce roman est volontairement des plus réduite. Après le suicide de son amant, une femme rend visite à un ami de celui-ci pour tenter de saisir le sens de cette mort. Le

roman se développe autour de plusieurs instances narratives: un «je» qui représente la parole de la femme; un «vous» qui est celui de l'ami; un «il» marquant le disparu, les souvenirs de sa vie ainsi que son métier de peintre et un énigmatique «tu» qui commente toutes les actions de la femme pour l'amener progressivement à se confronter à la mort. Des relations qui existent entre les différents «personnages», le lecteur ne sait quasiment rien. Au contraire, il est conduit à se poser plusieurs fois, pendant la lecture la question: qui parle? À celle-ci, bien sûr, il ne peut répondre parce qu'il est coincé entre la fiction volontairement simple et la révélation de la mort autrement plus bouleversante et presque paralysante.

♦ Au-delà du jeu sur l'énonciation, ce livre pose la question des mots et du sens. Devant la douleur d'une disparition, non seulement la langue est faible puisque la mémoire neutralise le souvenir par l'intermédiaire de mots toujours en deçà de la sensation vécue, mais en outre le corps accentue ce manque parce que ses réactions sont imprévues et non maîtrisables. Tout le roman s'articule dans ce va-et-vient douloureux entre les mots et le corps qui devrait produire un cri en lieu et place de l'écriture. C'est ainsi que la même phrase vient marquer, au début et à la fin du roman, l'exigence du travail de l'écrivain: «Tu ne cries pas.» Les premiers mots sont aussi les derniers.

♦ Loin du scandale du roman érotique *Le Château de Cène* (1969), *Les Premiers Mots* creusent la problématique autour de laquelle toute l'œuvre de Bernard Noël (né en 1930) se construit. Le langage constitue à la fois le sujet et l'objet de la fiction, et l'œuvre ne parle que d'elle-même. De cette manière, le mot devient le point de départ de la réflexion de l'écrivain. En ce sens, l'œuvre romanesque de Bernard Noël est parfaitement complémentaire de son œuvre poétique.

ÉDITION: Noël, *Les Premiers Mots*, Flammarion, 1973.
ÉTUDE: Steven Winspur, *Bernard Noël*, Rodopi, «Monographique Rodopi en littérature contemporaine», 1991.

PRÊTRE MARIÉ (Un)

BARBEY D'AUREVILLY (Jules-Amédée). Roman, 1865.

Jean Sombreval, marié après avoir été prêtre, apostat par orgueil, vit dans l'adoration de sa fille Calixte, atteinte d'une étrange maladie, et de la science par laquelle il espère la sauver. Calixte a prononcé des vœux et repousse Néel de Nehou, qui néglige sa propre fiancée. Cependant Sombreval espère que l'amour, le mariage guériront sa fille. Calixte offre en vain ses souffrances pour le rachat de son père: celui-ci, tentant l'ultime démarche pour la guérir, est retourné à l'Église, sans conviction. Le découvrant, Calixte meurt, et Sombreval se noie.

♦ Comme dans *Le Chevalier Des Touches** et dans *Les Diaboliques**, Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) donne au réel une dimension fantastique et inquiétante qui n'est pas sans provoquer une réaction d'horreur chez son lecteur. Dans *Un prêtre marié*, le sacrilège est au centre, provocation qui ne passe pas inaperçue aux yeux de la hiérarchie catholique.

♦ À l'instar de Byron, Barbey est attiré par les figures de damnés, d'envoûtés, d'ensorcelés, toutes volontés captives d'une puissance qui les dépasse. Cependant, chez lui, Satan n'incarne pas seulement le mythe romantique de la révolte, il devient agent de damnation. Même si *Un prêtre marié* veut être le roman de l'expiation, il est entraîné par le satanisme. Barbey est sensible au péché, à la présence universelle du mal et à l'idée que les innocents peuvent obtenir le pardon des coupables; comme plus tard Bernanos, il recherche et décèle le surnaturel satanique au sein de la réalité. Mais l'impénitence finale du héros, à l'opposé du rachat familier à tant de romantiques, fait du mal un absolu, du roman une tragédie, et de la vie la conséquence sans rédemption du péché originel.

ÉDITIONS: voir *Le Chevalier Des Touches*, et Gallimard, «Folio», 1980.
ÉTUDE: sur *Un prêtre marié*, *Revue Barbey d'Aurevilly*, n° 12, textes réunis par Philippe Berthier, Minard, 1985.

PRINCE TRAVESTI (Le)

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1724.

Cette comédie héroïque en trois actes imbrique étroitement sensibilité, politique et bouffonnerie. Le prince de Léon, déguisé en Lélio, est prêt à épouser la princesse, éprise de cet aventurier inconnu qui a sauvé son armée. Mais il retrouve à la Cour Hortense, la meilleure amie de la princesse, qu'il aime en secret depuis longtemps. Celle-ci lui dévoile à la fois son amour

et le péril de mort qu'entraîne cet aveu dans un palais où les regards, les mots et le silence font peur. À la « générosité » de Lélio s'oppose la méchanceté de Frédéric, traître de comédie dont le rôle est de pousser Arlequin à dénoncer son maître Lélio et Hortense. En levant les masques et en travestissant les propos, Arlequin conduit l'action à un dénouement conforme à l'idéologie aristocratique: la princesse, ignorant toujours qui est Lélio, sacrifie en elle la femme à la souveraine, et épouse le roi de Castille.

♦ Peu après *Arlequin poli par l'amour**, Marivaux (1688-1763) fait jouer au Théâtre-Français une tragédie, *La Mort d'Annibal* (1720). Cette ambition tragique se retrouve dans les passions violentes, les coups de théâtre, les périls et les complots du *Prince travesti ou l'Illustre Aventurier*. De la rencontre entre une forme théâtrale – la tragi-comédie – qui remonte à Corneille, une atmosphère qui s'apparente souvent au *Bajazet** de Racine et le code comique offert par la troupe des Comédiens-Italiens naît une œuvre étrange et unique. Quelques mois plus tard *La Fausse Suivante** réintègre le déguisement et le jeu dans une comédie de mœurs.

♦ Après une première représentation difficile, *Le Prince travesti* connaît un grand succès (seuls *L'Île des esclaves** et *Le Jeu de l'amour et de hasard** connaîtront une plus grande affluence) et passe pour une des grandes pièces du siècle. Entrée au répertoire de la Comédie-Française en 1949 seulement, la pièce est reprise en 1983 par Vitez au Palais de Chaillot.

ÉDITIONS: Marivaux, *Le Prince travesti*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Champion, 1983. Flammarion, « G.F. », 1989.
ÉTUDE: voir *Arlequin poli par l'amour*.

PRINCESSE DE BABYLONE (La)

VOLTAIRE. Conte, 1768.

L'aventure se déploie dans un univers oriental somptueux et féerique: le phénix, oiseau divin pour les Chaldéens, y ressuscite de ses cendres, des griffons tirent le canapé volant de la princesse et on sert rôti le bœuf Apis au festin couronnant le mariage si espéré des deux héros. Car ce conte est un roman d'amour. Formosante, l'éblouissante fille du roi de Babylone, et le bel Amazan, un Gangaride venu la voir de son pays où les hommes vivent libres et selon la nature, éprouvent dès le premier regard une passion indestructible. Des traverses passagères séparent les deux jeunes gens et déclenchent une course-poursuite à travers le monde. Admirable prétexte pour Voltaire qui broche un voyage philosophique à travers l'Europe des Lumières, où l'on rencontre des rois témoignant que « le temps de la raison est venu », notamment Frédéric II, Stanislas Poniatowski et Catherine II.

♦ Le cadre et le merveilleux rattachent *La Princesse de Babylone* à la lignée des contes voltairiens entamée par *Zadig**. Formosante rappelle la reine Astarté et les diamants d'Amazan évoquent ceux de Candide au sortir de l'Eldorado. Le voyage critique à travers l'Europe relie l'œuvre à une autre série de contes, commencée avec l'*Histoire des voyages de Scarmentado**. Ce voyage s'insère tout naturellement dans une structure baroque riche en aventures, utopies et histoires imbriquées que Voltaire (1694-1778) affectionne. *La Princesse de Babylone* est le dernier conte où le narrateur allie le merveilleux et la fantaisie au réalisme. Dans les *Lettres d'Amabed* (1769), *Le Taureau blanc* (1773), l'*Histoire de Jenni* (1775), Voltaire cherche surtout à mettre la fiction au service de la propagande: tous les moyens littéraires sont requis pour « écraser l'Infâme ».

ÉDITIONS: Voltaire, *Micromégas*, dans *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre, Jacques Van den Heuvel, Gallimard, « La Pléiade », 1979. Dans *Zadig et autres contes*, Presses-Pocket, 1990.
ÉTUDE: Jacques Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes: de Micromégas à L'Ingénu*, Armand Colin, 1982.

PRINCESSE DE CLÈVES (La)

MADAME DE LA FAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette). Roman, 1678.

Ce roman, publié sans nom d'auteur, est le troisième ouvrage de Mme de La Fayette (1634-1693), après *La Princesse de Montpensier* et *Zayde**. Il est divisé en quatre parties. Soucieuse de sa réputation autant que de se garantir de la jalousie et des conséquences funestes de la passion, Madame de Clèves résiste, puis renonce à l'amour que lui inspire le duc de Nemours. Elle commence par avouer à son mari qu'elle aime un autre homme (III). Enfin, après le décès du prince de Clèves, à la suite d'un malentendu qui le persuade de l'infidélité de sa femme (IV), elle avoue enfin son amour au duc de Nemours, et se résout à ne pas l'épouser, malgré le désespoir du jeune homme.

♦ *La Princesse de Clèves* marque une rupture avec les romans héroïques encore en vogue (la dernière partie de *Clélie** date de 1660). Certes, la peinture de la cour, qui ouvre le roman, abonde en hyperboles et superlatifs. Les personnages, tout comme les héros aristocratiques de Mademoiselle de Scudéry ou de Gomberville, sont des « chefs-d'œuvre de la nature ». Les histoires intercalées (au nombre de quatre), certains épisodes (la scène de bal, le portrait dérobé, la lettre interceptée, le tournoi) dénoncent une esthétique encore marquée par le roman traditionnel. Mais la brièveté de ce roman, son déroulement linéaire (la fiction embrasse toute une vie, depuis le mariage jusqu'à la mort de l'héroïne), son cadre historique et géographique précis (la cour de Henri II), la dévalorisation des valeurs héroïques et une vision négative de l'amour et de l'univers de la cour le rapprochent des tragédies raciniennes, des *Lettres de la religieuse portugaise* ou des *Maximes* de La Rochefoucauld (celui-ci a d'ailleurs collaboré à l'élaboration de *La Princesse de Clèves*, qui ne fut jamais publié sous le nom de l'auteur).

♦ Le style, pourtant critiqué par les puristes (notamment par Valincour dans ses *Lettres à Madame la marquise*** sur le sujet de La Princesse de Clèves*, en 1678), passe pour un modèle de l'écriture classique. Les litotes, les périphrases, les répétitions, le choix d'adjectifs peu descriptifs et de termes abstraits sont mis au service de l'analyse psychologique. Mais ils préservent aussi la part d'ombre qui subsiste dans ce roman ambigu, à propos duquel Alain Niderst a pu parler de « silence hyperbolique ».

♦ Le sacrifice énigmatique de Madame de Clèves a été différemment interprété : est-elle une héroïne cornélienne qui préfère, au prix d'un effort héroïque, rester maîtresse d'elle-même plutôt que de céder à une passion que ne légitiment ni l'estime ni la raison ? Cet absolu vers lequel se tourne Madame de Clèves, et qu'elle appelle « repos », est-il le choix de l'infini du désir (que l'assouvissement affaiblirait immanquablement) ou un arrachement janséniste au monde ? S'agit-il d'une ascèse, d'une fuite, ou seulement de la fin d'un amour ? En tout cas, ce ne sont pas, pour la première fois, des obstacles extérieurs, ni même à proprement parler un conflit entre l'amour et le devoir qui s'opposent à la réalisation de la passion.

♦ Le succès de *La Princesse de Clèves* fut considérable. L'aveu de Madame de Clèves à son mari, jugé invraisemblable, déchaîna, au XVII^e siècle, des polémiques. Au moins deux œuvres, qui déclinent elles aussi les paradoxes du renoncement volontaire à la passion, se réclament explicitement de *La Princesse de Clèves* : *Julie ou la Nouvelle Héloïse** (1761) de Jean-Jacques Rousseau, et *Le Bal du comte d'Orgel**, de Raymond Radiguet (1924).

ÉDITIONS : Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, dans *Œuvres complètes*, éd. Roger Duchêne, François Bourin, 1990. Flammarion, « G.F. », 1966.
ÉTUDES : Maurice Laugaa, *Lectures de Madame de La Fayette*, Armand Colin, 1971. Alain Niderst, *La Princesse de Clèves, Roman paradoxal*, Larousse, « Université », 1973. Bernard Pingaud, *Madame de La Fayette*, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1977.

PRINTEMPS (Le)

AGRIPPA D'AUBIGNÉ (Théodore). Poésie, 1892. Écrit vers 1570.

Composé dans sa jeunesse par le poète des *Tragiques**, *Le Printemps* de Théodore Agrippa d'Aubigné (1552-1630), que son auteur n'a jamais envisagé de publier de son vivant, appartient au registre de la poésie amoureuse. Deux textes le constituent : d'une part les « cent » sonnets de l'*Hécatombe à Diane*, d'autre part les *Stances*. Ils sont l'expression de la passion éprouvée par le jeune protestant pour Diane Salviati, catholique (d'où la rupture du mariage projeté) et surtout nièce de la Cassandre de Ronsard, ce qui autorise d'Aubigné à se comparer — favorablement pour lui — au « prince des poètes ».

♦ Le recueil semble se plier aux contraintes du genre, multipliant les raffinements néo-pétrarquistes, mais son originalité vient de la tonalité violente et sanglante qui se fait jour derrière les métaphores presque banales de la souffrance amoureuse : amour et écriture se chantent en termes de sacrifice, la dame est une déesse sanguinaire, la cruauté n'est plus une formule gratuite mais un principe fondateur.

♦ Au total, cette œuvre marginale, qui n'a été redécouverte qu'à la fin du XIX^e siècle, préfigure par sa richesse et par sa violence stylistique l'élan visionnaire des *Tragiques**.

ÉDITIONS : Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps, Hécatombe à Diane*, éd. Bernard Gagnebin, Droz, 1948. *Le Printemps, Stances et Odes*, éd. Ferdinand Desonay, Droz, 1952.
ÉTUDE : Jean Rousselot, *Agrippa d'Aubigné*, Seghers, 1966.

PRISE DE CONSTANTINOPLE (La)

JEAN RICARDOU. Roman, 1965.

Le récit de l'épisode central — la quatrième croisade — s'ouvre en une

série de déviations textuelles et rayonne d'une multiplicité de sens: il est vrai que la figure centrale de ce roman est celle même de la Constellation, dont le nom est suggéré de façon secrète et allusive par les cinq premières lettres de Constantinople. L'histoire de la prise de Constantinople se prolonge ainsi, par le jeu du livre dans le livre et de la mise en abyme dans le double récit de la quête de la cité et de la princesse interdites, Silab Lee et Isabelle. Les initiales de chacun des actants sont contenues dans le nom d'Isabelle, tandis que celles de *S*ilab *L*ee évoquent la forêt de Hessel qui cache la princesse ainsi que le *L*ivre *S*ingulier, figure même de ce livre étrange et unique que construit la fiction. Quant aux actants, ils s'approchent sans y parvenir d'un centre qui est comme la métaphore de cette figure nodale où convergent tous les sens et qui constitue la quête même de tout écrivain. *La Prise de Constantinople* peut se lire, sur l'autre face de la couverture, *La Prose de Constantinople*: jeu de mots qui souligne certes le caractère byzantin de l'écriture, mais qui suggère également que l'objet de la quête n'est autre que celui de l'écriture et du fonctionnement poétique lui-même.

♦ Jean Ricardou (né en 1932) avait déjà publié *L'Observatoire de Cannes* en 1961. Suivront *Les Lieux-dits* en 1969, *La Cathédrale de Sens* (nouvelles) en 1988. Ricardou est par ailleurs un théoricien du «nouveau roman» (*Problèmes du nouveau roman**, 1967): l'œuvre romanesque est ici le prolongement de l'œuvre critique.

♦ *La Prise de Constantinople* illustre bien la formule de l'auteur selon laquelle l'œuvre du XX^e^ siècle n'est plus «l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture»: le sujet de l'œuvre, c'est l'œuvre elle-même — la *lyre*, dit Ricardou de façon significative, c'est-à-dire le fonctionnement poétique. Affranchie de sa fonction mimétique et de ses attaches au réel, l'écriture, tournée sur elle-même, à la recherche de ses propres possibilités, atteint une sorte de qualité quasi mythique. En ce sens, *La Prise de Constantinople* est une sorte de nouveau «nouveau roman».

ÉDITION: Ricardou, *La Prise de Constantinople*, Minuit, 1965.
ÉTUDE: Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman*, Le Seuil, 1978.

PROBLÈMES DU NOUVEAU ROMAN

JEAN RICARDOU. Essai, 1967.

Jean Ricardou présente dans cet essai une série de «problèmes» que pose et résout l'écriture romanesque, en particulier telle qu'elle est pratiquée par les écrivains du «nouveau roman». Pour Ricardou, n'ayant d'autre but que de désigner — et, par là, de dénoncer — l'illusion romanesque qui le fonde, le roman est la mise au jour des procédés mêmes qui assurent son fonctionnement. Il le montre en étudiant quelques-uns de ces procédés — la description, le traitement du temps dans la narration, le traitement de la métaphore, la construction du récit — dans des textes de «nouveaux romanciers»: Butor, Ollier, Robbe-Grillet, Simon.

♦ Théoricien et praticien du «nouveau roman», Ricardou est également l'auteur, d'une part, d'autres essais dans la même perspective (*Le Nouveau Roman*, 1973; *Nouveaux Problèmes du roman*, 1978), et d'autre part, il s'est attaché à illustrer sa conception de l'écriture dans des romans, notamment *La Prise de Constantinople** (1965) et *Les Lieux-dits* (1969). Plus récemment, il a publié *La Cathédrale de Sens* (1988), *Révolutions minuscules* (1988), *Une maladie chronique* (1989). Ricardou a été par ailleurs l'animateur de divers colloques (sur Robbe-Grillet, Simon, etc.) au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle.

♦ Les livres de Ricardou sont nécessaires à qui souhaite comprendre les débats qu'a soulevés la mise en question du roman dit «traditionnel» par ceux qu'on a appelé les «nouveaux romanciers» (voir *Pour un nouveau roman**).

ÉDITION: *Problèmes du Nouveau Roman*, Le Seuil, 1967.

PROCÈS-VERBAL (Le)

JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO. Roman, 1963.

Adam Pollo, reclus au milieu des hommes, éprouve jusqu'à la douleur la distance qui le sépare de ses semblables; aussi a-t-il noué avec la nature et le monde animal une étrange complicité. Cette conscience forclose et étrangère avide du spectacle de la foule, attentive au moindre détail, ne peut que capter et recomposer un

univers intérieur, apparemment insignifiant, «modèle réduit, tout doux». Mais qui, au juste, dans ce récit à la troisième personne parle et pense? L'ambiguïté demeure: s'agit-il d'Adam lui-même ou d'un narrateur extérieur? L'identité d'Adam elle-même est incertaine. Lorsqu'il tente enfin de renouer avec ses «frères», il ne parvient qu'à provoquer l'incompréhension et la panique. Adam sera interné et classé comme paranoïaque dans un hôpital psychiatrique. Désormais, il est définitivement seul: «Il est dans l'huître, et l'huître au fond de la mer.»

♦ Ce premier livre de Le Clézio (né en 1940) marque le temps fort de l'angoisse et du pessimisme. La mort, l'enfermement, la folie en constituent les images dominantes. Progressivement, toutefois, l'œuvre affirmera, corrélativement à une maîtrise de l'écriture et du langage, la possibilité d'un rapport au monde moins douloureux. *Le Chercheur d'or*, paru en 1985, esquisse les voies d'un apaisement.

♦ L'œuvre de Le Clézio restitue au récit et à l'écriture un rôle fondamental, voire fondateur. La vision du monde s'élabore à travers le mythe (le héros du *Procès-Verbal* se nomme Adam, un autre livre s'intitule *Le Déluge*) et la quête du sens de l'existence passe comme chez Rimbaud par une recréation poétique du langage.

♦ Le roman a reçu le prix Femina en 1963.

ÉDITIONS: Le Clézio, *Le Procès-Verbal*, Gallimard, 1963. Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDE: Teresa Di Scanno, *La Vision du monde chez Le Clézio*, Nizet, 1983.

PROÊMES

FRANCIS PONGE. Recueil poétique, 1948.

Ce recueil est celui où Ponge (1899-1988) exprime sans doute le mieux la contradiction que son œuvre essaie de résoudre: de la mise en accusation du langage et du monde au développement d'une éthique de la rhétorique, qui permette de refaire le monde et de définir des «Raisons de vivre heureux». *Proêmes* vient après *Le Parti Pris des Choses** qu'il éclaire et dont il permet de résoudre l'aporie. Dans *Proêmes*, en effet, Ponge oppose littérature de description et littérature d'explication. La seconde est impossible: le monde, les objets, la nature ne signifient rien, ne signifient pas. Quant au langage, il n'exprime pas la réalité, mais la trahit en la métamorphosant («De la modification des choses par la parole»). Pour résoudre «le tragique de cette situation», Ponge préconise de «s'appliquer au relatif», d'élaborer une littérature de description qui permet, elle, «de refaire le monde, à tous les sens du mot *refaire*, grâce au caractère à la fois concret et abstrait, intérieur et extérieur, du VERBE». Ainsi, il écrit le «proême», ni prose ni poème, mais participant des deux, incluant la création et sa critique, le quoi et le comment. Proême, l'écrit de Ponge est une chose, un objet à aimer pour lui-même plutôt que pour sa signification («la promenade dans nos serres»). En effet, le langage n'est autre que l'expression même de l'homme, mais il est perverti par un usage abusif, et Ponge entreprend une importante opération de lutte contre les paroles à l'aide des paroles elles-mêmes, car, dit-il, «c'est l'homme qui est le but». Mais cet homme, et l'on retrouve ici un écho des engagements politiques de Ponge, est un homme encore à venir, il ne peut donc être l'objet de la description: «Non pas vois l'homme *(ecce homo)*, mais veuille l'homme.»

♦ L'éthique poétique, pour Ponge, doit déboucher sur le bonheur de l'homme. Toute poésie est donc une leçon de bonheur, toute sa «rage de l'expression» est un discours de la méthode à employer pour que l'homme soit heureux en étant lui-même, en *s'exprimant*.

ÉDITION: Ponge, *Proêmes*, Gallimard, «Poésie», 1967.
ÉTUDE: voir *Le Parti pris des choses*.

PROMONTOIRE (Le)

HENRI THOMAS. Roman, 1961.

Une île, la Corse. Un petit village isolé, Lormia. Un écrivain, l'auteur-narrateur, y fait la rencontre du mystérieux «pharmacien d'Anvers» qui évoque, le regard dirigé vers le promontoire, «les bains de Diane»... Dès cet instant le piège se referme sur lui, le liant inexorablement au destin de ceux «qui mourront au village» et dont la seule vérité est le silence car ils savent bien que tout ce qu'on pourrait dire de la mort de Diane — suicide, meurtre — serait faux. Ce récit est celui de l'énigme de la vie et de la mort qu'il est donné à certains êtres d'approcher sans angoisse ni vertige. Le secret en est livré par un simple berger: c'est,

« évidente comme le soleil sur la mer, la vision d'un monde qui nous libère ». C'est elle qu'a entrevue la jeune aveugle et que recherchera, à la fin du roman, la femme du narrateur, là-bas, au bout du promontoire. C'est elle que l'écrivain, par des gestes quotidiens ou rituels, comme porter la « cafetière des morts » lors d'une veillée funèbre, et mot après mot, pourra approcher.

♦ Ce roman se situe au milieu de l'œuvre de Henri Thomas (né en 1912). On y trouve réunies les valeurs essentielles du parcours qu'il suit depuis son premier roman, *Le Seau à charbon* (1940). Seul le thème du retour sur l'enfance, dominant par ailleurs, en est absent. La rupture avec une société qui ignore la dimension du silence, l'isolement des îles, la force régénératrice de la mer et la recherche d'un temps immobile souvent proche de l'oisiveté rendent l'homme disponible au monde. La mort, angoisse étroitement mêlée à « la joie de cette vie » (titre d'un carnet de notes publié en 1991), apparaît comme le fil conducteur de cette appréhension sensible de l'existence.

♦ Alliant mystère et simplicité, l'écriture de Henri Thomas tente d'exprimer « ce que d'autres ne font qu'imaginer » (l'autobiographie est partout présente), transfigurant les moindres détails du réel. Loin des modes et des courants littéraires, elle n'hésite pas à emprunter toutes les voies qui s'offrent à elle: romans, nouvelles, essais, carnets de notes, poèmes, traductions. La poésie — et surtout celle du regard — en signe l'unité.

♦ Ce roman a obtenu le prix Femina en 1961.

ÉDITION: Thomas, *Le Promontoire*, Gallimard, 1961. Gallimard, « L'Imaginaire », 1987.
ÉTUDES: René Micha, « L'Œuvre de Henri Thomas », dans *Critique*, janvier 1964. *Obsidiane, Henri Thomas*, n° 30 (n° spéciall, automne 1986.

PROPOS

ALAIN. Essais, 1908.

Témoignant de son temps en moraliste, observateur des hommes, de leurs idées, de leurs illusions, de leurs attitudes, Alain a rédigé ses *Propos* (plus de cinq mille) quasi quotidiennement: brefs essais, longs de une à deux pages chacun, publiés d'abord dans divers journaux et revues — *La Dépêche de Rouen* (le premier propos date de 1903), *La Nouvelle Revue française*, le *Mercure de France*, *Europe*, *La Table ronde*, *L'École libératrice*, *La Psychologie et la Vie*, *Marianne* — puis, au fil des ans, régulièrement recueillis en volumes défendant l'individu et le citoyen contre les pouvoirs — *Propos d'Alain* (1903-1923), *Propos de politique* (1934) —, s'opposant à toute démagogie en matière de pédagogie — *Propos sur l'éducation* (1932) —, affirmant que le beau ne se sépare pas de l'utile — *Propos sur l'esthétique* (1923), sur *la littérature* (1934) —, ou exprimant sa défiance à l'égard des passions — *Propos sur le bonheur* (1925), *sur la religion* (1938). Méditations apparemment à bâtons rompus, les *Propos* sont de fait l'œuvre d'un écrivain, d'un philosophe qui, pour être méfiant à l'égard des grands systèmes philosophiques (« Penser, c'est savoir dire non »), ne se veut pas moins fidèle à une haute rigueur de pensée. Qu'il parte de l'opinion du premier venu, de la pensée d'un philosophe ou de celle d'un politique, qu'il évoque un personnage de roman, raconte une anecdote ou recoure à l'allégorie, Alain, plus volontiers moraliste que métaphysicien, élabore, propos après propos, une philosophie rationaliste et humaniste. Quand cet admirateur d'Homère, de Balzac, de Stendhal, de Dickens et de Tolstoï réinvente l'œuvre littéraire pour les besoins de sa propre réflexion, sa critique créatrice tend à l'impressionnisme ou au dilettantisme intellectuel.

♦ Professeur de philosophie en « khâgne » au lycée Henri IV, Alain (1868-1951) fut le maître à penser admiré de plusieurs générations d'étudiants. Certains, devenus écrivains et philosophes à leur tour, ont toujours, dans leurs témoignages, donné de lui l'image d'un Socrate moderne, éveilleur de pensée.

♦ Outre ses *Propos*, Alain est l'auteur notamment de *Système des Beaux-Arts* (1920), *Mars ou la guerre jugée* (1921), *Éléments d'une doctrine radicale* (1925), *Étude sur Descartes* (1927), *Commentaire sur Charmes* (1929) *et La Jeune Parque* (1936) — poèmes de Valéry (voir ces titres) —, *Entretiens au bord de la mer* (1931), *Idées* (1932), *Les Dieux* (1934), *En lisant Balzac* (1935), *Stendhal* (1935), *Histoire de mes pensées* (1936), *Souvenirs de guerre* (1937), *Les Vigiles de l'esprit* (1942), *Abrégé pour les aveugles* (1942) — écrit en 1917 pour les aveugles et d'abord publié en braille —, *En lisant Dickens* (1945).

ÉDITIONS : Alain, *Propos*, 2 vol., éd. Maurice Savin et Samuel S. de Sacy, Gallimard, « La Pléiade », 1956 et 1970.
ÉTUDES : Georges Pascal, *La Pensée d'Alain*, Bordas, 1957. André Sernin, *Alain*, Laffont, 1985. Didier Gil, *Alain, la république ou le matérialisme*, Méridiens-Klincksieck, 1990.

PROVINCIALES → LETTRES ÉCRITES À UN PROVINCIAL...

PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE (La)

BLAISE CENDRARS. Poèmes, 1913.

La Prose du Transsibérien, Pâques à New York (1912) et *Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles* (publié en 1918 mais écrit en 1913-1914) forment l'ensemble intitulé *Du monde entier*. Ce sont presque les premiers poèmes de Cendrars (1887-1961). Texte en partie autobiographique, *La Prose* est une transcription hallucinée des voyages en train à travers la Russie prérévolutionnaire en compagnie d'un commerçant aventurier et de Jehanne, la « petite prostituée » qui demande toujours : « Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » Le poème s'achève sur le retour à Paris. Appel de l'exotisme et nostalgie caractérisent aussi *Les Aventures de mes sept oncles*, lesquels, à l'exception d'un seul, ne parviennent pas à se libérer du mal du pays. Chaque départ est un arrachement douloureux mais exalté : il faut, comme le « septième oncle » admettre une rupture primordiale (que symbolise le krach de Panamá) pour pouvoir se confondre avec le « monde entier ». Ni *La Prose* ni *Les Pâques à New York*, qu'anime le désir de retrouver une foi consolatrice, ne l'assument pleinement. Toute trace de nostalgie disparaît, au contraire, dans *Le Panama;* jouant avec le nom propre, Cendrars y affirme sa volonté de ne plus tomber « en panne ». Cependant, le désir subjectif ne représente qu'un aspect de l'œuvre, l'autre étant le modernisme et le machinisme (chantés dès 1909 par le futurisme italien). Au rythme du vers libre qui recrée celui du train, la narration s'efface devant une juxtaposition de tableaux fixant des images et organisés par un montage déjà cinématographique ou cubiste, attestant l'intérêt de Cendrars pour la peinture de son temps et pour le septième art. Le terme de « prose » a sans doute le sens ancien de « poème liturgique », mais son emploi délibéré, provocant, manifeste aussi la volonté d'en finir avec la distinction des genres. L'édition originale se présentait comme un dépliant vertical de trois mètres de long, avec des douleurs conçues par Sonia Delaunay et dont toutes les pages pouvaient être vues simultanément.

♦ Quelles qu'aient été, dans le détail, les influences subies ou exercées, ces œuvres de Cendrars et les poèmes les plus récents d'*Alcools** (1913), d'Apollinaire, ont été à l'origine de la poésie moderne, découvrant une voie sur laquelle la peinture les avait précédés.

ÉDITION : Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, dans *Du monde entier: Poésies complètes 1912-1924*, Gallimard, « Poésie », 1967.
ÉTUDES : Louis Parrot, *Blaise Cendrars*, Seghers, 1971. « Blaise Cendrars », *Revue des sciences humaines*, n° 216, 1989.

PRUDENCE HAUTECHAUME

MARCEL JOUHANDEAU. Nouvelles, 1927.

Prudence Hautechaume mène dans le sordide magasin de nouveautés qu'elle tient à Chaminadour une existence vouée à l'ennui, à la misère et à la saleté. Mais dès que le soir tombe, cette veuve chaste et solitaire monte à sa mansarde pour y passer des heures délectables à épier les faits et gestes de ses concitoyens. « À force de désir » et avec une jouissance insatiable, Prudence dérobe le secret de toutes ces vies et en révèle ainsi le caractère dérisoire et relatif. Mais la ville prendra sa revanche et, profitant d'un menu larcin de Prudence, l'enverra en prison, au terme d'une campagne calomnieuse. Dans les nouvelles qui suivent, l'auteur continue d'explorer les plus secrètes profondeurs de l'existence humaine, mêlant à chaque fois le ton de la chronique locale à celui du moraliste.

♦ Marcel Jouhandeau (1888-1979) avait publié avec *Les Pincengrain* son premier recueil de nouvelles en 1924. Il y dépeignait déjà, comme il le fera dans *Prudence Hautechaume*, sous le nom de Chaminadour, sa ville natale de Guéret (voir *Chaminadour**). Avec le personnage de M. Godeau (*M. Godeau marié*, 1933), sorte de double romanesque de lui-même, Jouhandeau allait se livrer à un ton de confidences personnelles, qui trouvera sans doute son point d'achèvement dans *Du pur amour*.

♦ L'œuvre de Marcel Jouhandeau est essentielle. Dans son journal, André Gide en a célébré la force et la beauté. Comme ce dernier l'a souligné, cette œuvre insolite et originale relève à la fois du pur élan mystique et du cynisme le plus exacerbé. Mais l'analyse des cœurs et des communautés humaines y demeure, de part en part, tendre et émue.

♦ L'œuvre a cependant toujours plus ou moins suscité le scandale: elle révélait, sans fard ni mensonge, d'impitoyables vérités qu'il était aisé de rattacher à Jouhandeau lui-même, à sa vie, à son entourage propre, et que le caractère autobiographique de l'écriture rendait d'autant plus difficilement acceptables.

ÉDITION: Jouhandeau, *Prudence Hautechaume*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1960.
ÉTUDE: José Cabanis, *Jouhandeau*, Gallimard, 1959.

PSAUMES
CLÉMENT MAROT. Traduction, 1541-1543.

Clément Marot (1496-1544), comme la plupart de ses contemporains, a reçu une bonne éducation dans les disciplines «humanistes» et a rédigé au cours de sa carrière un certain nombre de traductions du latin ou de l'italien. De plus en plus gagné aux idées de la Réforme, en dépit de plusieurs rétractations diplomatiques, il consacre, à son dernier retour en France, son énergie à la traduction de quarante-neuf Psaumes de l'Ancien Testament. Ces textes, fondamentaux pour les Réformés, feront partie après la mort de leur auteur de la liturgie protestante.

♦ Ils ne constituent pas seulement un témoignage de foi militante, mais une œuvre poétique d'envergure. Marot a mis au service de cet ouvrage toutes les ressources formelles à sa disposition, variant les modèles strophiques à partir de formes médiévales et raffinant la dimension musicale de sa traduction (qui de fait sera mise en musique par la suite), jusqu'à produire un lyrisme neuf ressortissant au style «sublime», que Ronsard exploitera dans ses *Odes**.

ÉDITIONS: Marot, *Psaumes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Guiffrey, Slatkine, 1968. Droz, 1986.
ÉTUDE: Pierre Jourda, *Marot, l'homme et l'œuvre*, Hatier, 1967.

PUCE À L'OREILLE (La)
GEORGES FEYDEAU. Vaudeville en trois actes, 1907.

Raymonde Chandebise croit son mari infidèle. Pour le confondre, elle lui envoie un billet anonyme avec la complicité de son amie Lucienne, l'invitant à un rendez-vous à l'hôtel du Minet Galant, haut lieu des amours adultères. Le mari, pourtant flatté, préfère y envoyer son ami Tournel. Cependant dans sa joie, il montre imprudemment le billet à l'un de ses clients, Espagnol ombrageux qui n'est autre que l'époux de Lucienne. Celui-ci reconnaît l'écriture de sa femme, et jure de tuer l'infidèle ainsi que son amant. Poursuites et quiproquos se succèdent, encore redoublés par la présence de Poche, garçon de l'hôtel et sosie parfait de Chandebise. Les méprises finiront bien sûr par se dissiper, et l'innocence de chacun par être reconnue.

♦ *La Puce à l'oreille* est caractéristique des grands vaudevilles en trois actes par lesquels Georges Feydeau (1862-1921) porte à son sommet un genre qui s'était affaibli après Labiche. Grâce aux jeux d'une intrigue parfaitement maîtrisée, l'incompréhension, ingrédient traditionnel de la comédie, est entretenue à plusieurs niveaux: confrontation de parlers différents (jargon de l'Espagnol et de l'Anglais, argot d'Eugénie et de Poche), méconnaissance des intentions des autres, méprises et hésitations sur l'identité. Au second acte, la trouvaille scénique du lit tournant et l'introduction d'un sosie portent l'imbroglio à son paroxysme. Les jeux de scène emportent les personnages dans un ballet soigneusement réglé, qui figure leur balancement sans répit entre crainte et soulagement.

♦ Dès sa création le 2 mars 1907 au théâtre des Nouveautés, la pièce connut un très grand succès. Souvent reprise, elle est inscrite au répertoire de la Comédie-Française en 1978 et montée au théâtre de la Criée à Marseille par Marcel Maréchal en 1985.

ÉDITIONS: Feydeau, *La Puce à l'oreille*, dans *Théâtre complet*, t. III, éd. Henri Gidel, Garnier, «Classiques Garnier», 1988. Comédie-Française, 1979.
ÉTUDE: Henri Gidel, *Le Théâtre de Georges Feydeau*, Klincksieck, 1979.

PYGMALION
JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Mélodrame, 1770.

Cette «scène lyrique» en un acte constitue une tentative originale pour unir musique, théâtre et philosophie. Le sculpteur Pygmalion se trouve dans son atelier et rêve, découragé à l'idée

d'avoir perdu son génie. Il a pourtant réussi une statue admirable, nommée Galathée. Levant le voile qui la recouvre, il considère son œuvre avec tendresse et découvre qu'il l'aime d'une passion insensée. Peu à peu il la voit s'animer, se mouvoir, descendre les gradins et poser la main sur lui. Transporté de bonheur, Pygmalion clôt le monologue: «Je t'ai donné tout mon être, je ne vivrai plus que pour toi.» Cet ouvrage en prose et sans musique vocale, mais où l'instrumental commente et souligne le déroulement de la pantomime, nous introduit au plus profond de l'euphorie narcissique de Rousseau.

♦ Composé par Rousseau (1712-1778) en 1762, représenté en 1770 en même temps que *Le Devin du village** et publié un an plus tard dans *Le Mercure de France*, *Pygmalion* connaît un succès considérable. C'est le point de départ d'un genre nouveau, le mélodrame.

ÉDITION: Rousseau, *Pygmalion*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, «La Pléiade», 1964.
ÉTUDE: Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, P.U.F., 1985.

PYRAME ET THISBÉ

THÉOPHILE DE VIAU. Tragédie, 1621.

Théophile de Viau (1590-1626) s'est inspiré d'un mythe de l'amour malheureux (tiré des *Métamorphoses* d'Ovide) abondamment exploité pendant la Renaissance: Pyrame se suicide, convaincu que sa bien-aimée Thisbé, avec laquelle il se préparait à fuir (car ses parents s'opposent à son amour), a été dévorée par un lion; Thisbé se tue sur le corps de son amant. Interprétée par Théophile de Viau, la légende devient le support d'un hymne à la jouissance. Aucun pouvoir, ni ceux des parents ni celui du roi, ligués contre les jeunes gens (acte I) ne peut les faire fléchir. D'ailleurs ces pouvoirs sont privés de légitimité: Pyrame stigmatise «Ces vieillards dont l'esprit et le corps abattu/Érigent l'impuissance en titre de vertu» (II, 2, v. 431-432). Un confident exhorte le père de Pyrame à ne pas contrarier la nature (I, 3) et la mère de Thisbé, avertie par un songe prophétique, renonce — trop tard — à «brider les désirs où son âge la porte». Le roi, amoureux de Thisbé, n'est pas un meilleur représentant de la loi morale, puisqu'il met cyniquement son pouvoir au service de son caprice (I, 3); ses confidents, poussés par la peur ou l'appât du gain, choisissent le crime sciemment (III, 1). C'est d'ailleurs le serviteur le plus vertueux qui périt. Ainsi, le lion pourrait bien être l'allégorie d'une société où règnent la violence et la loi du plus fort. L'écriture baroque (Boileau s'est assez moqué du poignard qui «rougit» de honte d'avoir servi au suicide de Pyrame, v. 1227-1228) sert une sensualité portée à son paroxysme. Le désespoir des amants donne lieu à des hallucinations cannibalesques et nécrophiles, teintées de panthéisme matérialiste: les fauves qui ont dévoré Thisbé accoucheront désormais de petits Amours (v. 1058); Pyrame cherche quelque débris du cadavre qu'il voudrait enfouir dans une plaie de son corps, boit le sang répandu et veut être dévoré par le lion qui a mangé Thisbé pour mêler son corps au sien... Enfin, Thisbé meurt de façon peu chrétienne, en «haïssant» les cieux!

♦ L'on comprend alors que *Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé* aient été portés au bûcher, lorsqu'en 1623 Théophile de Viau, après la publication du *Parnasse satyrique* (recueil collectif contenant des poésies licencieuses, dont certaines signées de son nom), fut brûlé en effigie ainsi que ses œuvres. Lors de son procès, le poète eut à se justifier de ce que Thisbé, proclamant au vers 1203: «Mais mon Pyrame est mort sans espoir qu'il retourne», semblât nier la réalité de la résurrection. Pourtant, cette pièce subversive et baroque, aux antipodes du théâtre classique, a été jouée et admirée tout au long du XVII^e siècle. Elle ne fut pas publiée moins de soixante-treize fois.

ÉDITION: Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*, dans *Théâtre classique*, t.I, éd. Jacques Schérer, Gallimard, «La Pléiade», 1975.
ÉTUDES: René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Boivin, 1943. Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Slatkine, 1965.

Q R

QUAI DES BRUMES (Le)

MAC ORLAN. Roman, 1927.

Le récit se déroule entre 1910 et 1919 et, dans un style à la fois désinvolte et insolite, donne lieu à une peinture presque visionnaire de la misère et du malheur. À Montmartre, Jean Rabe se bat pour survivre, pour trouver un gîte et un couvert. Chaque jour sa lutte recommence et son dénuement, son souci de vivre prennent une dimension hors du commun, quasi métaphysique. La figure du boucher Zabel qui, pour s'emparer de l'argent de son ami, le tue, le dépèce et cache les morceaux de son cadavre, métaphorise le caractère insensé et cruel de l'existence. La viande devient ici le symbole hypertrophié et insolite de cette nécessité vitale de manger... Chacun s'acharne à vivre mais la mort est partout: Zabel, condamné, sera exécuté, tandis que Jean Rabe mourra après avoir tenté de tuer son capitaine; Nelly la putain, quant à elle, fera assassiner son protecteur, et son amant finira par se suicider. L'intrigue décousue, le récit sans structure, les évocations et les épisodes simplement juxtaposés expriment ici la folie et le désordre de ce monde sans issue.

♦ Pierre Mac Orlan (1882-1970) est l'écrivain de l'aventure, de la guerre et de la misère. Ses romans les plus connus sont *La Maison du retour écœurant*, *Le Chant de l'équipage** (1918), *La Cavalière Elsa* (1921), *La Bandera* (1931). Mais Pierre Mac Orlan est aussi un poète (*La Chanson de Limehouse Causeway*, *L'Abécédaire*).

♦ Dans sa veine montmartroise, Mac Orlan est proche du Francis Carco de *Jésus la Caille**. Mais son œuvre, en explorant «le fantastique social», demeure originale. La peinture du «milieu» et des quartiers sordides, mais aussi la relation de pathétiques destins d'aventuriers (*L'Ancre de Miséricorde**), mourant dès qu'ils ne font plus rêver, acquièrent chez Mac Orlan une dimension quasi mythique qui lui confère une place à part.

♦ Cette œuvre sombre et pittoresque inspira le cinéma. Julien Duvivier adapta *La Bandera* en 1935 et Marcel Carné *Le quai des brumes* en 1938. Mac Orlan fut membre de l'académie Goncourt.

ÉDITION: Mac Orlan, *Le Quai des brumes*, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Frédéric Lefèvre, *Une heure avec Pierre Mac Orlan*, N.R.F., 1924.

QUART LIVRE DES FAICTS ET DICTS HÉROÏQUES DU NOBLE PANTAGRUEL

FRANÇOIS RABELAIS. Roman, 1547, 1552.

L'accomplissement de la volonté divine *(thelêma)*, mise en œuvre à la fin du *Gargantua**, et la remise des dettes, qui inaugure le *Tiers Livre**, ne seraient-ils pas liés, comme dans le «Notre Père», à la venue du Royaume? Voire... tout ne va pas si bien dans ce monde, où l'on voit pourtant s'ouvrir «des cieux nouveaux et des terres nouvelles», accessibles grâce au pantagruélion, «de mode que les Intelligences célestes, les dieux, tant marins que terrestres, en ont esté tous effrayés» (*Tiers Livre*, ch. 51). Pantagruel a bien avitaillé ses navires de cette herbe, et le *Quart Livre* est donc celui de la navigation vers le pays de la Dive Bouteille. Dans ce voyage qui suit

imaginairement le voyage réel de Jacques Cartier, chacune des étapes permet de visiter une île où l'on rencontre des personnages étranges et familiers: les Chiquanous, amateurs de procès, les Andouilles, ennemies de Quaresmeprenant, les tristes Papefigues, ennemis du pape, et les plus pittoresques Papimanes qui lui vouent, au contraire, une «adoration de latrie, ou d'hyperdulie pour le moins» (ch. 52), sans oublier messer Gaster, premier maître ès arts du monde. Sur la mer calmée, Panurge se dispute avec le marchand de moutons Dindenault et lui joue une bien mauvaise farce; lorsque les éléments se déchaînent, il est le premier à... s'oublier, le seul à se lamenter et à regretter son aventure: pourtant, en haute mer, les pantagruélistes recueillent des paroles gelées, parmi lesquelles nombre de paroles de gueule...

♦ Si la satire est plus féroce encore que dans les livres précédents, il est cependant hors de doute que l'essentiel du livre est basé sur les jeux de langage, dont l'un des plus bondissants ressorts est la prise des mots au pied de la lettre. La navigation et la géographie qu'elle nous fait découvrir sont une création proprement nominaliste, qui n'est pas sans amener une vision nouvelle de la culture. Il n'est que de prendre le large... Dans le bric-à-brac de ce qu'on nomme humanisme, les catégories du monde clos peuvent-elles s'appliquer à l'espace infini? De fait, nos navigateurs, eux, ne découvrent que des choses connues — mais comment faire le départ, par exemple, entre la tradition classique et la tradition chrétienne, et qu'est-ce qui différencie les bons démons du fils du Dieu unique? Alors que frère Jean pensait «en pensarois qu'ils fussent immortels, comme beaux anges» (ch. 27), les uns et l'autre meurent finalement; et, de toutes façons, l'ensemble des activités humaines n'est que «pour la trippe» (ch. 57) — jusqu'à l'invention de la poudre, qui marque vraiment la naissance d'une ère nouvelle, puisque «Nature mesmes s'est esbahie, et s'est confessée vaincue par art» (ch. 61).

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Horribles et Espoventables Faicts et Prouesses du tresrenommé Pantagruel...*

QUATRE-VINGT-TREIZE

VICTOR HUGO. Roman, 1874.

Les Bleus et les Chouans se livrent une guerre inexpiable dont la victime est le peuple, représenté par Michelle Fléchard, veuve avec trois enfants qu'un bataillon républicain prend en charge malgré sa fidélité à la monarchie féodale. Le marquis de Lantenac engage alors une lutte implacable avec Cimourdain, un représentant du peuple. Au cours des combats, les trois enfants sont pris comme otages par les Vendéens, assiégés dans une forteresse. Au moment où ils vont périr dans son incendie, Lantenac, qui a pu fuir, revient et les sauve. Gauvain, son neveu, jeune aristocrate gagné à la république, ne peut admettre que son oncle soit condamné à la guillotine. Il aide le chef royaliste à s'évader et prend sa place en prison. Cimourdain, inflexible en dépit de l'amitié paternelle qui le lie à Gauvain, le fait guillotiner, puis se suicide.

♦ Hugo (1802-1885), qui rentre à Paris le 5 septembre 1870, jouit d'un immense prestige, mais a le sentiment d'un malentendu: il se qualifie de «guide échoué». Monarchiste sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, il s'est converti en 1848 à l'idéal républicain: s'il voit en 1789 l'avènement du monde à la lumière, il ne renonce pas à juger la Révolution et choisit l'année 1793 pour la mettre en procès. *Quatre-vingt-treize*, dernier roman ou épopée, présente les idées qu'Hugo s'est forgées sur cette période et sur l'histoire de l'humanité: selon lui, le cours du XIXe siècle montre que très vite la révolution devient réactionnaire et aboutit à la monarchie. Il tente de rapporter cette involution historique aux ambiguïtés du mouvement de 1789 et il le met en parallèle avec la situation de 1870, avec la Commune.

♦ À travers la monstruosité et l'angélisme, les hasards d'une intrigue qui aboutit à la nécessité de la Terreur, à travers la dualité de chaque personnage qui met en question une représentation idéaliste de 1789, à travers l'échec des héros dévoués et la réussite de leurs contraires, Victor Hugo se demande comment la Révolution peut se fonder sur des changements de mentalités qu'elle doit en fait rendre possibles, comment la Terreur est nécessaire à la Révolution et comment à la fois elle la nie. L'histoire apparaît sans principes: l'être humain doit sans cesse pactiser avec le Mal et sa générosité ou sa noblesse le trouvent en contradiction avec lui-même. Alors, ce qui se perd au niveau de l'histoire et de l'homme se récupère au niveau de la transcendance: à la fin du roman, l'envol des âmes de Gauvain et

de Cimourdain signe la réconciliation entre Révolution et Terreur.

ÉDITIONS: Hugo, *Quatre-vingt-treize*, éd. Jean Boudut, Garnier, «Classiques Garnier», 1980. Éd. Yves Gohin, Gallimard, «Folio», 1979.
ÉTUDES: Henri Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, Le Seuil, 1951. Guy Rosa, «*Quatre-vingt-treize* ou la critique du roman historique», *Revue d'histoire littéraire française*, mars et juin 1975.

QUELQU'UN
ROBERT PINGET. Roman, 1965.

Le narrateur a égaré un papier indispensable à la rédaction de ce qu'il appelle «son manuscrit» et qui n'est autre qu'un obscur travail de botaniste entrepris par passe-temps. Devant ce vide qu'il juge essentiel, il tente alors la reconstitution exhaustive de la journée et il en vient, chemin faisant, à décrire ce qui fait sa vie, avec ses détails parfois cocasses, parfois sordides: la petite pension de famille et ses habitants, la bonne, Fonfon l'idiot. Ainsi s'élabore ce qu'il appelle à présent «l'exposé», vaine et pathétique tentative pour construire une image acceptable de l'existence. Dans ce roman où les lapsus et les oublis se multiplient au point de constituer une sorte de motif récurrent, la perte initiale — et inaugurale — du papier s'impose comme la métaphore d'un manque fondamental — impossible aveu? secret de l'âme?

♦ Dans ses romans — *L'Inquisitoire** (1962), *Passacaille* (1968) — comme dans son théâtre (*Lettres mortes*, 1959), Robert Pinget (né en 1919) suscite et explore un univers absurde et dérisoire où le quotidien triste et banal donne la mesure de toutes choses.

♦ Si son œuvre rappelle celle des nouveaux romanciers, c'est que l'auteur a cherché avant tout à y capter une subjectivité et à en exprimer l'univers. En ce sens, Pinget est proche de Sarraute. Le monde n'a d'autre réalité que celle des mots et le monde comme les mots acquièrent chez Pinget une sorte de qualité trouble et insolite.

♦ Difficile et grinçante, l'œuvre reste peu populaire et connaît surtout un succès d'estime.

ÉDITION: Pinget, *Quelqu'un*, Minuit, 1965.
ÉTUDE: Michel Praeger, *Les Romans de Robert Pinget, une écriture des possibles*, French Forum Publishers, 1987.

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE?
JEAN-PAUL SARTRE. Essai, 1948.

Cet essai, repris dans *Situations** *II*, est une définition de la littérature en termes de morale existentialiste (voir *L'existentialisme est un humanisme**). Répondant d'abord aux questions «Qu'est-ce qu'écrire?», «Pourquoi écrit-on?», «Pour qui écrit-on?», puis analysant la «situation de la littérature en 1947», Sartre considère que l'écrivain ne peut désormais que se savoir et se vouloir «engagé». Il doit faire prendre conscience aux hommes de leurs «situations» socio-historiques et les appeler à assumer leur liberté. Pour Sartre, en 1947, l'analyse de la situation socio-historique ne peut qu'amener les écrivains à se ranger au côté du prolétariat international et, par leurs livres et leurs prises de position, à œuvrer, dans une optique révolutionnaire, à l'avènement d'une société sans classes.

♦ Les années quatre-vingt-dix, qui voient l'écroulement du communisme, dont Sartre (1905-1980) justement s'était voulu le «compagnon de route», est une époque de désenchantement idéologique; et bien des idées de Sartre paraissent à beaucoup plus qu'illusoires. Il reste que la littérature sartrienne de «l'engagement» a, des années durant, pesé de façon décisive sur les débats intellectuels dans le monde. Sartre a exercé son ascendant aussi bien sur l'adolescent ouvrant à peine les yeux sur les injustices qui l'entourent, que sur les militants révolutionnaires luttant aux quatre coins de la planète, sans oublier maints écrivains et philosophes de sa génération et de celles qui l'ont suivie immédiatement.

ÉDITION: Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard, 1985.
ÉTUDES: Jeannette Colombel, *Sartre ou le Parti de vivre*, Grasset, 1981. Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, Minuit, 1985.

QU'EST-CE QUE LA PROPRIÉTÉ?
PIERRE-JOSEPH PROUDHON. Essai, 1840.

Voulant répondre à la question: «Pourquoi dans la société tant de douleur et de misère?», ce premier mémoire de *Recherches sur le principe du droit et du gouvernement*, que Proudhon (1809-1865) dédie à l'Académie de Besançon en 1840, commence par un paragraphe qui ne cessa de provoquer des polémiques et dans lequel l'auteur affirme: «La propriété, c'est le vol.» Selon lui, la Révolution française a aboli les formes les plus visibles de la propriété (telles la corvée ou la mortmain), mais n'en a pas contesté le principe. En fait, la propriété fait partie des

quatre droits inaliénables que reconnaît la Déclaration des droits de l'homme de 1793, au même titre que la liberté et l'égalité. Or, l'égalité et donc la justice sont impossibles tant qu'on accorde à la propriété le statut de droit civil né de l'occupation ou de droit naturel ayant sa source dans le travail. Critiquant les positions d'Auguste Comte dans son *Traité sur la propriété*, utilisant des paraboles diverses pour analyser les paradoxes que présentent les différentes formes de la propriété, réexaminant le sens des mots justice, équité et liberté, Proudhon ne propose pas une alternative communiste, mais jette les bases d'une réflexion dialectique sur la notion de propriété, qui sera reprise par Marx quelques années plus tard.

♦ Ce texte sera complété par un deuxième mémoire sur le même thème: *Lettre à Blanqui*, en 1841, et par un *Avertissement aux propriétaires ou Lettre à M. Considérant* qui, en 1843, vaudra un procès à son auteur.

Édition: Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété?* dans *Œuvres complètes*, Slatkine, 1982.
Études: Georges Gurvitch, *Proudhon*, P.U.F., 1965. Pierre Haubtmann, *Proudhon, Marx et la pensée allemande*, Presses universitaires de Grenoble, 1981.

QUESTE DEL SAINT GRAAL (La)

Anonyme. Roman en prose, 1225.

Faisant suite, au sein du *Lancelot-Graal*, au *Lancelot** proprement dit, ce texte, attribué à Gautier Map (polygraphe latin de la cour d'Henri II Plantagenêt, mort un demi-siècle avant la composition du cycle), s'ouvre sur la Pentecôte du Graal et l'arrivée, à la cour d'Arthur, de Galaad, le «Bon Chevalier», fils de Lancelot, dont le destin est de voir les «secrets du Graal». De tous les chevaliers partis en quête du Saint Graal, beaucoup meurent, certains échouent lamentablement, comme Gauvain et Lionel, trois ont accès au mystère du Graal: Perceval, Bohort et Galaad. Après la mort de celui-ci et de Perceval, et l'assomption du Graal qui met fin à l'âge des merveilles, Bohort revient à la cour pour porter témoignage. Lancelot bénéficie d'un traitement spécial: il était à l'origine promis au Graal, mais le péché auquel il ne veut pas renoncer, son amour pour la reine, le rend incapable d'accéder aux saints mystères.

♦ On ne saurait exposer plus nettement l'incompatibilité entre l'idéologie courtoise et la foi chrétienne (la rigueur dogmatique de *La Queste* a fait penser que son auteur était un cistercien). En effet, la tonalité de ce roman assez court (deux cent cinquante pages), construit selon le principe de l'allégorie narrative (des épisodes romanesques sont repris et interprétés par des figures d'herméneutes, le plus souvent des ermites), est beaucoup plus austère que celle du *Lancelot*; s'y développe l'opposition entre la chevalerie profane, mondaine, dont toute la prouesse ne relève jamais que de l'orgueil et de la violence injustifiée, et la chevalerie «célestielle», au service de Dieu, dont seuls les représentants seront sauvés.

Éditions: *La Queste del Saint Graal*, éd. Albert Pauphilet, Champion, 1923. Éd. Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Le Seuil, 1965.
Étude: Emmanuèle Baumgartner, *L'Arbre et le Pain, essai sur la Queste del Saint Graal*, S.E.D.E.S., 1981.

QUÊTE DE JOIE (La)

Patrice de La Tour du Pin. Poèmes, 1933.

Ce recueil évoque, comme l'indique le titre calqué sur «la quête du Graal», une recherche mystique. Bien que cette œuvre soit encore très proche du réel, des landes et des marais, sa signification est purement symbolique. Elle se construit autour de cinq thèmes: les «enfants de septembre», liés à la terre et imprégnés de sa force créatrice, appartenant à la «légende sauvage», les «anges sauvages» qui, par l'orgueil de s'aimer eux-mêmes, se sont perdus pour les cieux, Laurence qui représente l'amour, Lorenquin, maître de sagesse, Ullin, enfin, personnage central, symbole de la connaissance lucide (opposée à la connaissance par la poésie). Dans sa «Lettre aux confidents» l'auteur propose une disposition en croix: l'axe vertical oppose ceux qui s'élèvent vers Dieu à ceux qui demeurent attachés à la terre, et l'axe horizontal, ceux qui célèbrent par la poésie à ceux qui analysent par la pensée. Le recueil est structuré par la tension entre ces quatre termes. En accord avec cette esthétique qui confère une large part à l'allégorie, la forme du poème demeure très classique.

♦ Dans l'œuvre de Patrice de La Tour du Pin (1911-1975), *La Quête de joie* n'est que la première étape sur une voie qui se

poursuit avec *Une somme de poésie* (1946), puis *Le Second Jeu* (1959).

♦ Même si, originellement, La Tour du Pin s'était adressé à Supervielle, il devint ensuite totalement solitaire. On peut cependant le rapprocher de Jouve, Emmanuel ou Jean-Claude Renard. Chez ces quatre poètes, on trouve la même vision mystique qui confère immédiatement à l'objet matériel une signification spirituelle.

ÉDITION: La Tour du Pin, *La Quête de joie*, Gallimard, «Poésie», 1967.
ÉTUDES: Eva Kushner, *La Tour du Pin*, Seghers, 1961. *Colloque Patrice de La Tour du Pin*, Nizet, 1983. Léon Gabriel Gros, *Poètes contemporains*, Sud, 1988.

QUINZE JOIES DE MARIAGE (Les)

ANONYME. Pseudo-traité moral et récit «par exemples». Entre 1390 et 1410.

Ce texte, jadis attribué à Antoine de La Sale (voir *Le Petit Jehan de Saintré**) avant que des études de style ne fassent renoncer à cette hypothèse, prend place, à première vue, parmi les œuvres misogynes qui fleurissent à la fin du XIV^e^ siècle et au début du XV^e^ siècle, et semblent s'inscrire dans la lignée des *Lamentations* de Matheolus. Mais, en fait, le message de l'œuvre est beaucoup plus nuancé qu'il n'y paraît; si la présence d'un courant peu favorable aux femmes se fait sentir dans les choix des anecdotes, la critique est avant tout dirigée contre l'institution du mariage, nuisible pour l'homme victime et martyr, certes, mais aussi pour la femme réduite à se procurer quelques satisfactions en ayant recours à la ruse et au mensonge. À la limite, *Les Quinze Joies* fonctionnent comme une satire sociale, d'ailleurs tempérée par le plaisir du conte comique.

♦ Le narrateur, très présent dans le prologue et l'épilogue, opère une sorte de pastiche des «sermons» à la mode du temps, en particulier dans le choix de son titre, qui correspond au goût de l'époque pour les séries. Sous la forme d'un récit exemplaire, proche parfois du modèle du fabliau ou de la farce, il énumère les «Joies», c'est-à-dire les malheurs, guettant l'imprudent(e) qui consent au mariage. L'œuvre doit beaucoup au *Roman de la Rose**, et fait partie des «collections» d'histoires ou de nouvelles qui caractérisent la production littéraire du XV^e^ siècle. Elle a, à son tour, inspiré plusieurs textes du même genre, à qui manquent en général sa légèreté et son humour.

ÉDITION: *Les Quinze Joies de mariage*, trad. et éd. Monique Santucci, Stock, «Moyen Âge», 1986.

RABOLIOT

MAURICE GENEVOIX. Roman, 1925.

Raboliot est un braconnier passionné et talentueux. Il aime tant le risque qu'on l'imagine facilement capable d'un meurtre. Entre lui et le gendarme Bourrel qui l'épie sans relâche, s'engage une lutte impitoyable, qui oblige Raboliot à fuir dans les bois. Il mène alors la vie des bêtes traquées, jusqu'au jour où on l'aide à revoir sa femme à condition qu'il disparaisse ensuite du pays. Mais Bourrel vient surprendre leur rendez-vous et Raboliot le tue. Cette histoire rude et âpre se passe en Sologne et l'écrivain se livre à de belles descriptions d'hommes et de paysages, tels que la vie nous les offre.

♦ Il s'agit du roman le plus connu de Genevoix (1890-1980), dont la production littéraire est par ailleurs assez homogène (*La Dernière Harde*). Genevoix exploite ici comme dans toute son œuvre les ressources traditionnelles du roman classique. *Raboliot* fait partie des grands romans du terroir auxquels leur sujet traité avec réalisme, sans effusion lyrique, donne toute leur âpreté.

♦ Ce roman fut couronné en 1925 par le prix Goncourt.

ÉDITIONS: Genevoix, *Raboliot*, Grasset, 1984. L.G.F., «Le livre de poche», 1961.
ÉTUDE: Paul Vernois, *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand*, P.U.F., 1963.

RABOUILLEUSE OU UN MÉNAGE DE GARÇON EN PROVINCE (La)

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1842.

Flore Brazier, la Rabouilleuse, est entrée au service d'un vieux célibataire fort riche, Jean-Jacques Rouget: devenue servante-maîtresse, elle se considère comme l'héritière probable. Arrive Philippe Brideau, le neveu de Rouget, ancien officier impérial, être oisif qui ne regarde pas aux moyens quand il s'agit de se tirer d'affaire. Il découvre la complicité liant Flore et un certain capitaine Gilet qui attend la mort de Rouget. Il le provoque en duel et le tue. Puis il convainc son oncle d'épouser Flore in extremis, se marie immédiatement avec la veuve. De nouveau admis dans l'armée, il comprend que sa femme et sa mère sont des

obstacles à sa carrière. Il laisse mourir sa femme dans la débauche et sa mère meurt de voir son fils sans cœur. Ruiné par des spéculations, il reprend du service avant d'être tué en Algérie.

♦ Écrit au moment où Balzac (1799-1850) prépare la publication de son cycle romanesque *La Comédie humaine*, *La Rabouilleuse* apparaît comme un carrefour des courants qui animent l'œuvre. Mais la composition de ce roman, à l'instar de celle de *La Cousine Bette** (1846), semble délaisser la structure tripartite qui caractérise le récit balzacien pour rechercher, dans le roman-feuilleton et la multiplication des coups de théâtre, son modèle.

♦ *La Rabouilleuse* est d'abord conçue pour compléter, avec *Le Curé de Tours* et *Pierrette*, une trilogie intitulée «Les célibataires»: Balzac mène à travers son œuvre un combat contre l'individualisme, l'égoïsme qui détruisent la famille et la société. Au-delà de la figure du célibataire, être improductif dévoré par sa propre énergie, il nous invite à être attentif à la dégradation de la famille, qui est, à ses yeux, la cause première de la dégradation de la société. Mais ce roman de la maternité et de la fraternité, cette tragédie bourgeoise sans poison ni poignard, est nourri par les blessures qui ont profondément marqué l'homme Balzac.

♦ Si ce premier itinéraire thématique nous fait aborder des points sensibles de la psychologie balzacienne, il nous conduit aussi à une lecture historique: Balzac affirme, une fois de plus dans son œuvre, que la suppression du droit d'aînesse a été l'une des erreurs de Napoléon, qu'elle reste l'une des causes de la dégradation de la cellule familiale et de la société. Alors *La Rabouilleuse* montre l'évolution d'une société; l'argent est le signe des actions et des passions des êtres. En fait, ce qu'apprend cet ancien officier impérial qui reprend du service, c'est que la vraie bataille n'est plus militaire, mais civile et privée, et que l'histoire se met à parler un autre langage.

ÉDITIONS: Balzac, *La Rabouilleuse*, dans *La Comédie humaine*, t. IV, éd. René Guise, Gallimard, «La Pléiade», 1976. Éd. René Guise, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Anne-Marie Meininger: «Réalisme et Réalités», *Europe*, janv. févr. 1965.

RACINE ET SHAKESPEARE

STENDHAL. Essai esthétique, 1823-1825.

En 1823, Stendhal (Henri Beyle, 1783-1842) publie un petit essai en trois parties sur Racine et Shakespeare, le rire et le romantisme, qui le classe avec grand fracas dans le camp des «modernes». Défendant l'adaptation des œuvres à l'esprit du temps, se déclarant contre l'artificialité des règles de la tragédie classique, il revendique la liberté des sujets et des formes du théâtre de son époque. Il propose une première définition du romantisme qu'il appelle «romanticisme», par contamination de l'anglais *romanticism* et de l'italien *romanticismo*: «l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.»

♦ En 1825, joignant à son essai un ensemble de dix lettres adressées par un romantique à un classique, il expose son idéal dramatique: création d'une tragédie nationale, en prose, donnant «l'illusion parfaite» de la réalité, et d'une comédie gaie qui n'exclut pas le «rire fou». Sorte de manifeste du romantisme libéral, cette brochure prépare la voie à une systématisation des théories modernes sur l'art romantique et affirme la relativité des arts et du beau.

ÉDITION: Stendhal, *Racine et Shakespeare*, éd. Roger Fayolle, Flammarion, 1970.
ÉTUDE: Henri Martineau, *L'Œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*, Albin Michel, 1966.

RAOUL DE CAMBRAI

ANONYME. Chanson de geste, environ 1160.

Dans *Raoul de Cambrai*, comme dans les *Quatre Fils Aymon*, l'ennemi n'est plus l'Autre sarrasin, obligeamment monstrueux, mais un chrétien, un chevalier, un ancien allié que les circonstances ont amené à se soulever contre son souverain ou à s'engager dans un conflit inexpiable avec ses pairs. Le cas de Bernier, écuyer de Raoul de Cambrai, et forcé par les atrocités de celui-ci à rompre son hommage pour lutter contre son ancien seigneur aux côtés du reste de son lignage, emblématise le dilemme tragique du héros épique confronté à une situation plus complexe que l'alternative idéale («Païens ont tort, chrétiens ont droit») du *Roland*.

♦ Cette chanson de geste est un des exemples les plus achevés du troisième «cycle» épique qui s'est développé au XI^e^ et au XII^e^ siècle, dans la lignée de *Gormont et Isembart*: le Cycle des Barons Révoltés. Contrairement au Cycle du Roi et à celui de Guillaume d'Orange, ce

troisième cycle n'a d'autre unité que thématique : les personnages sont différents d'œuvre en œuvre (ne serait-ce qu'en raison de l'échec inévitable de toute révolte), mais il s'agit toujours de poser le problème de la soumission au pouvoir quand celui-ci se révèle injuste ou incapable.

♦ Conformément à la tendance du genre, de nombreuses « Suites » reprennent les protagonistes des chansons les plus anciennes, opposant en particulier le lignage félon des Bordelais et celui des Lorrains. À la fin du Moyen Âge, ce matériau épique est repris dans les grandes compilations historico-romanesques en prose, avant de sombrer dans l'oubli au XVI^e siècle.

ÉDITION : *Raoul de Cambrai*, S.A.T.F., 1882.

RAVISSEMENT DE LOL. V. STEIN (Le)
MARGUERITE DURAS. Roman, 1967.

Lola Valérie Stein, au bal du casino, voit son fiancé, Michael, danser avec une autre femme qu'il suit à l'aube, séduit et fasciné, abandonnant définitivement Lol. Après une dépression qui lui fait frôler la folie, Lol. se marie et s'enferme dans une vie pathologiquement organisée, « dans un ordre rigoureux et glacé ». Revenue dans sa ville natale, elle croise une ancienne amie, Tatiana et son amant, Jacques. Lol. épie le couple, le suit, surveille leurs rendez-vous amoureux par la fenêtre de l'hôtel. Elle séduira finalement Jacques, ils feront l'amour. Puis, ayant épié une dernière fois un rendez-vous entre Jacques et Tatiana, Lol. V. Stein s'endormira, délivrée, dans un champ de seigle, devant l'hôtel.

♦ *Le Ravissement de Lol. V. Stein* marque un tournant dans la production de Duras (née en 1914). Elle s'écarte de l'autobiographie, mais les thèmes et l'écriture propres à Duras ne s'en affirment que mieux. Ainsi, le récit est pris en charge par un des personnages, Jacques, qui reconstitue le passé de Lol., puis, à partir du moment où il la rencontre, nous promène à sa suite, comme pourrait le faire une caméra. Le « je » du narrateur n'est ici ni celui du héros ni celui de l'auteur omniscient : plutôt celui d'un éternel voyeur qui superpose observation et imagination. « Je vois », « je la vois », « je vois encore » scandent le récit de façon quasi obsessionnelle et indiquent clairement le thème majeur de l'œuvre : le regard. Le roman développe, en effet, une véritable dialectique du regard car il est l'histoire d'une séduction surmultipliée : il y a celle du fiancé de Lol., par une autre, il y a celle de Lol. elle-même, qui succombe à cette séduction à laquelle elle ne peut totalement assister. Cette béance dans la scène de séduction, ce trou noir impossible à montrer, comme à dire, fascine Lol., la happe, la ravit. Comme est ravi à son tour l'amant de Tatiana, ce Jacques-narrateur captivé, capturé par le regard qu'il porte sur Lol., autant que par le regard qu'elle a porté sur lui. Ici enfin, la séduction est réciproque, le vertige peut cesser, la folie être conjurée. Le sommeil final de Lol. est la marque de sa délivrance, il prouve qu'elle a échappé à cet état de somnambulisme qui la caractérisait depuis le choc.

♦ Histoire d'un exorcisme, le roman peut être lu aussi comme une métaphore de l'écriture. L'écrivain est cet être engagé dans une lutte impossible contre un langage qui s'offre à dire et dérobe le dit, dans cette tension qui est désir pour le mot d'avant les mots, ce « mot-absence », le « mot-trou où tous les autres auraient été enterrés ». Quelle que soit l'histoire d'amour que Duras entreprend de narrer, elle y livre toujours le désir comme désir essentiel du langage, l'amour comme cette attente affamée qui est, pour elle, celle de l'écriture : « Ce mot qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie... » Les œuvres de Marguerite Duras ont d'abord pour sujet la possibilité même de l'écriture.

ÉDITION : Duras, *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, Gallimard, « Folio », 1976.
ÉTUDE : Madeleine Borgomano, *Duras, une lecture des fantasmes*, Cistre, 1985.

RAYONS ET LES OMBRES (Les)
VICTOR HUGO. Poèmes, 1840.

Situant ce recueil par rapport à ses œuvres précédentes, Hugo précise que « l'horizon en est élargi, le ciel plus bleu, le calme plus profond ». Sérénité retrouvée ? Certes, si l'on ne considère que les « rayons » qui illuminent certaines pièces : apaisement que procure la certitude de la présence de Dieu en toutes choses (« Fiat voluntas », « Caeruleum Mare »), abandon au sein d'une nature protectrice et confidente (« Tristesse d'Olympio », « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 »), extase que provoque la musique lorsqu'elle pénètre l'âme (« Que la musique date du XVI^e siècle »), équilibre d'un ordre social qui, grâce à la charité, assure à chacun son dû (« Le Sept août 1839 »)... Mais les « ombres » planent aussi sur certaines zones de la conscience, no-

tamment celles où rôde le spectre de la mort (« Oceano nox », « Écrit sur le tombeau d'un petit enfant »). Pour mieux rythmer cette alternance, quelques fantaisies à l'allure improvisée viennent égayer le recueil, faisant retentir les accords d'une chanson (« Guitare ») ou la sonnerie délicate d'un carillon (« Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande »).

♦ Dernier des quatre grands « recueils de la monarchie de Juillet » (après *Les Feuilles d'automne**, *Les Chants du crépuscule** et *Les Voix intérieures**), *Les Rayons et les Ombres* rassemble quarante-quatre pièces écrites entre 1836 et 1840 — période où Victor Hugo (1802-1885) atteint la plénitude de son art et l'apogée de sa gloire (il sera élu à l'Académie française en 1841), ayant derrière lui une œuvre déjà très importante, tant dans le domaine de la poésie lyrique qu'au théâtre (c'est en 1838 qu'il a fait représenter *Ruy Blas**).

♦ À la fois philosophe et penseur, le poète, parce qu'il dispose de dons particuliers, a le devoir de guider les autres hommes sur la voie de la vérité et de la justice. En découle un ton souvent prophétique, annonciateur des temps futurs. Le poète, tel qu'il apparaît dans ce recueil, est un « mage », un « voyant » : préfiguration de la conception qu'en donneront Baudelaire ou Rimbaud, même si Hugo imprègne ces termes de connotations philosophiques et morales plutôt que de significations esthétiques. Sans avoir l'ampleur démesurée ni le souffle puissant des œuvres ultérieures, nourries par les épreuves et mûries par l'exil — *Les Contemplations** ou *La Légende des siècles** —, ce recueil constitue un bilan de l'expérience poétique menée par Hugo jusque-là, le terme d'une évolution qui l'a mené d'un lyrisme personnel un peu étroit, et d'expression assez classique, à un lyrisme tout à fait original qui rejoint l'universel. C'est cette trajectoire, ce dépassement de l'individu au profit de l'humanité tout entière, que décrivent tour à tour une importante *Préface* et le premier poème du recueil, « Fonction du poète ».

ÉDITION : Hugo, *Tristesse d'Olympio*, éd. Maurice Levaillant, Champion, 1928.
ÉTUDES : André Maurois, *Olympio ou la Vie de Victor Hugo*, Hachette, 1954. Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, t. I, Gallimard, 1977.

RÉALISME (Le)
CHAMPFLEURY (Jules François Félix Husson, dit). Essai, 1857.

Sous le pseudonyme de Champfleury, Jules Husson (1821-1889) est l'un des théoriciens les plus célèbres du mouvement réaliste qui affecte les arts en France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ami du peintre Gustave Courbet, qui selon un critique de 1849, pratique le premier dans l'*Enterrement à Ornans* « le réalisme dans l'art », Champfleury définit sa conception du réalisme en une série d'articles qu'il rassemble dans deux recueils : *Le Réalisme* en 1857 et *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui* en 1861. Préconisant « le culte de la réalité », il reste cependant prudent sur ses limites en affirmant que la reproduction de la nature par l'homme n'est jamais une *reproduction*, une *imitation*, mais une *interprétation*.

♦ Son disciple, Edmond Duranty (1833-1885) publie six numéros de la revue *Réalisme* à partir de novembre 1856. Pour lui, « le réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère du milieu social de l'époque où on vit ». Dans les deux cas, le but de l'artiste réaliste est perçu comme un effort pour représenter la réalité aussi exactement que possible et comme un refus de l'idéalisation sous toutes ses formes.

ÉDITION : Champfleury, *Le Réalisme*, Slatkine, 1967.
ÉTUDE : Champfleury-George Sand, *Du réalisme, Correspondance*, Éditions des Cendres, 1991.

REBOURS (À) → À REBOURS

RECHERCHE DE L'ABSOLU (La)
HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1834.

Balthazar Claës, bon père de famille, retrouve sa vocation de chimiste et commence des recherches pour découvrir le principe unique de la nature. Dévoré par sa passion, il devient un vieillard avant l'âge, néglige sa femme et ses enfants et entraîne toute sa famille dans la ruine. Sa femme, délaissée et fidèle, meurt de la folie de son mari et d'avoir tenté de combler les dettes. Sa fille essaye alors de lutter contre la monomanie de son père. Après une rémission, Balthazar reprend ses recherches ; démuni, paralysé, il meurt en s'écriant : « J'ai trouvé. »

♦ Honoré de Balzac (1799-1850) propose ici le contrepoint des *Scènes de la vie privée* (1830-1832) : à la description des mœurs s'ajoute l'explication de la destinée. Les héros de ces récits sont en quête d'un idéal mystique, esthétique ou

scientifique qui entretient en eux une flamme illuminant leur vie, mais consumant leur existence. Cependant, Balzac semble hésiter entre l'aspect réaliste et l'aspect philosophique. D'un côté, l'évocation minutieuse d'une grande famille bourgeoise des Flandres, l'inventaire notarial des biens, les projets de mariage, la ruine financière. De l'autre, une interrogation philosophique et morale: les droits de l'individu de génie au sein de la société, la dépossession de soi par la passion jusqu'à la mort. D'un côté, les femmes qui défendent l'ordre familial et sentimental, de l'autre l'alchimiste, réincarnation de Bernard Palissy, dévoué à sa science qui est un combiné de chimie récente, d'alchimie traditionnelle et de spiritualisme martiniste et swedenborgien.

♦ La frénésie de puissance et de connaissance du secret des cœurs comme de l'univers entraîne la destruction: pour Balzac, la pensée tue; la création peut mener à la mort. On retrouve dans Balthazar Claës, père et alchimiste, les personnages paternels de *La Comédie humaine*, et au-delà, ce mythe de la paternité où Balzac écrivain se retrouve: avec *Le Père Goriot**, *Splendeurs et Misères des courtisanes**, *La Peau de chagrin**, il exorcise là le drame du principe créateur.

ÉDITIONS: Balzac, *La Recherche de l'absolu*, dans *La Comédie humaine*, t. X., éd. Madeleine Ambrière, Gallimard, «La Pléiade», 1979. Éd. Raymond Abellio, Gallimard, «Folio», 1967. ÉTUDES: Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Le Seuil, 1965. Pierre Barbéris, *Balzac et le Mal du siècle*, Gallimard, 1970.

RÉCITS DES TEMPS MÉROVINGIENS

AUGUSTIN THIERRY. Histoire, 1833-1840.

Dans son second ouvrage historique, Augustin Thierry (1795-1856) applique à l'histoire de France sa théorie de l'opposition des groupes ethniques de façon un peu moins systématique que dans L'*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands**. Son projet est cependant de montrer «Romains et Francs, l'esprit de discipline civile et les instincts de barbarie, [...] le double spectacle et le double sujet d'étude qu'offrent les hommes et les choses au commencement de notre histoire». Il s'efforce de faire revivre, par des scènes dramatiques, la vie de la Gaule du VI^e^ siècle, pour montrer comment les Gallo-Romains demeurent la «masse nationale» alors que les Francs instaurent la féodalité. Désireux de substituer «la vraie histoire du pays, l'histoire nationale, l'histoire populaire» à celle des dynasties, il cherche à conserver stylistiquement les particularités de chaque siècle et le pittoresque des chroniques médiévales — d'où la restitution aux noms propres de leur sonorité et orthographe primitives, par exemple Chlodowig (Clovis), roi des Franks.

♦ Repoussant la dissertation historique, accordant la primauté au récit, l'œuvre d'Augustin Thierry exerça une immense influence sur le milieu romantique et renouvela totalement la façon d'envisager et d'écrire l'histoire.

ÉDITION: Thierry, *Récits des temps mérovingiens*, Garnier, 1883.

RÉDEMPTION

CHANTAL CHAWAF. Roman, 1989.

Charles de Roquemont a tué une femme et vit désormais dans l'obsession de ce meurtre. Il crée des œuvres d'art en lacérant à longueur de journée les pages d'un livre avec une lame de rasoir pour isoler les mots et les coller sur un carton... Il rencontrera sur sa route une autre femme, Olga, persuadée que l'amour d'un homme est indispensable et nécessaire pour vivre. Si Olga pressent la folie de Charles, elle ne renonce pas pour autant à son désir, même si la confrontation demeure douloureuse et éprouvante. Chantal Chawaf tente ici d'approcher au plus près l'univers de la folie, qui n'est pour elle qu'«en gros plan, ce qui est obscur pour nous tous». Dans ce livre où les descriptions de paysages contribuent à créer un univers à part — les immensités canadiennes, le parc Montceau dans la chaleur de l'été —, l'écriture s'épanouit en un lyrisme brutal et violent qui blesse et questionne.

♦ Chantal Chawaf (née en 1943) avait déjà tenté dans ses premiers romans de manifester la spécificité de «l'être-femme» (*Retable*, *Cercœur*, *Blé de semences*). Si *Rédemption* marque une étape significative de l'œuvre, c'est que l'auteur y manifeste, pour la première fois, la volonté d'aller au-delà de ce que certains critiques ont pu nommer, avec agacement, l'écriture de la sensation, du corps et du matriciel. Parvenue au terme de son émancipation, l'écriture élargit ici son champ de vision et atteint une dimension plus universelle, en s'attachant davantage à l'exploration de l'âme et de la «psyché» humaines.

♦ Chantal Chawaf n'en demeure pas moins, avant tout, un écrivain féminin.

L'univers romanesque, les thèmes, l'écriture, son rythme même, le foisonnement d'images inscrivent l'œuvre au plus profond de l'expérience vécue et peuvent faire penser à Hélène Cixous (*Dedans**, 1969; *La*, 1976) et Marie Cardinal (*Les Mots pour le dire*).

ÉDITION: Chantal Chawaf, *Rédemption*, Flammarion, 1989.

RÉFLEXIONS OU SENTENCES ET MAXIMES MORALES

LA ROCHEFOUCAULD (François, duc de). Maximes, 1664.

Œuvre de « moraliste », c'est-à-dire de psychologue et de sociologue, les *Maximes* proposent une anthropologie tout en instruisant le procès de l'être humain. Leur épigraphe — « Nos vices ne sont le plus souvent que des vertus déguisées » — annonce une dénonciation en règle de l'amour-propre, « amour de soi-même et de toutes choses pour soi », où La Rochefoucauld voit la source de toutes les passions et le ressort de toutes les actions. La forme joue un rôle capital dans cette démystification: une succession de constats lapidaires et d'aphorismes brillants souligne la parfaite adéquation entre le pessimisme de la réflexion et le parti pris esthétique.

♦ Rentré en grâce — mais une grâce toute relative — auprès de Louis XIV après une carrière de complots et sa participation à la Fronde, La Rochefoucauld (1613-1680), issu d'une illustre famille alliée aux rois de France, doit se contenter d'une carrière mondaine et littéraire. Le scandale causé par la publication de ses *Mémoires* en 1662 le contraint à les désavouer. Depuis quelques années, il fréquente l'abbé janséniste Jacques Esprit et Mme de Sablé, qui organise dans son salon des concours de maximes. Maître incontesté à ce jeu, La Rochefoucauld édite en 1664 ses *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*. Ses *Réflexions diverses* seront publiées après sa mort.

♦ Tout autant que *La Princesse de Clèves** de Mme de La Fayette, les *Maximes* contribuent à la percée aristocratique dans la littérature du siècle. Influencé par le courant janséniste et illustrant la faillite de la morale héroïque et de son fondement, la générosité, La Rochefoucauld met en cause la sagesse humaniste. Aucun genre littéraire ne possède un tel pouvoir de provocation: La Fontaine compare dans une de ses *Fables** le livre de La Rochefoucauld à un miroir contre lequel on s'irrite, mais dont on s'éloigne à regret. Comme Pascal dans ses *Pensées** ou La Bruyère dans *Les Caractères**, La Rochefoucauld exploite une forme jusque-là négligée et qui relève du goût des salons pour la pointe et le paradoxe.

♦ Après une édition clandestine parue en Hollande (1664), La Rochefoucauld publie ses *Maximes* l'année suivante en conservant l'anonymat. L'absence totale d'illusions et la sévérité brutale du livre heurtent les contemporains, mais lui valent un grand succès. Quatre rééditions paraissent du vivant de l'auteur qui enrichit son livre de nouvelles maximes et, sous l'influence de Mme de La Fayette, en atténue quelque peu l'amertume.

ÉDITIONS: La Rochefoucauld, *Maximes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Louis Martin-Chauffier, Gallimard, « La Pléiade », 1935. Éd. Jean Lafond, Gallimard, « Folio », 1987.
ÉTUDES: Louis Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, Nizet, 1978. *Images de La Rochefoucauld, Actes du Tricentenaire, 1680-1980*, P.U.F., 1984.

RÉFUTATION SUIVIE DE L'OUVRAGE D'HELVÉTIUS INTITULÉ L'HOMME

DENIS DIDEROT. Essai, 1875. Écrit en 1775.

Si la *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme* applaudit Helvétius de vouloir fournir une explication matérialiste de l'homme, elle instaure un dialogue par-delà la mort avec une pensée dont certains arguments heurtent Diderot. L'auteur reproche d'abord à Helvétius de schématiser à l'extrême la vie psychologique et d'ignorer la personnalité, la vie intellectuelle, l'affectivité et le rôle du système nerveux: conscient que la science du temps n'est pas en mesure de fournir une explication totale de l'homme, Diderot voit dans le matérialisme non un système figé, mais une problématique neuve et féconde, une méthode pour approfondir l'étude de l'homme. La *Réfutation* conteste également le schématisme politique de *De l'Homme**, qui vante le despotisme éclairé et ses « gras pâturages » — là où Diderot voit seulement une image séduisante de l'esclavage — et prétend régler théoriquement la question sociale en ignorant l'expérience quotidienne des humbles, la misère et la maladie.

♦ Quand Diderot (1713-1784) séjourne à La Haye de juin à août 1773 avant de partir pour la Russie, il y prend

connaissance du livre posthume d'Helvétius, *De l'Homme*. Il lit à trois reprises cet exposé systématique du sensualisme matérialiste qui prétend reconstituer l'homme par un mécanisme purement associationniste. Il ébauche aussitôt une *Réfutation* qu'il met au point à son retour de Saint-Pétersbourg et qu'il refond à Paris en 1775.

♦ Cet ouvrage de Diderot marque un tournant dans l'histoire de la pensée des Lumières : il refuse de soumettre la biologie et la médecine à un mécanisme stérilisant ; en définissant le travail, dans la réalité de sa violence, comme une terrible épreuve, l'auteur de l'*Encyclopédie** exprime son désenchantement ; surtout, en reprenant les idées vengeresses de ses *Pages contre un tyran* (1771) dirigées contre le machiavélisme de Frédéric II, il rompt définitivement avec le despotisme éclairé.

ÉDITION : Diderot, *Réfutation* ..., extraits dans *Œuvres philosophiques*, éd. Paul Vernière, Garnier, 1977.
ÉTUDES : Jean Fabre, *Le Chemin de Diderot*, dans *Lumières et Romantisme*, Klincksieck, 1963.
Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, L.G.F., « Le livre de poche », 1984.

REGAIN

JEAN GIONO. Roman, 1930.

Le thème principal de ce roman est la résurrection d'un village. Aubignane n'a plus que trois habitants : Panturle, Gaubert le forgeron et Mamèche, une vieille femme. Les champs sont à l'abandon et tout meurt. Seul, Gaubert insuffle la vie en tapant, de temps en temps, du marteau sur l'enclume. Cependant son fils l'appelle auprès de lui et l'hiver passe, morne. Mamèche conseille alors à Panturle de se marier pour redonner vie au village. Mais, s'il est d'accord, il y a un obstacle majeur : Panturle est un sauvage, qui, de plus, parle tout seul. Un jour, Mamèche disparaît. Or c'est à ce moment que Gédémus, le rémouleur, et Arsule, sa jeune aide, partent en tournée. Effrayés par une forme noire, ils changent de route et se retrouvent à Aubignane : c'est ainsi que Panturle et Arsule se rencontrent et qu'ils décident de vivre ensemble. Panturle se remet à cultiver ses terres qui donnent le plus beau blé, et Arsule attend un enfant, promesse de renaissance. La Vie, le Désir triomphent ainsi dans l'épanouissement de la Nature.

♦ Ce roman est le dernier d'une trilogie intitulée *Pan* — les deux autres étaient *Colline* et *Un de Baumugnes*. Après la guerre, Giono (1895-1970) évoluera vers une écriture et une sensibilité quasi stendhaliennes (*Le Hussard sur le toit**, *Un roi sans divertissement**). L'écrivain se démarque fortement de son époque, tant par son écriture que par ses options idéologiques. Au roman de l'inquiétude, rongé par la crise des valeurs, Giono oppose l'image d'un univers harmonieux et, par conséquent, un peu anachronique, où se déploie un panthéisme éclatant.

♦ Le roman a été adapté au cinéma par Marcel Pagnol en 1937 (*Regain*).

ÉDITIONS : Giono, *Regain*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t.I, éd. Luce Ricatte, Gallimard, « La Pléiade », 1978, L.G.F., « Le livre de poche », 1958.
ÉTUDE : Joseph Ferdinand, *Gionisme et Panthéisme, la re-création de l'homme par Jean Giono*, Naaman, 1987.

RÈGLE DU JEU (La)

MICHEL LEIRIS. Autobiographie, 1948-1976.

Dans *L'Âge d'homme**, Michel Leiris (1901-1990) avait investi son enfance ; dans *La Règle du jeu*, il poursuit son investigation et tente de découvrir le fonctionnement, les principes de construction du sujet, « à la fois art poétique et savoir-vivre ». L'ouvrage comprendra quatre volumes. Dans *Biffures* (1948), les mots restent des « fenêtres ouvertes sur un monde où on perd pied ». L'auteur joue avec eux : « reusement » de l'enfance devient « heureusement » et le discours un instrument de communication. L'« autre » apparaît comme vis-à-vis et le langage se maîtrise, mais en même temps la rêverie se détache des souvenirs et le temps — présent, passé, à venir — s'impose comme structure des choses et du langage qui en est le miroir révélateur. Dans *Fourbis* (1955), l'auteur s'alarme d'inquiétantes lacunes qui l'empêchent de se « posséder en totalité ». Les mythes, parce qu'ils sont globalisants, permettent de vivre et Leiris s'en forge lui-même. La belle Khadidja, la prostituée orientale, et lui, le soudard occidental, ce sont deux mondes en conjonction... et Titus renvoie Bérénice, Tristan perd Yseult. Avec *Fibrilles* (1966), c'est la distance et le désarroi du voyage en Chine, distance et désarroi en face de l'enfance, en face de la vie elle-même puisqu'il tente de se suicider : une véritable descente aux enfers ! La règle n'est plus qu'un leurre,

une mise en scène. L'auteur réanime une vie morte et retrouve le chemin qu'il avait perdu. Ayant renoncé à écrire *Fibules*, volume qui aurait repris et attaché ensemble les thèmes des trois premiers livres, Leiris donne finalement *Frêle Bruit* (1976), qui exprime les ballottements de l'auteur à travers les événements qu'il vit (Mai 1968, crise de Cuba, etc.), sa difficulté d'être et, à l'extrême pointe de la réflexion menée depuis une trentaine d'années, sa quête de ce que peut dire la littérature. Plus que jamais le lecteur devient partenaire et, à travers le jeu sur le langage et la recherche de la phrase fulgurante, achèvement de l'écriture poétique et de l'être même du poète, le «tu» apparaît.

ÉDITIONS: Leiris, *La Règle du jeu: Biffures*, Gallimard, 1948; *Fourbis*, Gallimard, 1955; *Fibrilles*, Gallimard, 1966; *Frêle Bruit*, Gallimard, 1987.
ÉTUDES: Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, 1961. Philippe Lejeune, «Bref sur *Biffures*», dans *Poétique* n° 20, mars 1975. Gaétan Picon, *L'Usage de la lecture*, t. II, Mercure de France, 1961. Roland Simon, *Orphée médusé*, L'Âge d'homme, 1984.

REGRETS (Les)

JOACHIM DU BELLAY. Poésie, 1558.

Bien qu'il se présente sous la forme d'un «canzoniere» amoureux, ce recueil de cent quatre-vingt-onze sonnets, qui est peut-être l'œuvre la plus célèbre de Du Bellay (1522-1560), relève plutôt du genre satirique, en même temps que de l'élégie: la plainte personnelle du poète en exil, reprise et adaptée des *Tristes* d'Ovide, se double d'une critique féroce de la cour pontificale et des rites sociaux auxquels Du Bellay est contraint de se plier.

♦ Pas de recherches stylistiques du type de celles que le poète a pratiquées avec une exceptionnelle virtuosité dans son recueil pétrarquisant, *L'Olive*. La loi du genre satirique — le modèle, de ce côté-là, n'est autre qu'Horace — impose un style «bas», familier, débarrassé des ornements de la grande poésie: «rime en prose», qui fait preuve d'une simplicité très travaillée. À travers les attaques précises contre le mirage romain se développe une interrogation angoissée sur les conditions d'existence de la poésie, une sorte de lyrisme plus intime que celui du poème d'amour, faussement dépouillé des artifices de la rhétorique, et partant plus immédiatement accessible au lecteur moderne.

♦ Ce n'est plus le Du Bellay héraut de *Défense et Illustration de la langue française**, ou chantre exemplaire du pétrarquisme, qu'on lit de nos jours, mais le Du Bellay marginal et souffrant, en retrait par rapport au triomphal Ronsard: «Si ne suis-je pourtant le pire du troupeau...»

ÉDITIONS: Joachim du Bellay, *Les Regrets et les Antiquités de Rome*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, S.T.F.M., 1970. Éd. Sylvestre de Sacy, Gallimard, «Poésie», 1975.
ÉTUDES: Verdun-Louis Saulnier, *Du Bellay*, Hatier, 1968. Gilbert Gadoffre, *Du Bellay et le Sacré*, Gallimard, 1978. Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay*, Nizet, 1978.

REINE MORTE (La)

HENRY DE MONTHERLANT. Drame en trois actes, 1942.

Au crépuscule de sa vie, Ferrante, roi de Portugal, désire marier son fils Pedro à la jeune infante de Navarre. Mais sans jamais avoir osé l'avouer à son père, Pedro, deux ans auparavant, a épousé en secret la femme qu'il aime, Inès de Castro, à présent enceinte de lui. C'est elle qui annonce ce mariage au roi, troublé par sa fraîcheur et son sourire. Pourtant son entourage le pousse à la faire exécuter, pour affermir son pouvoir. L'Infante, éprise d'une folle gloire, propose à Inès de la sauver, tandis que le roi qui sent sa mort venir se plaît de plus en plus à sa conversation, jusqu'à lui découvrir la terrible vérité d'un homme qui ne croit plus à rien sous le masque du pouvoir. Elle se décide alors à lui confier qu'elle est enceinte. Il ordonne aussitôt son meurtre, qu'il juge pourtant absurde, et chancelle, lui-même foudroyé. Dans un tableau muet, Pedro, le fils indigne élevé par l'épreuve à la dignité de roi, fait rendre les honneurs de sa cour à la jeune reine morte avant de le devenir.

♦ La première et plus fameuse pièce de Montherlant (1896-1972) fut créée à la Comédie-Française par Pierre Dux, le 9 décembre 1942. Comme bien d'autres qui suivront, elle montre un père amèrement déçu par la médiocrité de son fils. Tragédie psychologique qui se tisse à partir de ce que les personnages contiennent ou retiennent depuis si longtemps en eux-mêmes, *La Reine morte* n'est construite que sur des antithèses, chaque scène importante étant conçue comme un duel: Inès vibrante de sentiment face à Ferrante qui dissimule sa faiblesse et sa lassitude sous l'arbitraire de ses actes ou, au sommet de la pièce, l'Infante brûlée d'orgueil, sourdement

attirée par Inès pure comme l'eau et ruisselante d'amour.

Édition : voir *Le Maître de Santiago*.
Études : André Blanc, *La Reine morte*, Hatier, 1970. John Batchelor, *Existence et Imagination, essai sur le théâtre de Montherlant*, Mercure de France, 1970.

RELATION CRITIQUE (La)

Jean Starobinski. Essai, 1970.

La Relation critique fait suite à *L'Œil vivant*, ouvrage que Jean Starobinski consacrait à des lectures de Corneille, Racine, Rousseau et Stendhal. L'« œil vivant » désigne le regard porté par le critique littéraire sur l'œuvre qu'il commente. Dans *La Relation critique*, Jean Starobinski étudie également écrivains et penseurs — notamment Rousseau, Breton, Spitzer et Freud —, mais cette fois c'est dans le but de comprendre la démarche critique même, plus exactement, la dimension autoréflexive de celle-ci. La « relation critique », c'est-à-dire la relation qui s'établit entre le critique et l'œuvre, se constitue comme « méthode », comme chemin de connaissance. L'interprétation, c'est-à-dire le mouvement, le « trajet » critique qui conduit à la connaissance du texte, éclaire tant celui-ci que son interprète. Étudiant le texte, le sujet critique se connaît lui-même. Pour cerner les déterminations de cette connaissance de soi, Starobinski s'interroge dans une première partie, « Le sens de la critique », sur les conditions d'avènement de la parole critique. La part que tient l'imagination dans ces conditions s'avère capitale. Aussi Starobinski s'attache-t-il à en étudier le rôle. D'une part, dans une deuxième partie, « L'empire de l'imaginaire », il recense et commente les diverses conceptions de la notion d'imagination à travers l'histoire des idées, depuis la philosophie grecque jusqu'à la psychologie contemporaine. D'autre part, il fait ressortir dans une troisième partie, « Psychanalyse et Littérature », les déterminations inconscientes de l'imagination critique. C'est donc, peut-on comprendre, en tenant compte de ces déterminations imaginaires, fantasmatiques, à l'œuvre dans sa propre démarche que le critique peut mieux alors, scrutant les textes, les approfondir et dégager leur portée.

♦ Étude après étude, livre après livre — *Montesquieu* (1953), *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), *Les Mots sous les mots* (1971), *Trois Fureurs* (1974), *Jean-Jacques Rousseau : La Transparence et l'Obstacle* (1976), *Les Emblèmes de la raison* (1979), *Montaigne en mouvement* (1982), *Sur Claude Simon* (1987) —, Jean Starobinski (né en 1920) bâtit depuis plus de quarante ans une œuvre critique originale, solide et particulièrement stimulante. Il est de ces très rares critiques dont on peut dire qu'ils nous apprennent à savoir écouter la littérature et à s'en nourrir.

Édition : Starobinski, *La Relation critique*, Gallimard, 1971.
Étude : Georges Poulet, *La Conscience critique*, José Corti, 1971.

RELIGIEUSE (La)

Denis Diderot. Roman, 1796.

Roman à thèse, *La Religieuse* comporte une double signification critique : une dénonciation des vocations religieuses contraintes et une protestation, au nom de la nature, contre l'isolement monastique. Diderot y aborde une de ces « conditions » qu'il propose au drame sérieux : l'aventure d'une jeune religieuse obligée d'entrer sans vocation au couvent à cause de sa « condition » de fille naturelle. Reportage naturaliste avant la lettre, *La Religieuse* est un roman du comportement. Diderot y respecte la règle de l'unité pathétique en concentrant tout l'intérêt sur le personnage de Suzanne persécutée, à partir du moment où elle déclare sa volonté de renoncer à ses vœux, et en ménageant une progression dans l'horreur de son calvaire. La narration à la première personne présente le récit rétrospectif de Suzanne comme le cri de souffrance spontané d'une opprimée.

♦ Une mystification est à l'origine de *La Religieuse* : Diderot (1713-1784) engage une correspondance fictive avec un de ses amis retiré en Normandie, le marquis de Croismare, qui s'était intéressé, quelques années auparavant, au sort d'une religieuse réclamant en vain contre ses vœux en justice. Le marquis prend les lettres de son correspondant pour celles de sœur Suzanne et témoigne d'un intérêt croissant pour cette créature opprimée. Diderot décide alors de faire mourir la prétendue religieuse et, après avoir dévoilé la supercherie à Croismare, compose en 1760 le roman où Croismare devient un personnage de fiction, l'interlocuteur de Suzanne Simonin. En 1770

Diderot monte une seconde mystification en rédigeant une *Préface-annexe* qui révèle la véritable histoire du mensonge et introduit un dialogue entre l'auteur et le lecteur.

♦ Écrire *La Religieuse*, c'est pour Diderot relever un défi: alors que *De l'Esprit** et l'*Encyclopédie** viennent d'être condamnés et que Palissot triomphe dans sa comédie *Les Philosophes**, où déistes et athées sont présentés comme des dépravés, il juge à son tour, au nom de la morale, une Église et ses alliés qui l'accusent.

♦ Révisé en 1780-1781 pour la *Correspondance littéraire**, le roman ne sera offert au public qu'en 1796, suscitant aussitôt une violente polémique: les nostalgiques de l'Ancien Régime y voient une critique amère et hideuse, tandis que *La Décade*, le journal des Idéologues, y applaudit «le meilleur antidote contre le poison de la superstition et de la servitude». L'interdiction gouvernementale — durant plus d'un an — du film de Jacques Rivette (1966) tiré de *La Religieuse* rappelle l'actualité du roman: une réflexion sur le conflit entre l'aspiration profonde à la liberté et le monde du couvent, paradigme de toute société totalitaire.

ÉDITION: Diderot, *La Religieuse*, éd. Roland Desné, Flammarion, «G.F.», 1968.
ÉTUDE: Robert Mauzi, *Humour et Colère dans La Religieuse*, Armand Colin, 1962.

REMARQUES SUR LA LANGUE FRANÇAISE

VAUGELAS (Claude Favre de). Essai, 1647.

Continuateur de Malherbe, qui avait commencé, dès la première décennie du XVII^e siècle, à prôner une rupture avec la tradition humaniste de la Pléiade, Vaugelas (1585-1650) entreprend d'«épurer» la langue française. Sont bannis non seulement les archaïsmes et les latinismes qu'avaient utilisés Ronsard ou Montaigne, mais aussi la langue du peuple et de la bourgeoisie. Les provincialismes, les mots liés à l'exercice d'un métier (qu'il s'agisse de l'artisanat, du commerce, de la justice ou de l'enseignement) sont proscrits. Les doctes ne sont plus jugés à même de statuer, en matière de correction de la langue — le Pédant n'est-il pas, au XVII^e siècle, la cible favorite de la littérature satirique? À l'autorité des savants, Vaugelas, familier des salons précieux et en particulier de l'hôtel de Rambouillet, substitue celle de la Cour, et notamment des femmes. Ainsi «l'usage», qui est selon Vaugelas l'arbitre absolu, n'est-il jamais que celui qui est pratiqué par une élite sociale. Les *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire* (rééditées cinq fois au cours du XVII^e siècle) sont destinées à ce public d'«honnêtes gens»: elles évitent le ton de la dissertation savante et édictent les règles de la langue classique dans un style simple et clair.

♦ Les contradicteurs de Vaugelas (comme ceux de Malherbe) furent nombreux et illustres; mais ils étaient issus de la tradition humaniste et libertine dont la cause, avec le procès de Théophile de Viau en 1624, était déjà perdue. En vain Charles Sorel (*Discours à l'Académie française*, 1654), La Mothe Le Vayer (*Considérations sur la langue française*, 1637), Saint-Évremond (*Comédie des Académistes*, 1637) s'élevèrent-ils, à la suite de Mathurin Régnier et d'Alexandre Hardy, contre ces normes qui appauvrissaient et uniformisaient la langue. En 1635, la création par Richelieu de l'Académie française, dans laquelle Vaugelas joue un rôle important, marque la victoire des puristes (dont font partie Furetière, Guez de Balzac, Gomberville...). L'Académie a pour mission, en effet, de «nettoyer la langue des ordures qu'elle avait contractées» et ses travaux aboutiront, en 1694, au *Dictionnaire de l'Académie française*.

♦ L'œuvre de Vaugelas et de l'Académie, bannissant l'originalité et les particularismes locaux, coïncide avec la création d'un État centralisé, la codification de la vie mondaine et la normalisation des comportements et des mœurs.

ÉDITIONS: Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, éd. Jeanne Streicher, Droz, 1934. Suivie de commentaires, 1936.
ÉTUDE: René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Hachette, 1927.

REMORQUES

ROGER VERCEL. Roman, 1935.

Alors que sa femme tombe malade, André Renaud, capitaine du remorqueur *Le Cyclone*, est appelé pour sauver un bâtiment grec, l'*Alexandros*. Avec Kerlo, le maître d'un équipage de trente hommes, et Tanguy, le second, il est connu comme le «spécialiste des paniques». Il se souvient: il a épousé la jolie Yvette, la fille d'un armateur, de six ans sa cadette, mais c'est elle qui a vieilli le plus vite. Quand, sur l'*Alexandros*, il sauve la femme du capitaine, celle-ci lui raconte les circonstances d'un mariage malheureux et la haine qu'elle a entretenue envers son mari.

Tandis qu'il commençait à se détacher d'Yvette, André Renaud comprend, grâce à son expérience en mer, toute l'abnégation de sa femme. En définitive, chacun est à la remorque de quelqu'un, lié par l'amour ou par la haine. Pourtant, au moment où Yvette agonise, c'est à un S.O.S. qu'il estime devoir répondre. Dans une langue particulièrement bien maîtrisée, juste et sans prétention, Vercel (1894-1957) offre, avec *Remorques,* un magnifique livre d'aventures.

♦ Nous y retrouvons l'un des thèmes favoris de l'auteur: la mer est une école de la vie, elle permet de comprendre les relations entre les humains. La mer l'attire et l'inspire: *Au large de l'Éden* (1932), *Jean Villemeur* (1939), *La Hourie* (1942), *Rafales* (1946), *Ceux de la Galatée* (1949), *La Peau du Diable* (1950), *L'Atalante* (1951). De ces romans se dégage le portrait d'un héros modeste, fort quand il risque sa vie, fragile quand il pourrait la goûter simplement, mais qui puise son énergie et ses règles de conduite dans son expérience de la mer. C'est elle qu'il le fait exister et qui le maintient à sa place.

ÉDITION: Vercel, *Remorques,* dans *Romans de mer,* Albin Michel, 1988.

RENÉ

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND. Roman, 1802.

Un Français réfugié chez les Natchez, René, raconte sa vie à un vieux sage indien, Chactas, et à un missionnaire, le père Souël. N'ayant pas connu sa mère, élevé sévèrement dans une province reculée, il ne trouve d'affection qu'auprès de sa sœur Amélie, qui partage son goût pour la nature sauvage et pour la rêverie. Bouleversé par la mort de son père, il songe à la vie monastique, puis cherche, mais en vain, à se divertir en voyageant. Après avoir habité Paris où il ne ressent qu'ennui et solitude, il se réfugie à la campagne: la nature exalte en lui la tendance au rêve, le mal de l'infini et le désir de la mort. Pour détourner René du suicide, Amélie lui apporte le réconfort de sa présence; mais elle dépérit d'un mal inconnu et s'enferme soudainement dans un couvent. Il découvre, le jour où elle prononce ses vœux, qu'elle a fui devant la tentation de l'inceste. Laissant sa sœur apaisée, désespéré cependant, René part pour l'Amérique. Le père Souël répond sévèrement au récit de René: l'homme ne doit pas se complaire dans des rêveries solitaires et vaines, mais se consacrer au service de ses semblables et vivre avec Dieu.

♦ *René* devait former, comme *Atala** dont il est le pendant par les thèmes, la structure et les personnages, un épisode des *Natchez.* Chateaubriand (1768-1848) l'en a détaché pour illustrer dans *Le Génie du christianisme** le chapitre «Du vague des passions», consacré à l'analyse de ce qui devait être appelé plus tard le «mal du siècle» et à l'action du christianisme sur la sensibilité et les passions. Puis, en 1805, il a séparé *René* du *Génie* pour l'éditer avec *Atala.* La préface qu'il rédige alors dénonce le malaise moral de son temps, dont il attribue la responsabilité à Rousseau: *René* doit, comme la tragédie classique, montrer les ravages de la passion dans les cœurs mal protégés contre eux-mêmes et contribuer à restaurer la morale chrétienne.

♦ Chateaubriand dramatise les traits de son enfance. Mais il décrit une âme inquiète, torturée par le besoin de s'abandonner à la violence des passions, incapable de fixer sur un objet sa surabondance de vie, et consciente que rien dans la réalité ne peut répondre à l'infini des aspirations. Par ailleurs, le vague des passions reflète une volonté d'oublier l'histoire et le poids d'une société complexe issue de la Révolution. La Grâce apparaît alors comme ce qui arrache l'homme au désordre, l'installe dans le monde de l'unité et de la plénitude; Dieu est l'objet réel du désir, celui qui comble le manque, l'inexplicable et l'ennui.

♦ L'effet de cette œuvre ne fut pas celui que Chateaubriand escomptait: négligeant la portée édifiante du roman, toute une génération fut séduite par le vague des passions, par les élans lyriques d'une sensibilité exaspérée, et se reconnut dans le héros du roman.

ÉDITIONS: voir *Atala.*
ÉTUDES: voir *Atala,* et Jean-François Deljurie, «René et le Discours d'escorte», dans *Littérature,* n° 7, 1972. Pierre Barbéris, *René de Chateaubriand,* Larousse, 1973.

RENÉ LEYS

VICTOR SEGALEN. Récit, 1921.

Pékin. La dynastie régnante connaît ses derniers jours. Un Français, le narrateur, est fasciné par la Cité interdite. Il engage donc un jeune homme, René Leys, qui doit l'initier au chinois et le renseigner sur ce qui se passe dans le palais où, semble-t-il, il a ses entrées

De fait, il est remarquablement informé, grâce à la liaison qu'il entretient avec une princesse, qui attend un enfant de lui. Et les révélations se succèdent: récits fidèles ou mensonges? Leys, héros ou mythomane? Le doute s'installe chez le narrateur, devient aigu. Aux questions, aux interrogations de son ami Leys opposera sa propre mort, scellant ainsi son secret, puisque sans doute il n'a pas révélé ce qu'il ne fallait pas savoir.

♦ Fantasmes, mensonges, vérité ou «mentir-vrai», le récit de Segalen (1878-1919) affirme les droits imprescriptibles de la poésie et du rêve. «Tout ce qui est imaginé est vrai», pourrait-il dire, lui aussi, et l'exotisme, dans son œuvre, n'est souvent qu'une voie d'accès à cet ordre de vérité supérieur.

♦ *René Leys* est aussi une histoire d'amour. Dans leurs échanges narratifs, leurs longues confidences, l'interpénétration de la vie de l'un par les rêves de l'autre, Leys et le narrateur vivent une intimité plus troublante que la plus étroite union charnelle. De cette sorte d'amour (version sinisée du mythe de Psyché), Segalen montre qu'il distille la vérité, mais toujours au prix de l'effacement, de la disparition de l'être aimé et de l'échange. On peut voir aussi dans ce récit une parabole de toute littérature romanesque: confrontée à la réalité — et non à sa vérité —, à sa cohérence internes, l'œuvre devient impossible, le narrateur se tait, le roman s'achève.

♦ Le point de départ de *René Leys* est un épisode réellement vécu par Segalen, lors de son séjour en Chine (1910-1914), et qu'il a consigné dans des «Annales secrètes d'après M.R.»: ces initiales sont celles d'un certain Maurice Roy, qui, en réalité, devait mourir en 1941.

♦ Également éloignée de l'exotisme artificiel d'un Loti et du lyrisme flamboyant d'un Claudel, résolument à l'écart des modes littéraires, l'œuvre de Segalen, dense et harmonieuse, a élargi, peu à peu, son audience dans le public cultivé.

ÉDITION: Segalen, *René Leys*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1971.
ÉTUDES: Claude Courtot, *Victor Segalen*, Henri Veyrier, 1984. Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1986.

RÉPÉTITION OU L'AMOUR PUNI (La)

JEAN ANOUILH. Pièce en cinq actes, 1950.

Répétitions au château de Ferbroques: le comte Tigre, Éliane, son épouse, Hortensia, sa maîtresse, Villebosse, l'amant éploré d'Éliane, Héro, l'ami débauché, et Lucile, employée depuis peu au château, doivent jouer dans quelques jours *La Double Inconstance* de Marivaux, au cours d'une fête donnée par le maître du lieu. Très vite, les comédiens amateurs comprennent que celui-ci leur fait interpréter le rôle même qu'ils tiennent dans la vie. Leurs sentiments évoluent à l'unisson des personnages: Lucile et Tigre lui-même tombent dans les bras l'un de l'autre. Cependant la comédie tourne au drame lorsque Éliane, voyant son époux lui échapper pour de bon, se ligue avec Hortensia contre Lucile. Toutes deux réussissent à convaincre Héro, lui-même jaloux du bonheur de son ami, de séduire Lucile pour la déshonorer aux yeux du comte. S'introduisant dans sa chambre, il lui raconte comment sa vie et celle d'Évangéline, son amour de vingt ans, ont été brisées par Tigre. Puis il lui fait croire que ce dernier l'a abandonnée. Au matin, Lucile s'enfuit à tout jamais de Ferbroques, sans revoir le comte.

♦ Reprenant le procédé classique du théâtre dans le théâtre, Jean Anouilh (1910-1987) mêle à ces thèmes de prédilection le marivaudage, mais c'est pour mieux le dépasser. Des aristocrates libertins tout occupés à la recherche égoïste du plaisir se trouvent soudain confrontés à la gravité de l'amour. Les tirades brillantes, les dialogues spirituels des maîtres du château viennent se heurter au silence de Lucile, étrangère à leurs jeux. Sa présence muette révèle leur condition pitoyable à ces coquettes sans cœur, à ces débauchés blasés, condamnés à se divertir sans trêve mais à la condition de rester entre soi. Dans ce monde clos, le salut par l'amour est impossible, la seule issue est la mort (suicide de Héro). Les dénouements heureux n'arrivent qu'au théâtre.

♦ La pièce fut créée en 1950 par Jean-Louis Barrault.

ÉDITIONS: Anouilh, *La Répétition ou l'Amour puni*, dans *Pièces brillantes*, La Table Ronde, 1957. Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDE: Paul Ginestier, *Jean Anouilh*, Seghers, 1969.

RÉPUBLIQUE (La)

JEAN BODIN. Traité politique, 1576.

Dans ce texte fondateur de la science politique, Bodin (1529-1596), tout en s'inscrivant dans une tradition qui remonte à Platon et a été récemment illustrée par Thomas More (l'*Utopie*

date de 1516 et a été traduite en 1550), se refuse à faire *in abstracto* le portrait d'une cité idéale. Il met sur pied une typologie des différents types de gouvernement possibles et cherche à définir le meilleur. Après avoir dégagé trois modèles d'États, l'État populaire, l'État aristocratique et l'État monarchique (lequel peut encore se présenter sous différentes formes), il décide en faveur du dernier, sous une forme tempérée: le rôle du roi est de promouvoir la vertu et d'assurer l'harmonie des forces contraires.

♦ Cet ouvrage imposant (six Livres), qui correspond aux choix politiques de Bodin, adversaire aussi bien des Ligueurs que des extrémistes protestants, remporte un succès considérable, et constitue encore de nos jours une réflexion essentielle sur l'*homo politicus* et la notion même d'«État».

ÉDITION: Bodin, *Les Six Livres de la République*, Fayard, 1986.
ÉTUDE: Pierre Mesnard, *L'Essor de la philosophie politique au XVI^e siècle*, Vrin, 1951.

RÉPUDIATION (La)

RACHID BOUDJEDRA. Roman, 1969.

Si Zoubir répudie la mère de ses enfants pour épouser une jeune fille de seize ans. De cet événement traumatisant qui dévastera à jamais son enfance, Rachid entreprend le récit, des années plus tard. À travers l'évocation du père et celle de sa famille, innombrable tribu obscène et incestueuse, c'est la société algérienne que dénonce Boudjedra, et l'incohérence de sa morale sexuelle. Sévère et répressive mais en réalité hypocrite et laxiste, l'organisation sociale de la famille autorise en son sein même toutes les licences. Dans cette sexualité débridée, obsession de tous les instants, la raison se perd. L'image du père se dissout, se corrompt et acquiert une identité quasi fantasmatique qui mènera le jeune Rachid au bord de la folie. Motif récurrent, le sang — sang des agneaux qu'on égorge, sang des femmes qui s'écoule comme d'une blessure macabre et repoussante — résume toute la violence de cet univers fétide où l'ordre masculin, en maintenant sa toute-puissance, ravale ignominieusement l'image de la femme — de la mère. Véhémente, polémique, souvent obsessionnelle et redondante, l'écriture exprime dans un flamboiement continu la souffrance et la rébellion d'une enfance torturée, revécue dans un état de semi-hallucination.

♦ Né en 1941 en Algérie, Rachid Boudjedra s'engage très tôt dans la lutte politique. Maquisard, membre du F.L.N., il représente le mouvement en Espagne et rentre en Algérie au moment de l'indépendance. Il a publié de nombreux romans: *L'Insolation* (1972), *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), *L'Escargot entêté* (1977). Il est également l'auteur d'une douzaine de scénarios, dont *Chronique des années de braise* (1975).

♦ En traitant les thèmes de la répudiation, de la polygamie et du pouvoir religieux, Rachid Boudjedra tente de retrouver l'identité historique et nationale de son pays. Il est le premier en Algérie à avoir abordé le problème de la sexualité et à lui avoir accordé une telle importance: démantelant le schéma narratif, il tente, dans et par l'écriture ainsi libérée, une approche psychanalytique de ces thèmes.

ÉDITION: Boudjedra, *La Répudiation*, Gallimard, «Folio», 1981.
ÉTUDE: Jean Dejeux, *La Littérature maghrébine de langue française*, Sherbroock Naaman, 1977.

RETOUR AU CALME

JACQUES RÉDA. Poèmes, 1989.

Ce recueil est un acheminement vers plus de sérénité. Il mène des souvenirs d'enfance et des maisons habitées autrefois au présent et au spectacle qui s'offre de la fenêtre de la demeure occupée aujourd'hui; il mène aussi peu à peu vers le soir, la nuit et l'éveil d'un nouveau jour. Le monde de Réda est pris entre deux réels: la réalité immédiate et un univers plus authentique, mais, dès l'origine, perdu, qu'il faudrait pouvoir retrouver à travers celle-ci. Pour mener cette recherche le train est le moyen privilégié car, traversant des paysages où l'on ne peut s'arrêter, il vivifie une attente qu'une véritable halte aurait inévitablement déçue. L'intimité d'une maison entr'aperçue par le promeneur permet de jouer du même espoir. Réda parcourt le monde comme s'il s'était perdu lui-même et voulait se rejoindre. Mais à trop souligner cette recherche de l'autre que l'on est pour soi-même, on perdrait ce qui fait l'originalité de ce recueil: la volonté de trouver dans le monde

même (voir la section «L'air libre») l'heureuse instabilité qui appartenait, dans les recueils précédents, à l'homme, le désir de se fondre dans le mouvement du monde: «Je suis sûr que le monde avance avec mes jambes.» Plus humble encore, la dernière section, classique avec humour, offre simplement des images d'un jardin.

♦ On retrouve dans *Retour au calme* l'ardeur de *La Tourne* (1975), ou de *Amen* (1968) et l'humour des proses de *Recommandations aux promeneurs* (1988). Mais si Réda (né en 1929) est un Kérouac qui ne se prendrait pas trop au sérieux, ce recueil présente une volonté de modération à laquelle l'ombre de la mort, discrètement présente, n'est sans doute pas étrangère.

♦ Ses fonctions de rédacteur en chef de la *N.R.F.* ont conféré à Réda le rôle de chef de file d'une tendance de la poésie qui gagne en importance depuis les années quatre-vingt le réalisme.

ÉDITION: Réda, *Retour au calme*, Gallimard, 1989.
ÉTUDES: Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, Seghers, 1986. *N.R.F.*, n° 443, déc. 1989.

RETOUR DE L'U.R.S.S.
ANDRÉ GIDE. Essai, 1936.

Retour de l'U.R.S.S. est un livre de «réflexions personnelles» sur la société soviétique stalinienne. Éminente personnalité intellectuelle et, à l'époque, sympathisant communiste — il était engagé dans la lutte contre la montée du fascisme —, Gide avait été invité, avec Jef Last, Louis Guilloux, Pierre Herbart, Schiffrin et Eugène Dabit, à visiter l'Union soviétique. La déception fut à la mesure de l'attente. Gide décida de témoigner. *Retour de l'U.R.S.S.* dénonce: le mode de vie dépersonnalisé auquel le régime soviétique astreint ses citoyens; l'extrême pauvreté de la majorité d'entre eux et la formation d'une couche de privilégiés corrompus, sorte de nouvelle bourgeoisie; la manipulation de l'opinion publique; la mise à mort de la liberté d'expression et de toute forme artistique n'entrant pas dans la ligne du Parti; le culte de Staline, etc. Depuis la fin de l'U.R.S.S. en tant que telle, et proportionnellement à tout ce que l'on a appris depuis à son sujet, ce livre pourrait paraître à beaucoup le constat à peine sévère d'une trahison des idéaux révolutionnaires. Aussi n'est-on pas vraiment en mesure de saisir l'impact de ce petit livre à l'époque. André Gide (1869-1951) demandait aux intellectuels français de son temps d'ouvrir les yeux. Il fut un des tout premiers à le faire, quitte à rencontrer l'incrédulité ou une violente hostilité. C'est pour répondre à ses détracteurs que Gide devait, quelques mois plus tard, persister dans sa démarche et compléter ses tableaux par des *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.* (1937).

♦ *Retour de l'U.R.S.S.* et *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.* ouvrent la longue série des polémiques qui, jusqu'au milieu des années soixante-dix (quand fut traduit *L'Archipel du goulag* de Soljenitsyne), déchiraient la scène culturelle française dès qu'un intellectuel de gauche s'élevait contre les exactions commises au pays de la Révolution.

♦ Dans l'itinéraire personnel (voir *Les Nourritures terrestres**, *Si le grain ne meurt**), et politique de Gide, *Retour de l'U.R.S.S.* et *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.* prennent place à la suite de *Retour du Tchad* et *Voyage au Congo* (1928), dans lesquels l'écrivain engagé qu'il était dénonçait — là encore un des tout premiers à le faire — les abus du colonialisme.

ÉDITION: Gide, *Retour de l'U.R.S.S.*; suivi de *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, Gallimard, 1978.
ÉTUDES: voir *Les Nourritures terrestres*.

RÊVE DE D'ALEMBERT (Le)
DENIS DIDEROT. Dialogue philosophique, 1782.

On regroupe communément trois textes sous ce titre: un *Entretien entre d'Alembert et Diderot* sur l'origine de l'univers et sur la génétique, *Le Rêve* proprement dit et une *Suite de l'Entretien* où Mlle de Lespinasse et Bordeu s'interrogent sur les conséquences morales et philosophiques du matérialisme. *Le Rêve de d'Alembert* est d'abord une œuvre d'art rayonnante où le dialogue donne à l'auteur l'occasion de découvrir les aspects contradictoires de sa pensée et la vérité profonde de son être. Grâce à l'outrance poétique permise par la forme du rêve, Diderot brosse des fresques saisissantes sur le thème de la fermentation universelle. La matière inerte ne demande qu'à devenir vivante et Diderot s'amuse à imaginer l'évolution de ses deux personnages — qui échangent des répliques complices au chevet de d'Alembert délirant —, depuis

l'embryon jusqu'au stade adulte; le vieillissement, la sexualité même ne sont que les aspects de cette évolution. Cette trilogie qui propose une explication chimique et physiologique de l'homme et de l'univers marque l'apogée du matérialisme de Diderot.

♦ Vingt-cinq ans de recherches chimiques, biologiques, médicales et chirurgicales, l'amitié des deux grands praticiens du temps, Bordeu et Tronchin, et une pensée constamment en mouvement ont préparé Diderot (1713-1784) à écrire cet exposé visionnaire de la transformation des espèces. La simplification matérialiste ne l'empêche pas d'appréhender la complexité de la vie psychologique et intellectuelle: il critiquera dans sa *Réfutation (...) d'Helvétius** (1875) la schématisation excessive de cette vie, puis reviendra sur le problème dans ses *Essais de physiologie* (1778) et son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron** (1779).

♦ Les conceptions déterministes et évolutionnistes de Diderot lui ont permis de percevoir des éléments que le dix-neuvième siècle unifiera pour constituer un enchaînement causal des formes vivantes. Très en avance sur son temps, il discerne l'hypothèse évolutionniste reconnue de nos jours et propose son matérialisme comme une méthode pour poursuivre l'étude de l'homme.

♦ Il faut attendre 1782 pour que la *Correspondance littéraire** reproduise, sans nom d'auteur, *Le Rêve* et 1830 pour que l'ouvrage soit présenté au public.

ÉDITIONS: Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot. Le Rêve de d'Alembert. Suite de l'Entretien*, éd. Jean Varloot, Éditions sociales, 1984. Éd. Jacques Roger, Flammarion, «G.F.», 1973.
ÉTUDES: Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Armand Colin, 1963. Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, «L.G.F.», «Le livre de poche», 1984.

RÊVERIES DU PROMENEUR SOLITAIRE (Les)

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Journal intime, 1782. Écrit en 1776-1778.

Ses promenades dans la banlieue parisienne, le sentiment de la nécessité d'une réforme morale personnelle, la relation de son accident à Ménilmontant (où un chien l'avait violemment renversé) sont pour Rousseau l'occasion de récits subjectifs traduisant une quête intérieure; ils alternent avec l'évocation des moments de bonheur connus à l'île de Saint-Pierre, où le sentiment de la nature permet de se perdre dans la rêverie, et avec le souvenir de Mme de Warens, à qui Rousseau consacre la «Dixième Promenade», restée inachevée. En organisant contre lui un «complot», les hommes ont chassé Rousseau de la société; mais il va trouver dans *Les Rêveries* l'occasion de répéter son innocence foncière et de dévoiler la sincérité de son cœur. Surtout, la société a faussé son univers. Rousseau va donc chercher dans la nature et notamment dans l'eau une «transparence» (Jean Starobinski) apaisante, la rêverie et l'écriture permettant un accord profond avec soi-même, dans un pur présent. Le dernier plaisir de Rousseau est alors lié aux conversations qu'il entretient avec son âme; la résurgence de souvenirs, grâce à l'imagination, à la contemplation ou à la méditation, lui permet d'atteindre à l'extase.

♦ Au soir de sa vie, soulagé par la composition de *Rousseau juge de Jean-Jacques**, Rousseau (1712-1778) connaît un apaisement que traversent encore certaines hantises. C'est dans cet état de relative sérénité qu'il entreprend à partir de l'automne 1776 la rédaction des *Rêveries du promeneur solitaire*, dans lesquelles il voit un «appendice» de ses *Confessions**, conçu cependant dans un esprit entièrement différent: «Ces feuilles ne seront proprement qu'un informe journal de mes rêveries.»

♦ Dès la parution des *Rêveries*, quatre ans après la mort de l'écrivain, les admirateurs de Rousseau voient en lui l'inventeur de la philosophie du sentiment et d'une prose poétique douce et fluide. Les «âmes sensibles» sont touchées par la détresse de Jean-Jacques, son combat contre l'aliénation, son sentiment de l'absence de communication entre les cœurs. Bernardin de Saint-Pierre s'inspire de lui dans les *Études de la nature**, Senancour dans les *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* et dans *Oberman**. Chateaubriand, bien avant que Nerval et Baudelaire reprennent tous les thèmes des *Rêveries*, reconnaît l'influence de Rousseau sur *René**.

ÉDITIONS: Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, dans *Œuvres*, t. I, éd. Marcel Raymond, Gallimard, «La Pléiade», 1959. Éd. Jacques Voisine, Flammarion, «G.F.», 1964.
ÉTUDES: Marcel Raymond, *Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie*, Corti, 1962. Jean Starobinski, *La Transparence et l'Obstacle*, Gallimard, 1971.

RHINOCÉROS

EUGÈNE IONESCO. Pièce en trois actes et quatre tableaux, 1960.

À la terrasse d'un café, sur la place d'une petite ville de province, Jean

adjure son ami Bérenger, qui boit, de se ressaisir. L'irruption répétée d'un rhinocéros met en émoi toute la population présente, avant d'opposer farouchement les deux amis: y en avait-il un ou deux? à une corne ou deux cornes? La polémique rebondit dans la maison d'édition juridique où travaille Bérenger. Botard, instituteur retraité et aigri, refuse de croire à cette absurde histoire de rhinocéros, malgré l'avis de Dudard, jeune cadre brillant, et le témoignage de Bérenger et de Daisy, la charmante dactylo. Arrive alors un nouveau rhinocéros, qui n'est autre qu'un ancien employé de la maison. Peu après, Bérenger, venu s'excuser auprès de Jean, est le témoin épouvanté de sa métamorphose. Réfugié chez lui tandis que les rhinocéros prolifèrent, il assiste, impuissant, à la contamination de Dudard, puis de Daisy alors qu'elle vient de lui révéler son amour. Il est le «dernier homme», et le restera par défi.

♦ Après avoir été confronté à l'invisible et implacable *Tueur sans gages* (1959), Bérenger, personnage malléable et miné par le doute, est ici le porte-parole de l'humain, ou de ce qu'il en reste, face à la contagion verdâtre de la «rhinocérite». Cette maladie symbolise la déshumanisation propre aux idéologies totalitaires, et même la mort de la pensée quand elle s'incarne dans la logique et sa carapace de langage. Le plus affolant est que l'épidémie emporte chacun de son plein gré, que ce soit par un goût pesant de la nature (Jean), par volonté de comprendre le phénomène de l'intérieur (Dudard), ou par instinct grégaire (Daisy). Cette présence envahissante de la monstruosité donne à la pièce toute sa tension et conduit à un retournement stupéfiant: c'est persister à être homme — et différent des autres — qui est monstrueux.

♦ *Rhinocéros*, créé en 1960 par Jean-Louis Barrault au théâtre de l'Odéon, a consacré la renommée mondiale de Ionesco (né en 1912).

ÉDITION: voir *La Cantatrice chauve* et Gallimard, «Folio», 1975.
ÉTUDE: Collectif, *Ionesco, Situation et Perspectives*, Belfond, 1980.

RIRE: ESSAI SUR LA SIGNIFICATION DU COMIQUE (Le)

HENRI BERGSON. Essai, 1899.

«Essai sur la signification du comique», ce livre relève d'une réflexion esthétique et morale à la fois, en ce sens que, s'il est une étude du comique, dans ses diverses expressions théâtrales notamment, c'est dans le but de décrire la fonction sociale du rire, et, par là, d'en comprendre la portée. Selon Bergson lui-même, cet essai se distingue des autres travaux sur le comique par la méthode qui le caractérise. Bergson, en effet, ne part pas d'une définition qui l'aiderait à dresser un répertoire des divers effets sur lesquels se fonde le comique, mais cherche à «déterminer les procédés de signification» de celui-ci. *Le Rire* comprend trois chapitres. Dans le premier, après quelques observations sur «le comique en général», Bergson étudie «le comique des formes» et «le comique des mouvements». Il en dégage une image centrale: le comique, selon lui, fait songer à du «mécanique plaqué sur du vivant»; il naît d'une espèce de chosification momentanée de la personne. Ainsi, par exemple, quand on souligne tel automatisme répété d'un geste donné. Cette image éclaire ensuite l'étude du «comique de situations» et du «comique de mots» au chapitre deux, et celle du «comique de caractères» au chapitre trois. D'un chapitre à l'autre, il apparaît que si, phénomène «proprement humain», le comique est mise à jour d'une inadaptation au réel, à la société — comme en témoignent, par exemple, Don Quichotte, un Distrait, un Malade imaginaire —, il n'en appelle pas moins celui qui rit d'eux à ne pas les imiter. Dans cette perspective, le comique — et le rire qu'il provoque — exerce une fonction sociale utile: il invite le rieur, en tout cas, à s'adapter. Cependant, loin d'être un livre totalement optimiste, *Le Rire* se termine sur une note qui, paradoxalement, ne prête pas à rire. Car, socialement utile, le rire est loin d'être juste puisqu'il y a toujours quelqu'un dont on rit.

♦ *Le Rire* est, avec notamment *L'Essai sur les données immédiates de la conscience** (1899), *L'Évolution créatrice** (1907), *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), *La Pensée et le Mouvant* (1934), l'un des livres les plus lus de Henri Bergson (1859-1941). On en compte à ce jour, en France seulement, près de deux cents éditions. C'est dire à quel point il sert d'ouvrage de référence dans

le domaine de la réflexion esthétique et morale.

ÉDITION : Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, P.U.F., 1989.
ÉTUDES : voir *L'Évolution créatrice*.

RIVAGE DES SYRTES (le)
JULIEN GRACQ. Roman, 1951.

Le narrateur Aldo rejoint le rivage des Syrtes où il doit remplir les fonctions d'Observateur. Au-delà du Rivage, le Farghestan inconnu et fabuleux, avec lequel Orsenna entretient un état de guerre assoupi depuis longtemps, constitue aux yeux d'Aldo un objet inaccessible. Dans cet univers d'attente dont le désert est le symbole, le Farghestan est en effet promesse de Révélation, plénitude du Sens et il cristallise tous les désirs d'Aldo. Répondant à cet appel irrésistible, Aldo navigue vers la frontière interdite et de cet acte transgressif résultera la destruction finale d'Orsenna. Ce que Gracq a voulu capter et mettre en scène, c'est ce moment fascinant où l'Histoire, sortant de sa torpeur, se met en mouvement.

♦ *Le Rivage* reçut en 1951 le prix Goncourt. Mais Gracq (né en 1910), qui avait dénoncé dans la *Littérature à l'estomac* les compromissions commerciales de la vie littéraire de son temps, le refusa. Il s'agit probablement de l'œuvre la plus connue de l'écrivain.

♦ Construit autour du thème de l'attente, exalté ailleurs par Breton, le roman témoigne de son affinité profonde avec le surréalisme et la définition que Gracq donne de l'œuvre comme « rêve éveillé » est fidèle aux options du *second Manifeste du surréalisme**. Personnages et intrigue flottent dans une sorte de flou et d'inachèvement qui contribuent à déconstruire le schéma romanesque traditionnel et à créer ce climat proprement surréel qui caractérise le monde de Gracq. Par ailleurs, le thème de l'attente, la poésie qu'inspire l'immanence de l'événement dévastateur, l'image et la symbolique du désert suggèrent avec *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati une similitude intéressante.

♦ Ce roman connaît une estime partagée, même si l'attente tendue de l'explosion finale et du choc apocalyptique de l'Histoire, la fascination de la mort ont suscité certaines réserves de la part de la critique.

ÉDITIONS : Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, José Corti, 1951 et 1987.
ÉTUDE : Ruth Amossy, *Parcours symbolique chez Julien Gracq*, S.E.D.E.S., 1982.

ROCAMBOLE → DRAMES DE PARIS (LES)

RODOGUNE
PIERRE CORNEILLE. Tragédie, 1645.

Tragédie en cinq actes et en vers dont le sujet est tiré de l'œuvre d'Appien, *Rodogune* développe une intrigue extrêmement compliquée, qui met aux prises deux femmes redoutables : Rodogune, fille du roi des Parthes, et Cléopâtre, reine de Syrie. Celle-ci, sans aucun doute la véritable héroïne de la tragédie, a fait assassiner Démétrius, son premier mari, et capturer Rodogune qu'il amenait avec lui, gage de la paix avec les Parthes. Séleucus et Antiochus, les fils de Cléopâtre, sont amoureux de Rodogune, mais c'est la reine qui doit désigner celui qui sera à la fois l'héritier du trône et le futur époux de Rodogune. Or, par haine de la princesse, Cléopâtre promet le trône à celui des deux frères qui tuera Rodogune alors que celle-ci, pourtant éprise d'Antiochus, jure d'appartenir à qui tuera Cléopâtre. Horrifiés, les deux frères refusent l'un et l'autre de céder. Séleucus préfère renoncer, Antiochus s'emploie à apaiser les deux furies. Mais Cléopâtre, déçue par ses fils, décide d'agir : elle empoisonne Séleucus et accuse Rodogune, qui s'apprête à épouser Antiochus. La nouvelle s'en répand au moment où les époux vont vider la coupe nuptiale. Rodogune refuse d'y goûter et empêche Antiochus de le faire. C'est Cléopâtre, alors, qui vide la coupe qu'elle avait empoisonnée, et elle meurt en maudissant les époux.

♦ Tragédie d'une noirceur qui évoque le théâtre élisabéthain, *Rodogune* n'a pas la pureté des autres tragédies cornéliennes. La sensibilité touchante d'un Séleucus, la souplesse d'Antiochus forment avec la terrible grandeur de Cléopâtre et la force de Rodogune un décalage trop marqué. L'excessive complication de l'intrigue (dont Corneille était fier) alourdit les premiers actes. Le choc sans pitié ni faiblesse entre les deux femmes reste la grande originalité de la pièce et assure seul son intérêt.

♦ Assez bien accueillie par les contemporains de Corneille (1606-1684), *Rodogune* a surtout connu le succès au XVIII*

siècle, sans doute grâce au mélange de pathétique et d'horrible en faveur alors. Elle a quasiment disparu du répertoire.

ÉDITIONS : voir *Le Cid*, et Bordas, « Univers des lettres », 1985.
ÉTUDE : Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1988.

ROI DES AULNES (Le)

MICHEL TOURNIER. Roman, 1971.

L'incendie qui ravage le collège le jour même de son conseil de discipline, puis, des années plus tard, la mobilisation de 1939 qui lui vaut un non-lieu dans une grave affaire de mœurs ont convaincu Abel Tiffauges d'une solidarité mystérieuse entre le cours de l'Histoire et sa propre vie. Prisonnier de guerre en 1940, il a la révélation éblouie de l'Allemagne, terre de symboles, de personnages légendaires et de signes magiques. Là, à Kaltenborn, prytanée militaire des jeunes nazis, il va accéder pleinement à sa vérité d'Ogre tout-puissant. Mais dans sa vie qu'il voit marquée du signe privilégié de l'inversion, un renversement se produit. Il recueille Ephraïm, l'enfant juif, et découvre l'enfer d'Auschwitz et la face cachée du nazisme. Grâce à Ephraïm, le « sinistre » Tiffauges va retrouver le sens sacré de la « phorie » (le fait de porter), redécouvrir la dimension extatique et rédemptrice de saint Christophe. Pour le sauver plus que pour se sauver, il portera sur ses épaules l'enfant juif hors de Kaltenborn envahi, réalisant ainsi sa propre prophétie : « Ma fin triomphale ce sera, si Dieu le veut, de marcher sur la terre avec, posée sur ma nuque, une étoile plus radieuse et plus dorée que celle des Rois Mages. » En effet, si sa mort dans les tourbières lui fait rejoindre apparemment le personnage du « Roi des Aulnes », éponyme de l'œuvre, sa traversée du marécage, courbé sous le poids de l'enfant, reprend en fait mot pour mot la légende de saint Christophe. Ce roman tourmenté et sombre se conclut ainsi sur une dernière image toute de lumière et de paix.

♦ Par sa structure comme par ses thèmes symboliques, ce roman très long et très touffu de Tournier (né en 1924) apparaît sous le signe du double et de l'opposition. Le roman est, en effet, construit sur deux versants parfaitement symétriques : la première partie située en France annonce et préfigure ce que la seconde réalise et accomplit en Allemagne. Dans toute la première partie du roman se mettent en place pour Tiffauges les rencontres et les signes qui, déchiffrés, vont lui permettre de saisir le sens de son destin. Un centre se dégage très vite : l'enfant ; puis une perspective : l'inversion systématique des valeurs ; un but, enfin, qui donne sens à tout : la phorie. Expression du bonheur d'Abel, elle est l'extase ressentie par le simple fait de porter un enfant, comme saint Christophe, dont la légende informe tout le roman, porta le Christ.

♦ Centre du roman, la figure d'Abel Tiffauges est donc elle-même une figure double : Roi des Aulnes, ravisseur d'enfant et amateur de chair fraîche, il est le méchant de toutes les mythologies sous les traits plus génériques de l'Ogre. Mais il est aussi dans l'œuvre le Porte-Enfant salvateur sous le signe duquel la vie de Tiffauges semble placée. Le sens ultime du roman n'est cependant pas donné. Toute l'œuvre de Tournier crie qu'il y a un sens caché des choses, elle incite à le chercher, mais elle ne le révèle pas. L'ambiguïté demeure, et son affirmation massive est peut-être la seule véritable clef de l'œuvre.

♦ Inquiétant, dérangeant, ce *Roi des Aulnes*, qui valut à Tournier le prix Goncourt en 1970, peut apparaître comme le versant ténébreux de *Vendredi ou les limbes du Pacifique**, paru en 1967. On y retrouve la même structure, le même réseau très dense de mythes inventés ou relus, la même nostalgie d'une sexualité préadamique, la même écriture enfin, riche d'images, d'un humour et d'un lyrisme sobres.

ÉDITIONS : Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970. Gallimard, « Folio », 1975.
ÉTUDE : Claude-Michel Cluny, « Michel Tournier, de *Vendredi* au *Roi des Aulnes* », dans *Magazine littéraire*, n° 45, octobre 1970.

ROI MIRACULÉ (Le)

MONGO BETI. Roman, 1958.

1948. Alors que c'est tout un monde qui autour d'elle est en train de s'effondrer, en proie aux grands bouleversements de ce siècle, la tribu des Essazames n'est préoccupée que d'elle-même et de sa fin prochaine : son roi, Essomba Mendouga, miraculeusement guéri d'une maladie mystérieuse, s'est en effet converti au christianisme, défiant ainsi la tradition dont il était pourtant le premier et le plus prestigieux des dépositaires. Face à cette menace, les sages de la tribu, pauvres vieillards qui ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes, mobilisés en un ultime

et vain effort, ne parviendront qu'à confirmer la déchéance de cette civilisation en ruine... À travers l'histoire et les vicissitudes d'une tribu au passé séculaire longtemps tenue à l'écart de toute influence étrangère, aujourd'hui en pleine agonie, ce sont les méfaits de la civilisation occidentale en terre africaine que dénonce Mongo beti: pittoresques et emblématiques, les deux personnages essentiels de ce roman, le père Le Guen, énergique figure du missionnaire engagé dans l'action et l'aventure spirituelle, et Essomba Mendouga, le roitelet aux cent femmes, sont comme le double visage d'une Afrique en quête d'elle-même et de son identité.

♦ Alexandre Biyidi, dit Mongo Beti (Eza Boto pour certaines œuvres), est né en 1932 au Cameroun. *Le Roi miraculé* est le quatrième roman d'un cycle romanesque dans lequel l'auteur pourfend les ravages du colonialisme (*Ville cruelle*, 1954; *Le Pauvre Christ de Bomba*, 1956, *Mission terminée*, 1957). Proche en cela de René Maran (*Batouala**), son prédécesseur, il déplore le choc de deux cultures étrangères l'une à l'autre, dont l'affrontement ne peut que conduire à l'effondrement de la civilisation africaine.

♦ À partir de 1974, avec *Remember Ruben* et la *Ruine presque cocasse d'un polichinelle* (Remember Ruben II, 1979), l'œuvre s'inscrira dans ce qu'on pourrait appeler un deuxième âge de la littérature noire nationale: après le temps des revendications et de l'anticolonialisme vient celui de l'indépendance et de ses déceptions. Comme Amadou Kourouma dans *Les Soleils des Indépendances* ou Sembene Ousmane dans *Le Mandat*, Mongo Beti dénonce la corruption et l'incohérence d'une société africaine incapable d'assumer son indépendance.

Édition: Mongo Beti, *Le Roi miraculé*, Buchet-Chastel, 1977.
Études: Synday-O. Anozie, *Sociologie du roman africain*, Aubier-Montaigne, 1970. Fernando Lambert, «Mongo Beti: la dialectique du tragique et du comique», dans *Littératures ultramarines de langue française*, Naaman-Sherbrooke, 1974. Roger Chemin, *L'Imaginaire dans le roman africain d'expression française*, L'Harmattan, 1986.

ROI SANS DIVERTISSEMENT (Un)

Jean Giono. Roman, 1947.

D'étranges événements troublent la vie du petit village de Trièves que l'hiver et la neige coupent du reste du monde; des villageois disparaissent, un animal est retrouvé tailladé. Le capitaine de gendarmerie Langlois, chargé de l'enquête, ne tarde pas à suspecter «un homme comme les autres», Monsieur V, mais à la surprise générale, l'abat en toute hâte, avant même d'avoir éclairci le mystère. Langlois a découvert la secrète beauté de la violence et il subira désormais la troublante fascination du crime de Monsieur V. Il finira par se détruire pour échapper à cette étrange passion.

♦ Les chroniques que composent *Un roi sans divertissement*, *Noé*, *Les Âmes fortes* et *Le Moulin de Pologne* marquent un tournant dans l'œuvre de Giono (1895-1970): l'Histoire et le Mal entrent dans cet univers du Sud auquel l'auteur avait jusque-là conservé une innocence un peu mythique (*Le Chant du Monde*, *Que ma joie demeure*). Le titre, tiré des *Pensées** de Pascal, précise l'intention morale de l'écrivain.

♦ François Leterrier a porté le roman à l'écran en 1963.

Éditions: Giono, *Un roi sans divertissement*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, «La Pléiade», t. III, 1974. Gallimard, «Folio», 1972.
Étude: Pierre Citron, *Giono*, Le Seuil, 1990.

ROI SE MEURT (Le)

Eugène Ionesco. Pièce en un acte, 1962.

Dans la salle du trône, le roi se meurt. En présence de son ancienne épouse, Marguerite, et de la nouvelle, Marie, de son médecin, qui est aussi bourreau et astrologue, de sa femme de ménage et infirmière, Juliette, et d'un garde, Bérenger Ier, roi d'un monde qui tombe en miettes comme lui, se débat contre la mort, pris au dépourvu malgré sa vie de trois siècles. Il se révolte, implore, gémit, perd successivement son pouvoir sur le ciel, la terre et les hommes, sur son propre corps enfin. Il chancelle, tombe sans cesse, à bout de forces et de volonté. Tandis que l'amour de Marie et la pitié de Juliette le réconfortent, les paroles cruelles de Marguerite et du médecin, qui accomplissent l'ultime cérémonie, l'empêchent de dévier de son destin. Peu à peu, tout s'estompe, les personnages disparaissent, l'indifférence succède à l'angoisse chez le roi, et Marguerite le conduit à son trône, aux portes de la mort.

♦ Dans *Le roi se meurt*, dernière pièce du cycle de Bérenger après *Tueur sans gages* (1959), *Rhinocéros** (1960) et *Le Piéton de l'air* (1963), Ionesco (né en 1912)

montre l'homme face à la vérité paralysante de sa propre mort. Les distorsions prodigieuses du temps évoqué par les personnages, l'entrelacement du passé et du présent, l'écroulement fantastique de l'univers entier que le roi a créé et gouverné — toute cette démesure verbale converge dans l'imminence de la mort, où tout, absolument tout, va se résorber. Coupant court à la ferveur naïve et légère de Marie, Marguerite, telle une Parque (déesse grecque du destin), tranche cérémonieusement un à un tous les fils qui relient encore Bérenger au monde. L'hésitation entre comique et tragique chère à Ionesco colore par instants la pièce d'un lyrisme bouleversant.

♦ La pièce fut créée en 1962 au Théâtre de l'Alliance française par Jacques Mauclair.

ÉDITIONS : voir *La Cantatrice chauve*, et Gallimard, « Folio », 1973.
ÉTUDE : Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, 1972.

ROIS MAUDITS (Les)

MAURICE DRUON. Roman historique, 1970.

Sept volumes forment le récit historique romancé d'une période peu connue, le XIV^e^ siècle, du règne de Philippe le Bel à celui de Jean II le Bon. Le premier tome, *Le Roi de fer*, met en scène la fin du règne de Philippe le Bel, qui est alors maître de toutes les oppositions — y compris celle des Templiers. Or, le grand-maître de cet ordre, condamné à mort, maudit le roi Philippe jusqu'à la treizième génération. Les cinq tomes suivants vont montrer comment la descendance mâle du roi s'éteint et comment la malédiction se réalise, à travers l'histoire de Louis X le Hutin et du destin de sa femme (*La Reine étranglée*), celle de la mort de Louis X (*Les Poisons de la couronne*), celle des problèmes de la succession de Philippe V (*La Loi des mâles*), celle de la lutte d'Isabelle d'Angleterre contre son époux (*La Louve de France*), celle du procès de Robert d'Artois et des préliminaires de la guerre de Cent Ans (*Le Lys et le Lion*). Le dernier volume, *Quand un roi perd la France*, raconte le règne de Jean II, surnommé à tort le Bon.

♦ L'œuvre de Maurice Druon (né en 1918) révèle à la fois un talent de romancier (il a publié en 1948 le premier volet d'une trilogie, *Les Grandes Familles*), de dramaturge (*Mégarée*, 1956) et d'historien. Il a été élu à l'Académie française en 1966.

♦ Maurice Druon est le peintre des sociétés en décomposition. Il a exploité et mené jusqu'à ses plus hautes possibilités les ressources du roman historique, que ce soit dans *Les Grandes Familles* ou dans *Les Rois maudits*.

♦ L'écriture classique, la profusion des détails, le style vivant font de cette chronique un roman captivant, considéré parfois comme le modèle du genre. Le livre connaît un très grand succès populaire et a fait l'objet, sous la direction de Marcel Jullian, d'une adaptation télévisée qui connut elle aussi une certaine audience.

ÉDITION : Druon, *Les Rois maudits*, L.G.F., « Le livre de poche », 1970-1979.
ÉTUDE : André Gillois, *Qui êtes-vous, Maurice Druon ?*, Gallimard, 1953.

ROLLA

ALFRET DE MUSSET. Poèmes, 1833.

Rolla est un jeune homme de dix-neuf ans doté de toutes les qualités, « grand, loyal, intrépide, superbe », qui possède en outre la naïveté de l'enfance, et la candeur des âmes éprises de pureté. Disposant d'une certaine fortune, il dilapidera son bien en quelques années, menant une vie dissolue et tumultueuse. Il finit par se tuer, après une dernière nuit de débauche, et malgré la tendresse de Marion, qui tente de le sauver, et qui lui fait connaître, dans ses derniers instants, le bonheur de la sincérité retrouvée.

♦ Bien qu'elle figure, dans le recueil des *Poésies complètes**, parmi les *Poésies nouvelles* (1835-1852), cette œuvre date de la période antérieure à la liaison de Musset (1810-1857) et de George Sand. Rolla fait partie de tous ces doubles romanesques ou dramatiques à travers lesquels Musset a tenté de cerner ses contradictions intimes, et de donner forme à ses interrogations, depuis l'Octave de *La Confession d'un enfant du siècle** jusqu'à celui des *Caprices de Marianne** ou jusqu'à *Lorenzaccio**.

♦ Une constante revient dans ce poème comme dans les œuvres ultérieures, ou dans les *Nuits** : l'épanchement incontrôlé d'une souffrance individuelle, mais qui se veut aussi l'expression du conflit éternel entre la pureté originelle de l'âme et la déchéance où l'entraînent les vicissitudes de la vie. L'originalité de *Rolla* tient cependant à l'accent particulier mis par le poète sur le lien entre cette destinée individuelle et l'état de la société : à travers Rolla, Musset dresse un acte

d'accusation contre son temps, cette époque bâtarde où les grands rêves romantiques vont se briser contre l'incompréhension, la médiocrité et l'aridité des classes dominantes, qui ne laissent à la jeunesse rêveuse d'autre issue que de gaspiller sa vie en jouissances désespérées. Dans ce réquisitoire, Musset s'en prend encore plus précisément au XVIII[e] siècle et à ses philosophes, Voltaire en tête, qui, en attaquant la religion, ont brisé toute espérance («Dors-tu content, Voltaire?...»). C'est par cet aspect surtout que *Rolla* connut un immense succès auprès de la génération romantique: elle y vit un stéréotype de toutes ses préoccupations, voire de tous ses fantasmes.

ÉDITION: Musset, *Rolla*, dans *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, «La Pléiade», 1957.
ÉTUDES: voir *Poésies complètes*.

ROMAN BOURGEOIS (Le)
ANTOINE FURETIÈRE. Roman, 1666.

La dénonciation des conventions du genre romanesque, à laquelle se livre Furetière (1619-1688) dans le récit des amours de la fille d'un procureur de la place Maubert, Javotte, est perceptible dès le titre. Pour les lecteurs du XVII[e] siècle, les mots de «bourgeois» et de «roman» (celui-ci renvoyant à l'univers aristocratique des romans baroques ou même à ceux de Madame de La Fayette) sont antinomiques. La critique de Furetière est d'ailleurs plus radicale que celle des auteurs d'histoires «comiques» du début du siècle. Comme Sorel, dans l'*Histoire comique de Francion**, il se livre à la satire des milieux bourgeois, mesquins et ridicules. De même que Louis, l'anti-héros du *Berger extravagant**, Javotte, dans *Le Roman bourgeois*, brûlant de copier les modes à l'honneur dans les cercles précieux, est corrompue par la lecture de *L'Astrée**: le Céladon qui la courtise finit par l'enlever (il suffit pour cela d'enjamber le mur d'un potager) du couvent où ses parents l'ont enfermée. Enfin, les quiproquos résultant de l'utilisation (en particulier par Nicodème, le premier prétendant de Javotte) de la rhétorique amoureuse traditionnelle, face à un destinataire incapable de décoder son discours, provoquent des effets comiques déjà magistralement exploités par Sorel ou par Cyrano (dans *Le Pédant joué**).

♦ Mais Furetière ne se contente pas de démystifier le langage et les motifs des romans précieux en les transposant dans un univers prosaïque. Dans cet anti-roman, il s'emploie à détruire systématiquement l'illusion romanesque, que ce soit en proposant plusieurs versions de la même page (l'incipit du roman est à cet égard exemplaire), ou en avouant avec désinvolture son ignorance quant au destin de ses personnages. La voix narrative, omniprésente, signale les poncifs pour mieux les tourner en dérision. Ainsi, au lieu de narrer le conflit entre l'amour et l'honneur de l'héroïne, l'auteur propose de laisser quelques pages blanches, afin que le lecteur recopie dans quelque roman la version du débat qui lui plaît le plus...

♦ L'insuccès de ce roman déconcertant fut total, même si le public du XVII[e] siècle se plut à reconnaître dans quelques portraits satiriques, comme ceux de l'écrivain Charroselles ou de la précieuse Polymathie, quelques personnages en vue (en l'occurrence Charles Sorel et Mademoiselle de Scudéry). Il fut redécouvert au XVIII[e] siècle (cinq éditions entre 1700 et 1715): la mise en question du romanesque par Furetière présente en effet des analogies avec celle qui est menée dans des œuvres telles que *Jacques le Fataliste** de Diderot.

ÉDITIONS: Furetière, dans *Romanciers du XVII[e] siècle*, éd. Antoine Adam, Gallimard, «La Pléiade», 1958. Éd. Jacques Prévost, Gallimard, «Folio», 1981.
ÉTUDE: Jean Serroy, *Roman et réalité: les Histoires comiques au XVII[e] siècle*, Minard, 1981.

ROMAN COMIQUE (Le)
PAUL SCARRON. Roman, 1651-1657.

Déjà auteur d'un poème burlesque, *Virgile travesti* (1648-1652), Scarron (1610-1660), dès la première page du *Roman comique*, affiche une intention parodique (déjà perceptible dans le titre): il se livre à un pastiche du langage précieux des romans baroques. Les pérégrinations d'une troupe de comédiens se produisant en province (dans la ville du Mans), les silhouettes à la Jacques Callot de certains personnages (comme le nain Ragotin, avocat ridicule, amoureux de Mademoiselle de l'Étoile et souffre-douleur de la troupe), servent un projet bien moins réaliste que comique. La caricature est par ailleurs ici dépourvue des implications idéologiques qu'elle avait dans les histoires comiques de la génération précédente (dans le *Francion** de Sorel par exemple). Les nombreuses empoignades, comme celle qui met aux prises les comédiens et les clients d'un

tripot louche (chapitre 3), rythment cette épopée burlesque. Les interventions de l'auteur (par exemple: «Chapitre 5, qui ne contient pas grand'chose»...) introduisent, mais de manière bien moins radicale et systématique que ne le fera Furetière dans *Le Roman bourgeois**, une distanciation par rapport aux conventions de l'écriture romanesque. Pourtant *Le Roman comique* est loin de répudier totalement le roman traditionnel. Parmi les comédiens se cachent, sous des noms supposés qui soulignent leur appartenance à un univers héroïque (Le Destin et Mademoiselle de l'Étoile), deux jeunes gens de bonne famille, évidemment amoureux. Leur histoire (racontée aux chapitres 13 et 15 de la première partie), qui délaisse la petite ville du Mans pour un cadre plus prestigieux (Rome), est fertile en péripéties et en rebondissements. On devine que Le Destin est le fils d'un seigneur écossais, échangé contre un fils de paysan par des parents nourriciers intéressés; Mademoiselle de l'Étoile est enlevée, perdue, retrouvée. Les histoires espagnoles imitées de Maria de Zayas et de Solorzano sont une autre concession au romanesque.

♦ Le succès du *Roman comique*, que Scarron laissa inachevé, fut durable, comme le prouvent les différentes suites qui furent imaginées au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle.

ÉDITIONS: Scarron, *Le Roman comique*, dans *Romanciers du XVII^e^ siècle*, éd. Antoine Adam, Gallimard, «La Pléiade», 1958. Éd. Jean Serroy, Gallimard, «Folio», 1985.
ÉTUDES: «Renaissance-Classicisme», *Colloque du Maine*, 1971, Nizet, 1973. Charles Dédéyan, *Le Roman comique de Scarron*, S.E.D.E.S., 1983.

ROMAN DE BRUT (Le)

WACE. Roman historique, 1155.

Chroniqueur au service d'Henri II Plantagenêt, Wace (1110-vers 1180) donne avec *Le Roman de Brut* une traduction à la mode médiévale, c'est-à-dire une adaptation très libre de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth. Celle-ci racontait l'histoire de la Grande-Bretagne depuis ses premiers habitants mythiques et constituait par conséquent un texte de propagande de la plus grande importance pour Henri II, roi de la dynastie normande qui était très soucieuse d'établir sa légitimité. Le Roman de Brut reprend le motif des origines troyennes du premier roi de la terre, fils d'Énée qui aurait donné son nom à l'île (de «Brut», «Bretagne»), passe en revue un certain nombre d'épisodes dont s'inspireront pendant des siècles les écrivains anglais, en particulier Shakespeare, et surtout développe la partie consacrée au règne du roi Arthur, «*rex quondam rexque futurus*» («roi de jadis et roi à venir»), que les Bretons considèrent encore à cette époque comme une sorte de messie politique. Il décrit en détail la naissance de Merlin, le règne d'Uter, père d'Arthur, et ses amours avec la duchesse de Tintagel, ainsi que les hauts faits des chevaliers de la Table ronde. Mentionnant en quelques vers l'existence d'une période de vingt ans de paix avant la guerre finale d'Arthur contre les Romains, Wace ouvre ainsi la voie à tous les romanciers du XII^e^ et du XIII^e^ siècle, qui vont placer leur œuvres dans cet intervalle.

♦ Ainsi le *Brut* est véritablement un texte fondateur de la littérature médiévale; composé en «roman», c'est-à-dire en ancien français, et en octosyllabes à rimes plates, comme toutes les œuvres de ce type, il est considéré par les contemporains comme un texte historique, bien qu'il relève évidemment, pour un lecteur du XX^e^ siècle, de la fiction romanesque.

ÉDITION: Wace, *Le Roman de Brut*, 2 vol., éd. Ivor Arnold, Klincksieck, 1938-1940.
ÉTUDES: *La Partie arthurienne du Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold et Margaret M. Pelan, Klincksieck, 1962. Jean Frappier, *Le Roman breton. Des origines à Chrétien de Troyes*, C.D.U.- S.E.D.E.S., 1950.

ROMAN DE FAUVEL

GERVAIS DU BUS et CHAILLOU DE PESTAIN. Roman allégorique, 1310-1316.

Dans la tradition du *Roman de Renart**, apparaît au tournant du XIV^e^ siècle un nouveau personnage allégorique qui symbolise les vices du monde: le cheval Fauvel, dont le nom est constitué des initiales de Félonie, Avarice, Vilenie, Vanité, Envie et Luxure. L'auteur, Gervais du Bus, est un clerc qui connaît bien les textes satiriques de son temps et inscrit son œuvre dans la lignée des «États du monde», revue de société qui critique férocement les différents statuts sociaux, accusés d'avoir failli à leur vocation et cherché à bousculer l'ordre

établi. Les aventures burlesques du «cheval fauve», désireux d'épouser Fortune, qui le rejette avec indignation mais lui donne pour femme Vaine Gloire, symbolisent la dégradation du système.

♦ Le *Roman de Fauvel* remporte d'emblée un succès considérable, qui se poursuit pendant le XIV^e^ siècle et est encore renforcé par l'intervention d'un second auteur, Chaillou de Pestain, qui insère un certain nombre de pièces lyriques dans la trame narrative, conformément au goût du temps.

ÉDITION: Gervais du Bus, *Roman de Fauvel*, Arthur Langfors, S.A.T.F., 1914-1919.

ROMAN DE LA MOMIE (Le)

THÉOPHILE GAUTIER. Roman, 1858.

Lord Evandale, dandy romantique, le Dr Rumphius, philologue-archéologue, et leur équipe découvrent un tombeau contenant une momie dont l'embaumement soigneux offre l'apparence de la vie, puis un manuscrit qui raconte l'histoire de Tahoser, la momie. Passionnément éprise de Poëri, un jeune Hébreu, elle est capturée par le pharaon qui l'aime, la contraint à vivre dans son palais et met l'Égypte à ses pieds. Il attend d'elle un signe d'amour qu'elle ne lui accorde que lorsqu'il cède aux avertissements de Moïse et laisse partir le peuple hébreu. Mais par orgueil, il se lance à sa poursuite, avant d'être englouti par la mer Rouge.

♦ C'est le désir d'échapper à soi-même et à la société qui explique que les romantiques se soient tournés vers l'Orient et vers le passé. Théophile Gautier (1811-1872) puise dans les ouvrages des égyptologues comme Ernest Feydeau (voir la dédicace) et dans les récits de voyageurs dont il a fait la chronique dans la presse: il n'ira en Égypte qu'en 1869. Malgré l'abondance et la précision des détails, Gautier ne se veut ni historien ni archéologue: il rêve d'une Égypte non seulement pittoresque, mais aussi mystérieuse, surhumaine, voire inhumaine. Tout dans la description donne l'impression d'une pesanteur minérale à laquelle les personnages ont de la peine à s'arracher, comme s'ils désiraient secrètement participer à la pérennité, à l'impassibilité de l'œuvre d'art, et peut-être de la mort.

♦ Mais Gautier tente aussi de faire revivre une race d'hommes qu'il rêve supérieurs: le pharaon devient un héros romantique dont la sérénité et la plénitude apparentes masquent un profond désir de l'infini, de l'éternel, de l'absolu. Comme dans les *Récits fantastiques*, la momie (la «morte amoureuse») provoque désir et répulsion; elle est capable de résoudre l'antagonisme des pouvoirs de l'amour et de la mort: elle comble le manque essentiel.

ÉDITIONS: Gautier, *Le Roman de la momie*, éd. Adolphe Boschot, Garnier, «Classiques Garnier», 1963. Éd. Geneviève Van den Bogaert, Flammarion, «G.F.», 1966.
ÉTUDES: Adolpte Boschot, *Théophile Gautier*, Desclée de Brouwer, 1933. Jean Richer, «De Constantinople au *Roman de la momie*», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1955.

ROMAN DE LA ROSE

GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN. Roman allégorique, 1225-1270.

Les deux parties du *Roman de la Rose* ont été composées à près de cinquante ans d'écart et témoignent de l'évolution des genres et des mentalités. La première partie (à peu près six mille vers) due à Guillaume de Lorris (début XIII^e^-vers 1240) relate en termes allégoriques le parcours lyrique d'un narrateur-poète tombant amoureux, dans le Jardin de Déduit (c'est-à-dire Plaisir), de la Rose, qui représente la Dame aimée, et s'efforçant de la conquérir. Il est aidé dans cette tâche par un certain nombre de personnifications (par exemple Bel Accueil, personnification d'un trait du caractère de la Dame) et gêné par d'autres, comme Jalousie ou Danger. L'œuvre de Guillaume de Lorris, inachevée ou non (la critique est partagée sur ce point), s'achève au moment où la Rose est enfermée dans le château fort construit par Jalousie, et où l'amant se lamente en des termes qui paraissent empruntés à une chanson de trouvère.

♦ Jean de Meun (vers 1250-1305) a repris le schéma narratif de son prédécesseur, mais le roman du narrateur et la conquête de la Rose l'intéressent moins que l'exposition, à travers les discours de plusieurs figures allégoriques, d'un système philosophique fondé sur l'exaltation de la Nature, servante de Dieu, et, plus généralement, l'établissement d'une «somme» de connaissances touchant à tous les sujets. Avec les figures nouvelles de Faux-Semblant et d'Abstinence-Contrainte, il dénonce le mensonge inhérent à toute relation prétendument courtoise, et la conquête finale de la Rose n'est pas tant due aux efforts du Dieu d'Amour qu'à l'intervention plus concrète de Vénus et de son brandon. Le

génie de Jean de Meun, dans les quelque quinze mille vers de sa continuation, embrasse tous les domaines de l'expérience humaine, en des discours parfois contradictoires placés dans la bouche de personnifications nouvelles ou reprises de Guillaume de Lorris, mais très largement modifiées (le personnage de Raison par exemple).

♦ Le *Roman de la Rose* est un texte essentiel de la littérature médiévale. Pour la première fois, le procédé de l'écriture allégorique est exploité systématiquement et mis au service d'une inspiration globalisante qui articule la topique courtoise et la pensée philosophique du XIIIe siècle. Ce chef-d'œuvre a exercé une influence considérable sur la littérature ultérieure et a connu un grand succès, comme en témoigne le nombre des manuscrits qui nous sont conservés.

ÉDITIONS : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Roman de la Rose*, éd. Félix Lecoy, 3 vol., Champion, 1976. Éd. Daniel Poirion, Flammarion, « G.F. », 1974. Éd. Armand Strubel, L.G.F., « Le livre de poche », 1992.
ÉTUDES : Daniel Poirion, *Le Roman de la Rose*, Hatier, 1973. Armand Strubel, *Le Roman de la Rose*, P.U.F., 1984.

ROMAN DE RENART (Le)

ANONYME. Roman, fin du XIIe-début du XIIIe S.

Ce que nous connaissons sous le titre de *Roman de Renart* est en fait une collection d'épisodes indépendants, composés sur plus d'un demi-siècle par plusieurs auteurs, dont nous ignorons souvent l'identité. Les différentes « Branches » relèvent d'une inspiration très variée, allant du comique familier et bon enfant à la satire la plus féroce, dirigée contre le pouvoir et les institutions, en particulier religieuses. Il n'est guère possible de raconter cette œuvre, dont quelques manuscrits s'efforcent d'unifier artificiellement les épisodes : les plus connus relatent les tours pendables joués par Renart à Ysengrin, dont il viole la femme, fait trancher la queue dans la « Branche » des Anguilles, et provoque de façon répétée l'humiliation publique. La critique sociale va plus loin lorsque Renart défie l'autorité royale et parodie le repentir en feignant de vouloir partir en pèlerinage quand ses affaires deviennent trop mauvaises.

♦ Ce roman animalier (composé de couplets d'octosyllabes à rimes plates) fonctionne à partir de certains types empruntés au réservoir des fabulistes latins, et met en place une tradition extrêmement durable : le nom propre de Renart le goupil est devenu un nom commun pour désigner l'animal qui le porte ; Ysengrin le loup, Brun l'ours, Noble le lion, sont des figures classiques de la littérature.

♦ Au cours du Moyen Âge, de nombreux auteurs réemploient le matériau renardien pour fournir un cadre à leur satire politique et anticléricale (voir Rutebeuf, par exemple). Par la suite, *Le Roman de Renart* connaît un succès persistant sous forme de contes ou de fables.

ÉDITIONS : *Le Roman de Renart*, éd. et trad. Micheline de Combarieu et Jean Subrenat, U.G.E., « 10/18 », 1981. Éd. Jean Dufournet et Andrée Méline, Flammarion, 1985. Éd. Mario Roques, 5 vol., Champion, 1955-1971.
ÉTUDE : Robert Bossuat, *Le Roman de Renart*, Hatier, 1957.

ROMAN DE THÈBES

ANONYME. Roman, environ 1155.

Le *Roman de Thèbes* raconte, en s'inspirant — d'assez loin — de la *Thébaïde* de Stace, l'histoire des fils d'Œdipe et de leur lutte fratricide pour le trône de Thèbes. Composé bien sûr en octosyllabes à rimes plates, ce qui est la marque distinctive du genre, c'est le premier de ce que l'on appelle les « romans antiques », et le plus archaïque.

♦ Conformément aux tendances de toute « traduction » médiévale, la spécificité antique de l'original est effacée au profit d'un anachronisme systématique qui, en faisant des devins des évêques et des héros grecs des chevaliers francs, apprivoise efficacement une « matière » hétérogène. L'intérêt se focalise surtout sur l'aspect épique du récit — batailles rangées et combats singuliers. Cependant, on discerne, par exemple dans la description des personnages féminins ou dans l'ébauche de relations courtoises entre les « chevaliers » des deux camps et les demoiselles de Thèbes, le début d'une évolution qui conduira au roman courtois.

ÉDITION : *Roman de Thèbes*, éd. Guy Raynaud de Lage, 2 vol., Champion, 1971.
ÉTUDES : L.-G. Donovan, *Recherches sur le Roman de Thèbes*, S.E.D.E.S., 1975. Guy Raynaud de Lage, *Les Premiers Romans français*, Droz, 1976.

ROMAN DU ROMAN

JACQUES LAURENT. Essai, 1977.

Cet essai est une défense et illustration du roman. Il s'inscrit en faux contre les idées sur le roman, développées au cours des années 1960-1970 par les « nouveaux romanciers », notamment Alain Robbe-Grillet (*Pour un*

*nouveau roman**) et Nathalie Sarraute (*L'Ère du soupçon**). Jouant dès le titre d'un statut fictif de sa démarche — il écrit un « roman du roman » —, Jacques Laurent ne prétend pas se poser en théoricien dogmatique. Il promène un regard de lecteur enthousiaste sur les œuvres les plus innovatrices et les plus profondes de la tradition européenne et française — celles entre autres de Pétrone, Cervantès et Dostoïevski; de Madame de La Fayette, Dumas, Balzac, Stendhal et Proust — et en rapporte des observations strictement personnelles. Selon Jacques Laurent, le roman se distingue de l'épique, en ce que, totalement ouvert sur la vie, il crée « des héros qui sont des êtres et non des types » — Encolpe, personnage du *Satiricon* ou la Princesse de Clèves ne représenteraient pas l'un, l'homme, l'autre, la femme mais tel homme et telle femme —, êtres les plus réels ou imaginables possible. Le roman « porte une réalité » qu'il cherche à rendre crédible. Il communique une « émotion », a une « vocation initiatrice » et possède une « capacité d'envoûtement ». « Héros », « envoûtement », autant de termes que le « nouveau roman », dénonciateur du « trompe-l'œil romanesque » (Nathalie Sarraute) et de l'anthropocentrisme (Alain Robbe-Grillet), avait bannis de ses projets et de sa pratique.

♦ Prise de position sur le roman, cet essai est dû à un écrivain qui compose deux œuvres parallèles. Sous son véritable nom, Jacques Laurent (né en 1919) a publié *Les Corps tranquilles* (1948), *Le Petit Canard* (1954), *Les Bêtises* (1971), *Histoire égoïste* (1976), *Le Miroir aux livres* (1990). Sous le nom de Cecil Saint-Laurent, il est l'auteur d'une série de romans historiques à succès où, depuis 1947, il fait se succéder les aventures de *Caroline chérie*.

ÉDITION : Laurent, *Roman du roman*, Gallimard, 1980.
ÉTUDE : Jean-François Bory, *Jacques Laurent*, Artefact, 1987.

ROMAN EXPÉRIMENTAL (Le)
ÉMILE ZOLA. Essai, 1880.

Le *Roman expérimental* rassemble plusieurs études qu'Émile Zola (1840-1902) avait publiées dans *Le Messager de l'Europe*, *Le Bien public* et *Le Voltaire* entre 1875 et 1880. C'est sans doute, avec *Mes haines* (1866), son ouvrage critique le plus connu. S'appuyant sur l'*Introduction à la médecine expérimentale** de Claude Bernard (1865), Zola veut « remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier » pour montrer comment la méthode expérimentale peut s'appliquer avec profit au roman et au drame. Après un rapide résumé de l'ouvrage de Claude Bernard, il examine la part de l'observation et de l'expérimentation chez le romancier naturaliste, qui, comme l'homme de science, « part à la recherche de la vérité ». Dans la deuxième partie, après avoir opposé Claude Bernard à Cuvier, Zola souligne l'importance de l'hérédité et du milieu pour expliquer les êtres humains donc les personnages. Il voit le roman expérimental comme une « conséquence de l'évolution scientifique du siècle ». La troisième partie concerne la question de la morale. En réponse aux attaques des critiques qui accusent les naturalistes de pessimisme et d'immoralité dans leur représentation de la société, Zola établit une différence entre déterminisme et fatalisme et répète que le rôle du romancier se borne à montrer par l'expérience « de quelle façon se comporte une passion dans un milieu donné ». Critiquant les pratiques des écrivains idéalistes, Zola affirme le « rôle moral du romancier expérimentateur », qu'il développe dans la quatrième partie, en insistant sur l'étude du *comment* et non du *pourquoi* des choses. Zola prend ses distances par rapport à la définition que l'homme de science propose de l'artiste. Convaincu qu'après avoir triomphé dans l'histoire et dans la critique, la méthode expérimentale sera appliquée avec un égal succès au théâtre et même à la poésie, l'écrivain affirme que dans le roman, « l'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique ».

ÉDITION : Zola, *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres complètes*, t. X, éd. Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1968.
ÉTUDES : Jacques-Henri Bornecque et Pierre Cogny, *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, 1967. Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, P.U.F., 1986.

ROMAN INACHEVÉ (Le)
LOUIS ARAGON. Poèmes, 1956.

Cet ensemble de poèmes est entièrement autobiographique. Son titre doit

se comprendre à la lumière de la formule définissant le roman: «le mentir-vrai» (*Le Mentir-Vrai*, 1980). Présenter le réel exige une part de fiction. Une autobiographie qui accueille la poésie accepte jusqu'au bout cette nécessité et atteint ainsi une plus grande vérité en déplaçant l'accent du sujet de l'énoncé (représenté dans le poème) vers le sujet de l'énonciation (l'auteur de cet acte de parole qu'est le poème). Ce texte se divise en trois parties: jusqu'à la fin de la guerre de 1914 (l'enfance et la guerre); de 1918 à 1928 (période dada et surréaliste, crises affectives, voyages avec Nancy Cunard et, après la rupture, tentation de suicide); la troisième partie commence avec Elsa (rencontrée le 6 novembre 1928) et se prolonge jusqu'à l'époque contemporaine de la rédaction (Résistance, activités politiques). Toujours limpide, l'expression poétique joue avec une virtuosité exceptionnelle de ses divers registres: le vers régulier, pour les «chansons» plus légères, ou le lyrisme; le vers libre, pour les souvenirs et les poèmes ouvertement militants; prose poétique (plutôt que poème en prose) au cours d'intermèdes où le discours l'emporte sur les éléments narratifs ou lyriques. Au sein de l'œuvre poétique d'Aragon (1897-1982), *Le Roman inachevé* appartient à l'ensemble dont Elsa est le centre (la médiation entre le sujet et les autres hommes): *Elsa* (1959), *Les Poètes* (1961), *Le Fou d'Elsa** (1963)... Proches, par la forme, des poèmes de la Résistance, ces textes n'ont aucun rapport avec ceux de la période surréaliste. L'évolution d'Aragon a été sur ce point semblable à celle d'Éluard ou de Desnos, mais la rupture est chez lui beaucoup plus profonde. Son œuvre poétique est ainsi devenue accessible à un très large public. Il a joui, grâce aux chanteurs de variétés qui ont mis ses poèmes en musique, d'une large audience, tandis que son influence sur la poésie contemporaine n'est guère sensible.

ÉDITION: Aragon, *Le Roman inachevé*, Gallimard, «Poésie», 1978.
ÉTUDES: Roger Garaudy, *L'Itinéraire d'Aragon*, Gallimard, 1961. «Elsa Triolet et Aragon», *Europe*, n° 454, févr.-mars 1967. Pierre Daix, *Aragon, une vie à changer*, Le Seuil, 1975.

ROMAN NATURALISTE (Le)

FERDINAND BRUNETIÈRE. Essai, 1896.

La seconde édition du *Roman naturaliste*, que Ferdinand Brunetière (1849-1906) fait paraître en 1896, résume assez bien l'ensemble de ses théories sur la littérature et représente un bon exemple de la critique dogmatique qu'il pratique dans ses autres œuvres, que ce soit *Histoire et Littérature* (1885) ou *Questions de critique* (1897). L'ouvrage est fait d'une série d'essais regroupés autour du thème des origines, du développement et de la faillite du naturalisme en France. Partant du roman réaliste en 1875, examinant successivement l'érudition, l'impressionnisme et le reportage dans le roman, Brunetière s'oppose au roman expérimental de Zola pour des raisons esthétiques et morales. Le chapitre intitulé «Le naturalisme français» est en fait une analyse de *Madame Bovary** et une critique du style de Flaubert. Il est suivi d'une apologie du naturalisme anglais tel que le pratique George Eliot et d'une mise en accusation du «faux naturalisme» des Goncourt dans *Les Frères Zemgano** et *La Fille Élisa*. À propos de *Pot-Bouille*, Brunetière attaque la manière dont Zola construit ses personnages et, après avoir fait un sort aux petits naturalistes, il conclut à la banqueroute du mouvement, parce que ce dont manquent tous les romans naturalistes, «surtout ceux de M. Zola, c'est de valeur documentaire, de naturel et de vérité». Il termine par une analyse de l'*Évangéliste* d'Alphonse Daudet et des *Nouvelles* de Maupassant.

♦ Créateur de l'histoire des genres et fervent de l'idée d'évolution appliquée à la poésie et à la critique, Brunetière se situe, dans *Le Roman naturaliste*, du côté des traditionalistes qui luttent contre l'esprit moderne.

ÉDITION: Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1892.
ÉTUDE: Clark, *La Pensée de Ferdinand Brunetière*, Nizet, 1954.

ROMANCES SANS PAROLES

PAUL VERLAINE. Poèmes, 1874.

Ce recueil comprend une vingtaine de brefs poèmes, groupés en trois parties: *Ariettes oubliées*, *Paysages belges*, et *Aquarelles*, auxquels s'ajoute un poème de plus grande ampleur intitulé

«Birds in the night». Il doit son atmosphère vaporeuse et presque immatérielle aux paysages belges, découverts par Verlaine en compagnie de Rimbaud, et plus encore, à leur réflexion dans le prisme des peintres impressionnistes: une même esthétique privilégiant les effets de lumière sur la netteté des contours unit en effet ces peintures aux incantations verbales par lesquelles le poète restitue des sensations diffuses de pluie, de tristesse et de vide («Il pleure dans mon cœur...», «Dans l'interminable ennui», «Charleroi»).

♦ *Romances sans paroles* marque un jalon essentiel dans l'évolution qui entraîne la poésie du Parnasse vers le symbolisme: alors que les précédents recueils de Verlaine se ressentaient encore de l'influence parnassienne, dans la recherche d'une certaine imitation plastique de la réalité et dans le recours aux procédés traditionnels de la technique poétique, les pièces de *Romances sans paroles* créent véritablement une forme nouvelle, d'une très grande fluidité, privilégiant l'indécis, le mobile, et le fugace. C'est cette tentative pour suggérer une musicalité poétique pure, une simple atmosphère, d'où tout élément intellectuel est banni, qui apparente l'art verlainien à la poésie symboliste, bien que tout «symbole» soit quasiment absent de l'œuvre.

♦ *Romances sans paroles* connut un échec complet. C'est pourtant le plus authentique des recueils de Verlaine, celui qui correspond le mieux à son «Art poétique» (publié dix ans plus tard, dans *Jadis et Naguère** mais composé pendant cette période), et à sa conception de la poésie, intimiste par l'évocation de paysages en harmonie avec des états d'âme d'où tout éclat est banni, impressionniste par la juxtaposition de sensations ténues et fugitives.

ÉDITIONS: Verlaine, *Romances sans paroles*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, Garnier, 1969. *Poèmes saturniens, Fêtes Galantes, Romances sans paroles*, Gallimard, «Poésie», 1973.
ÉTUDES: Jean Richer, *Paul Verlaine*, Seghers, 1960. Paul Valéry, *Variété II*, Gallimard, 1978.

ROMANESQUES

JACQUES CHARDONNE. Roman, 1937.

C'est le confident des deux protagonistes du drame, Octave et Armande, qui relate cette histoire. Ceux-ci, mariés depuis dix ans, s'aiment toujours aussi passionnément. Mais Octave, qui veut exercer jusqu'au bout son pouvoir sur son épouse et vérifier ainsi dans quelles limites elle lui appartient, entreprend de la pousser vers un jeune homme qu'il a à peine entrevu en sa compagnie. Armande, qui doute alors d'être encore aimée de son époux et qui se sent spoliée de cet amour auquel elle a tout sacrifié, y compris une partie d'elle-même, se révolte. La jalousie torture bientôt les époux et les dresse l'un contre l'autre, alors que de toute évidence Armande est restée fidèle. Ainsi, dans une situation intacte et pourtant toujours propice au bonheur, le tourment de l'imagination a engendré le malheur.

♦ L'étude de la vie intérieure du couple nourrit toute l'œuvre romanesque de Chardonne (1884-1968). Son style oscille entre la description (*L'Épithalame*, 1921) et l'analyse, qui domine à partir de *Romanesques*. Le roman psychologique de Chardonne est classique dans son style et dans son inspiration. L'écriture, dépouillée et rigoureuse, tend à créer des types humains éternels. En ce sens, Armande serait ici «la femme éternelle»...

♦ Cette œuvre de moraliste paraît aujourd'hui un peu surannée. En outre, les options de Chardonne pendant la guerre et l'éclipse qui s'ensuivit contribuèrent à l'isoler davantage encore du paysage littéraire.

ÉDITION: Chardonne, *Romanesques*, Stock, 1984.
ÉTUDE: Roger Nimier, *Journées de lectures*, Gallimard, 1965.

RONDE DE NUIT (La)

PATRICK MODIANO. Roman, 1969.

Dans le Paris de l'Occupation, un jeune homme aux allures un peu fantomatiques, auquel le roman accorde peu de réalité et peu de consistance, infiltre tour à tour une officine de basse police commandée de loin par la Gestapo et le réseau de résistance du lieutenant Dominique. Par une sorte de désinvolture tragique, que ne commandent aucun engagement politique ni aucun idéal patriotique, le jeune homme décide de livrer les résistants avant de se faire passer pour traître aux yeux des gestapistes. Habité par un sentiment de culpabilité antérieur à tous ses choix, le jeune «héros» agit avec une cruauté qu'il finit par retourner contre lui-même.

♦ Le roman ne vise pas une évocation politique ou historique. L'aspect onirique du Paris de l'Occupation dans lequel

erre et déambule ce jeune homme perdu, les répétitions et les allers-retours d'un récit au caractère visiblement obsessionnel, traduisent au contraire la dimension tout intérieure et subjective de cette histoire à la fois sinistre et douloureuse.

♦ Patrick Modiano (né en 1945) avait reçu pour son premier roman, *La Place de l'Étoile* (1968), les prix Femina et Roger Nimier. Ce roman de l'Occupation annonçait déjà les thèmes majeurs de l'œuvre que confirmaient *La Ronde de nuit* et *Rue des Boutiques Obscures* (1978). En 1977, *Livret de famille* livrait quelques clés sur les obsessions de l'auteur.

♦ Modiano occupe une place à part dans son époque. Né au lendemain de la guerre, obsédé par le mal qu'elle représente, il exprime un sentiment de culpabilité étrange et insolite. Insolite, l'écriture l'est aussi, onirique et incertaine, en marge des traditions ou des recherches d'avant-garde.

♦ Écrivain discret et timide, Modiano connaît néanmoins un succès constant. En 1978, il a reçu le prix Goncourt pour *Rue des Boutiques Obscures*.

ÉDITION: Modiano, *La Ronde de nuit*, Gallimard, «Folio», 1976.
ÉTUDE: Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Huston, *Patrick Modiano, pièces d'identité: écrire l'entre-temps*, Lettres modernes, 1986.

RÔTISSERIE DE LA REINE PÉDAUQUE (La)

ANATOLE FRANCE. Roman, 1893.

Le narrateur, Jacques Ménétrier, alors qu'il devait succéder à son père, patron de la rôtisserie, est devenu par hasard élève de l'abbé Jérôme Coignard, un puits de science, victime de ses aventures amoureuses, désormais écrivain public. Or un cabaliste, M. d'Astarac, engage l'abbé et son élève. Jacques rencontre alors Catherine, une ancienne voisine de la rôtisserie; mais d'Astarac lui conseille de délaisser les amours humaines pour les recherches alchimiques. Jacques rencontre ensuite Jahel, la nièce du rabbin Mosaïde, qui aide d'Astarac dans ses recherches cabalistiques. Mais les jalousies de l'oncle et d'un nouvel amant de Jahel obligent les amants et Jérôme Coignard à fuir. L'ancien abbé est tué. Après avoir souffert d'une ultime trahison de Jahel, Jacques retourne à Paris, reprend la direction d'une librairie et entretient le souvenir de son bon maître.

♦ Le scandale de Panama et le boulangisme amènent Anatole France (1844-1924), à manier l'ironie dans la suite des aventures saugrenues que constitue *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* et dans les *Opinions de M. Jérôme Coignard*, propos recueillis par le disciple Jacques Tournebroche et qui sont caractéristiques de l'humanisme sceptique de l'auteur.

♦ Dès le départ, le récit s'inscrit dans la perspective du siècle des Lumières. Pour Anatole France, le XVIIIe siècle apparaît comme l'épanouissement de la science et de la raison; il y retrouve un certain anticléricalisme, un combat contre les fanatismes religieux et politiques. Dans une France où s'affrontent cléricaux et anticléricaux, Anatole France fait d'un prêtre, Jérôme Coignard, son porte-parole: il accepte l'idée d'un dieu telle qu'elle lui a été transmise par la tradition catholique, mais il tente de soutenir cette pensée avec des arguments d'ordre rationnel et en rejetant les superstitions populaires ou l'ésotérisme. En opposition, d'Astarac représente les dangers de l'intelligence dévoyée: à partir de bases rationnelles justes, le personnage développe un délire cohérent, mais absurde.

ÉDITION ET ÉTUDES: voir *Le Crime de Sylvestre Bonnard*.

ROUGE ET LE NOIR (Le)

STENDHAL. Roman, 1830.

Sous la Restauration, à Verrières, petite ville du Jura, le jeune Julien Sorel, qui déteste son père, n'a qu'une idée: faire fortune. Aux travaux de force il préfère les livres, particulièrement le *Mémorial de Sainte-Hélène*, qui le fait rêver de Napoléon et d'ambition militaire. Mais autre temps, autres mœurs: pour sortir de Verrières, Julien se fera prêtre. Le curé, qui l'a en affection et qui lui a appris le latin, le propose au maire ultra de la ville, M. de Rênal, qui, pour tenir son rang, recherche un précepteur bien-pensant. Julien est charmé par sa nouvelle vie et par Mme de Rênal, femme douce et belle dont la sensibilité rejoint la sienne: ils deviennent amants. Mais le scandale qui couve l'oblige à partir au séminaire de Besançon. Il n'y trouve que des êtres grossiers qui le blessent. Son seul ami est le directeur, le sévère abbé Pirard, qui le place à Paris comme secrétaire de M. le marquis de La Mole. Julien découvre alors le monde brillant de l'aristocratie, qu'il observe avec méfiance et mépris.

Seule émerge la figure altière et passionnée de Mathilde, la fille du marquis: séduite par le caractère farouche et singulier de notre héros, elle en fait son amant. L'orgueil de Julien est comblé quand, enceinte, Mlle de La Mole obtient de son père des terres, un titre et le grade de lieutenant de hussard pour ce secrétaire qu'elle veut à tout prix épouser. Mais une lettre de Mme de Rênal vient tout briser: contrainte par son confesseur, elle dénonce en Julien un intrigant. Celui-ci retourne à Verrières, tire en pleine église sur cette femme qui n'a pas cessé de l'aimer. Emprisonné, il découvre combien au fond de lui-même il lui est également attaché. Sans plus d'ambition que d'être enfin soi-même, jamais Julien n'est plus heureux qu'avant de mourir guillotiné. Mme de Rênal meurt trois jours après Julien.

♦ Après un premier roman, *Armance**, qui fut un échec Stendhal (1783-1842), s'inspira d'un fait divers paru dans la *Gazette des Tribunaux*, l'affaire Berthet, pour écrire son premier grand roman: *Le Rouge et le Noir*. En fait, à travers le journal, les récits de voyage, les essais, la théorie romantique, le roman et l'autobiographie, la production de Stendhal ne poursuit qu'une seule quête: celle du moi. L'approfondissement de la vérité intime de soi auquel se livre Julien Sorel préfigure ce que Stendhal lui-même a cherché d'œuvre en œuvre; ses romans prolongent l'autobiographie qui les irrigue abondamment: *La Vie de Henry Brulard* s'achève où commence *La Chartreuse de Parme**, terme plus accompli et plus pur de cette quête dont *Le Rouge et le Noir* n'est encore qu'une étape.

♦ Jamais Julien ne s'identifie totalement au jeu social auquel il se livre: souvent il oublie son rôle et son naturel réapparaît; c'est un être fragile, sensible à la grâce et à la gratuité, que l'on découvre alors. En fait, Julien n'a besoin d'un masque que parce qu'il est vulnérable, à l'instar des héros stendhaliens, et qu'il vit dans un monde où règnent mensonge et facticité. La défaite de sa réussite sociale, paradoxalement, ne le défait pas: loin du monde et de ses faux-semblants, l'espace nu de la prison devient lieu d'innocence, ultime épreuve par laquelle le héros se découvre dans sa vérité.

ÉDITIONS: voir *Armance*, et éd. Victor del Litto, L.G.F., «Le livre de poche», 1983.
ÉTUDES: Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation*, Le Seuil, 1954. Geneviève Mouillaud, *Le Rouge et le Noir*, Larousse Université, 1973.

ROUSSEAU JUGE DE JEAN-JACQUES, DIALOGUES

JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
Autobiographie, 1780-1782. Écrit en 1772-1776.

Les *Dialogues* représentent l'ultime discussion de Jean-Jacques avec lui-même. Le thème du «complot» dirigé contre lui, d'abord présenté comme une hypothèse, devient une certitude. Le *Premier Dialogue* reconstitue le complot, le *Deuxième Dialogue* analyse les problèmes posés par la connaissance de soi quand la conscience se trouve libérée des aléas de la vie; le *Troisième Dialogue* lance un pathétique appel à la postérité. L'apologie s'appuie sur l'analyse psychologique, l'ironie, la dialectique et l'éloquence. Rousseau se dédouble provoquant un long débat, dans une atmosphère de cauchemar, entre un Français qui parle de Jean-Jacques, et lui-même. Son interlocuteur, d'abord hostile, regrette d'avoir été trompé par les acteurs du «complot». L'auteur n'a d'autre destinataire que lui-même: il élimine le public de cette interlocution mythique et souvent désespérée. C'est pourquoi ce livre prend une place à part dans le genre autobiographique.

♦ En 1770 Rousseau (1712-1778) revient à Paris avec *Les Confessions**, dont le but est «d'approfondir l'abominable complot» qu'il croit ourdi contre lui par le ministre Choiseul, Grimm, Diderot, d'Holbach et d'Alembert. Après l'interdiction des lectures publiques de son œuvre, Rousseau se sent prisonnier d'un monde qui se resserre et traqué par d'invisibles ennemis travaillant à sa perte. Il entreprend donc en 1772 les *Dialogues* — qu'il intitule *Rousseau juge de Jean-Jacques* —, pour se justifier devant lui-même et offrir l'image d'un homme idéal vivant selon la simplicité de la nature. La rédaction se poursuit jusqu'en 1776. Rousseau la prolonge alors par une *Histoire du précédent écrit*, où commencent à poindre le détachement et la résignation des *Rêveries**.

♦ Le 24 février 1776, voulant déposer le manuscrit des *Dialogues* sur le grand autel de Notre-Dame, Rousseau trouve les grilles du chœur fermées. D'abord très affecté par cet obstacle, il y voit après réflexion un «bienfait du ciel» et confie le lendemain son œuvre à Condillac. Les *Dialogues* seront édités après sa mort.

ÉDITION: Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Robert Osmont, Gallimard, «La Pléiade», 1959.

ÉTUDE: Michel Foucault, *Introduction aux Dialogues*, Armand Colin, 1962.

ROUTE DES FLANDRES (La)
CLAUDE SIMON. Roman, 1960.

Ce roman relate la défaite de l'armée française en juin 1940. Très vite le chaos de l'Histoire se communique au récit. L'identité du narrateur, Georges, semble se dissoudre au fil des pages et bientôt on ne sait plus qui parle et qui pense dans cette histoire. Les êtres et les choses, vaincus, s'entassent dans un désordre cocasse et l'écriture, elle-même emportée par un mouvement torrentiel, ne progresse que par glissements successifs, associations d'idées ou associations verbales qui font rebondir avec humour l'histoire dans un sens ou un autre. L'intrigue elle-même semble se disloquer et amalgame rêve et réalité, passé et présent; emblématique à cet égard est l'histoire de la mort du capitaine de Reixach — accident ou suicide? — qui se confond avec celle d'un ancêtre et dont le souvenir traverse de part en part le roman. Ainsi le roman semble-t-il affirmer tout à la fois le caractère énigmatique et insaisissable de l'existence et le non-sens de l'Histoire.

♦ *La Corde raide* (1947) présentait déjà les caractéristiques de cette écriture chaotique et glissante propre à Claude Simon (né en 1913). Mais l'œuvre marque un tournant important en 1957 avec *Le Vent*. Dès lors, le langage se fond définitivement dans le flux des choses et du temps, et parole et récit s'abîment dans la même irréalité.

♦ Claude Simon trouve probablement son modèle dans le Faulkner d'*Absalon Absalon*. Comme ce dernier, il s'efforce de capter, au moyen d'une «grammaire sans syntaxe», l'éternel présent de la conscience qui juxtapose les fragments éparpillés du passé. Parce que cette écriture tente sans cesse une vaine maîtrise du réel et du temps en flux, on a pu la rattacher au «nouveau roman». Il y a pourtant une différence essentielle: le temps de Claude Simon, contrairement au temps abstrait des nouveaux romanciers, est toujours vécu, concret.

♦ L'ensemble de l'œuvre de Claude Simon, réputée difficile, a été couronné en 1985 par le prix Nobel.

ÉDITIONS: Simon, *La Route des Flandres*, postface de Lucien Dällenbach, Minuit, 1982 et 1985.
ÉTUDE: voir *Les Géorgiques*.

RUINES (Les)
VOLNEY (Constantin-François Chassebœuf, comte de). Récit philosophique, 1791.

Dans *Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires*, le narrateur contemple mélancoliquement les vestiges de Palmyre, brillante capitale de la Syrie détruite en 272 par l'empereur Aurélien, et unit lyrisme et digression philosophique. Il voit soudain apparaître devant lui le «Génie des Tombeaux», qui l'entraîne dans les airs et lui éclaire les raisons politiques de l'effondrement des États, puis prophétise le bonheur de l'humanité dont la Constituante offre le gage le plus assuré. Les longues tirades du «Génie» condamnent l'ignorance qui favorise la tyrannie des rois, l'inégalité sociale ou l'imposture des religions; l'instruction et l'esprit critique sont présentés comme les moyens permettant de perfectionner la nature humaine, naturellement bonne grâce à la sensibilité.

♦ Après le succès européen de son *Voyage en Égypte et en Syrie* (1787), Volney (1757-1820), élu député à la Constituante, met ses souvenirs orientaux au service de son enthousiasme progressiste dans *Les Ruines*. L'anéantissement du passé provoque, chez ce disciple de Diderot et de ses *Salons**, une rêverie mélancolique; il en tire aussi une leçon morale qu'expriment à la même époque les tableaux d'Hubert Robert. Volney illustre fidèlement deux tendances qui s'opposent — et parfois se concilient — à la fin du XVIII[e] siècle: une sensibilité préromantique allant jusqu'à l'épanchement lyrique et un rationalisme dogmatique qui inspire plus tard à cet idéologue un opuscule, *La Loi naturelle ou Catéchisme du citoyen français* (1793), et ses *Recherches nouvelles sur l'histoire ancienne* (1808-1814).

ÉDITION: Volney, *Les Ruines*, Slatkine, 1979.
ÉTUDE: Actes du Colloque *Volney et les Idéologues*, Presses universitaires d'Angers, 1988.

RUY BLAS
VICTOR HUGO. Drame, 1838.

Ayant découvert l'amour de son valet Ruy Blas pour la reine d'Espagne, Don Salluste de Bazan ourdit une sombre machination pour se venger de celle-ci: il introduit Ruy Blas à la cour sous le nom de son propre cousin, Don César

de Bazan, qu'il a livré aux Barbaresques. Intelligent et courageux, Ruy Blas parvient aux plus hauts emplois : il reproche aux ministres leur corruption et la reine, séduite par sa prestance et son intégrité, lui avoue son amour. Cependant le vrai Don César revient, multipliant embarras et quiproquos. Don Salluste attire la reine dans un guet-apens avec Ruy Blas : il menace de la déshonorer. Mais Ruy Blas, indigné, avoue alors sa véritable identité. Il tue Don Salluste et s'empoisonne, non sans avoir recueilli de la reine un ultime mot d'amour.

♦ Après *Hernani** (1830), *Ruy Blas* est la seconde grande réussite de Hugo (1802-1885). Le cadre choisi est l'Espagne du XVII^e siècle, et la réussite de la pièce, généralement considérée comme le chef-d'œuvre du dramaturge, tient à la tension entretenue au long des cinq actes par la vengeance de Don Salluste, au brio avec lequel Hugo mêle les scènes cocasses et les scènes dramatiques, et à la dimension moins historique que symbolique qu'il donne à ses personnages : dans cette Espagne décadente, Don Salluste et Don César de Bazan représentent les deux visages d'une aristocratie corrompue ou déchue. Quant à Ruy Blas, « ver de terre amoureux d'une étoile », il incarne la force vive du peuple et, à la manière de *Cromwell**, l'énergie de l'homme de génie. Toutes les ressources de l'alexandrin sont mises au service d'une expression lyrique qui culmine parfois dans de véritables morceaux de bravoure : ainsi les invectives de Ruy Blas contre les ministres corrompus.

♦ La pièce a été créée en 1838 au théâtre de la Renaissance. Au XX^e siècle, ce mélodrame a donné lieu à un pastiche savoureux : *La Folie des grandeurs*, film de Gérard Oury, avec Louis de Funès dans le rôle de Don Salluste, et Yves Montand dans celui de Ruy Blas.

ÉDITIONS : Hugo, *Ruy Blas*, voir *Cromwell*, et Flammarion, « G.F. », 1990.
ÉTUDES : Jean Gaudon, *Victor Hugo dramaturge*, L'Arche, 1955. *L'Avant-scène théâtre*, n° 767-768, « Spécial Hugo ». Annie Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, José Corti, 1974.

RYMES

PERNETTE DU GUILLET. Poésie, 1545.

Au carrefour des traditions et des influences, Lyon voit fleurir dans les années 1540 une « école » poétique principalement illustrée par le génie de Maurice Scève. L'« écriture féminine » s'y trouve aussi largement représentée, avec Louise Labé et Pernette Du Guillet (1520-1545), qui, en reproduisant la thématique canonique de la souffrance d'amour, sont évidemment amenées à en inverser les structures, ce qui confère à leurs œuvres une tonalité nouvelle. Les sonnets de Pernette Du Guillet témoignent d'une maîtrise formelle considérable. Mais ils sont dépourvus de l'originalité et de la tension créatrice qui apparaissent dans les deux Élégies dont se composent les *Rymes*, espace poétique plus libre où s'expriment une fantasmatique ambiguë, toute nourrie de modèles mythologiques, et une aspiration amoureuse imprégnée de platonisme, mais aussi de sensualité et d'humour. Il s'agit en effet de pièces à rimes plates de longueur variable, au fil desquelles le « je » du poète peut s'épancher sans contraintes formelles. Sans doute consacrée à Maurice Scève, cette œuvre se place délibérément dans la dépendance de l'amant, maître en poésie aussi bien qu'en amour.

ÉDITION : Louise Labé, Pernette Du Guillet, *Rymes*, dans *Œuvres*, Gallimard, « Poésie », 1984.
ÉTUDES : Paul Ardouin, *Maurice Scève, Pernette Du Guillet, Louise Labé : l'amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Nizet, 1980.

S

S

ROGER GIROUX. Poème, 1977.

Ce titre surprenant a plusieurs significations. C'est d'abord le signe qui, chez Lacan, représente le sujet, mais aussi le signifiant. Ces deux valeurs sont en rapport: le sujet est seulement hors de lui-même, dans ce qui le signifie. Son existence ne peut être affirmée: «S» est la transcription de la question «Est-ce?». C'est aussi le morphème du pluriel: l'un (l'être) est inaccessible, il est au-dehors («on oublie/ que le ciel est absent») et le sujet se perd dans sa multiplicité («qui n'est pas a des chances d'être. Et ces chances sont nulles...»). C'est enfin, par le dessin du caractère, une double courbe ouverte où deux espaces se côtoient, deux espaces qui ne peuvent se joindre et dont l'un n'existe que par rapport à l'autre («S/à le toucher/ce lieu/hors»). Le seul sujet (ce dont on parle) possible de ce poème est l'interrogation du sujet (le «je») sur lui-même. Cette signification se traduit au moyen de figures: l'arbre (surgissement du sujet), la mère (origine), la pierre (clôture de la matière, tombe). Elle se traduit aussi par la recherche d'un lieu (inaccessible) et la présence de la mort. Mais, le sujet n'existant que dans le mouvement du discours, le poème ne cesse de parler de lui-même: la rose évoque la célèbre formule de Mallarmé; la feuille («parler comme une/ entre deux feuilles») est aussi feuille de papier. Enfin le poème ne dit rien: acte de discours inachevé, il produit. Ce ne sont que des fragments de phrases brisées: les mots s'écrivent comme s'ils étaient l'écho lointain du vrai poème (le vrai lieu du sujet, la troisième feuille de la citation précédente). Ici, parler à quelqu'un devient «taire au silence». Tout se joue dans l'écho des mots entre eux: LAC est CeLA, ce «là» du sujet; «mort» s'inscrit dans «un mot/un mot encore/le verre éclate», quand le «r» de «verre» prend place dans «mot». Le poème est une phrase qui ne trouvera son sens (et donc le sujet ne sera) que lorsque la mort y aura mis le point final en la (le) détruisant.

♦ L'œuvre de Roger Giroux (1925-1974) est, depuis *L'Arbre et le Temps* (1964) jusqu'au recueil posthume *L'Autre Temps* (1985), une interrogation sur l'impossibilité de la parole et du sujet. On peut rapprocher le poète d'Edmond Jabès et de Bernard Noël.

ÉDITION: Giroux, *S*, dans *Orange export Ltd.*, Flammarion, 1986.
ÉTUDE: Jean Laude, *Un travail, souffrir non souffrir*, Terriers, 1978.

SAGESSE

PAUL VERLAINE. Poèmes, 1880.

Les poèmes qui composent ce recueil, l'un des plus importants de Verlaine (environ 1 500 vers), sont regroupés en trois parties, dépourvues de titre, selon un plan qui n'a rien de chronologique, et dans lequel on a voulu discerner une évolution logique à travers trois états d'âme religieux: la première décrirait le combat mené par le poète, converti à la piété, contre son «moi» ancien; la deuxième serait l'aboutissement de l'aventure mys-

tique: elle est en effet dominée par l'enchaînement des huit sonnets par lesquels le poète instaure un dialogue avec Dieu, véritable point culminant du recueil; la troisième serait un retour au vécu quotidien, un vécu enrichi et régénéré par l'expérience du surnaturel. En réalité, cette division est assez arbitraire, et ne répond sans doute à aucun dessein bien précis; en fait, chaque partie du recueil mêle indistinctement la prière, l'exaltation de l'âme, au souvenir profane des plaisirs passés et à la nostalgie des joies interdites — «Les faux beaux jours ont lui tout le jour, ma pauvre âme...». Et c'est précisément dans cette alternance, cette oscillation permanente entre un présent transfiguré par l'élan vers Dieu, et un passé à la fois rejeté et remémoré avec attendrissement que réside le charme un peu délétère de *Sagesse*.

♦ Derrière son unité et sa fluidité apparentes, *Sagesse* est en réalité un des recueils les plus disparates et les moins transparents de l'œuvre de Verlaine (1844-1896). Il regroupe en effet des poèmes dont la composition s'échelonne entre 1873 et 1880, certains ayant été rédigés en prison, à la suite de l'agression commise contre son compagnon, Arthur Rimbaud, à Bruxelles; ils figurent en effet dans le manuscrit d'un recueil conçu à cette époque, *Cellulairement*, qui ne vit pas le jour, les poèmes le composant ayant finalement été répartis par l'auteur entre plusieurs recueils ultérieurs. Un deuxième groupe de poèmes est postérieur à sa libération, et date d'une époque, entre 1874 et 1877, où Verlaine se partage entre l'Angleterre et de brefs séjours chez sa mère, à Arras et à Paris; enfin, les derniers émanent de la période suivante, au cours de laquelle il tente de se rapprocher de sa femme. Il serait vain, toutefois, de faire coïncider les états d'âme exprimés par chacun de ces poèmes avec telle ou telle situation vécue par le poète: certains des vers les plus «païens» du recueil ont été écrits après la conversion du poète, survenue pendant son incarcération.

♦ On retrouve cette même impression de disparate, voire d'incohérence, dans l'appréciation que suscite la qualité poétique du recueil: l'intention apologétique et la soif de pardon qui animent le poète entravent parfois son inspiration et le conduisent à proférer des sentences qui ne sont pas toujours exemptes d'une certaine platitude. Mais *Sagesse* contient aussi quelques-uns des plus beaux vers qu'il ait écrits, de ceux qui sont dans toutes les mémoires: «Écoutez la chanson bien douce...», «Le ciel est par-dessus le toit», ou «Je suis venu calme orphelin».

♦ On a enfin parfois mis en doute la sincérité et, si l'on peut dire, l'«orthodoxie» de *Sagesse*. En fait, outre que certains poèmes relèvent d'une inspiration qui n'a rien de religieux, et qui s'apparente plutôt à l'esthétique des *Romances sans paroles**, c'est aussi précisément le caractère un peu trouble de la religiosité verlainienne qui donne tout son prix au recueil: sens du péché, désir de rédemption et aspiration vers la perfection morale s'y colorent d'une grâce naïve et touchante, reflet d'une infirmité profonde dont Verlaine parvient à tirer des accents de pure poésie.

ÉDITION: Verlaine, *Sagesse, Amour, Bonheur*, Gallimard, «Poésie», 1975.
ÉTUDE: J.H. Bornecque, *Verlaine*, Le Seuil, 1966.

SAINT-SATURNIN

JEAN SCHLUMBERGER. Roman, 1931.

Thème rarement abordé que celui de la vieillesse et de la décrépitude, comme si, par une sorte d'instinct vital, la littérature s'en détournait pour ne s'intéresser qu'aux triomphes de la vie. Hanté par le souvenir de son père — mais l'auteur qui lui consacrera dix ans plus tard un recueil de souvenirs tient à préciser que le vieillard de *Saint-Saturnin* s'en distingue par maints aspects — Jean Schlumberger décrit avec des images simples et frappantes le cycle de la vie et ses phases ultimes; il observe et consigne avec une attention minutieuse les imperceptibles symptômes par lesquels se révèlent les premières altérations de l'intelligence; il dévoile aussi, plus gravement, les capitulations et les renoncements secrets de l'âme par lesquels le vieillard se renie en quelque sorte lui-même, oubliant les résolutions prises dans la force de l'âge. Alluvions de souvenirs vécus, somme d'une expérience nourrie d'affection et de tendresse, *Saint-Saturnin* cristallise les réflexions que l'auteur, parvenu à une étape décisive de sa vie, a longuement et mûrement élaborées sur ce sujet qui l'a toujours préoccupé. Composé, selon l'expression même de l'auteur, de plusieurs «morceaux» — au sens musical du terme —, ce roman inscrit, grâce à une écriture stylisée et limpide, le drame du vieillissement dans le cycle symbolique des quatre saisons.

♦ C'est pendant la période de l'entre-deux-guerres que Jean Schlumberger (1877-1968) écrit et publie la plupart de ses ouvrages (*Enfant qui accuse*, 1919; les *Yeux de dix-huit ans*, 1928). Critique, journaliste et romancier, il joua au sein de la *N.R.F.*, au côté d'André Gide, un rôle actif dans la vie littéraire de son époque.

♦ L'œuvre de cet écrivain, qui dans sa jeunesse se rangea pourtant aux côtés des dreyfusards, demeure à l'écart de tout engagement politique et social. Témoin dans *Saint-Saturnin* d'une petite société bourgeoise et de sa décadence, Jean Schlumberger est avant toute chose, un peu à la manière d'André Maurois dans *Climats**, l'analyste subtil de la vie intérieure et des problèmes de la famille.

ÉDITION: Jean Schlumberger, *Saint-Saturnin*, Gallimard, 1931.
ÉTUDE: André Gide, *Préfaces*, Ides et Calendes, 1948.

SAISON DANS LA VIE D'EMMANUEL (Une)

MARIE-CLAIRE BLAIS. Roman, 1966.

Sous le regard d'Emmanuel, le petit enfant encore innocent, vit une famille étrange et repoussante dont l'atroce figure pourrait bien être le symbole de toute humanité et la fable tragique, celle même de notre histoire à tous. Le Mal est ici partout à l'œuvre, décapitant les uns, corrompant les autres. Dans cet univers chaotique où les acteurs sont si innombrables que leur réalité et leur identité en deviennent presque énigmatiques, une sorte de confusion jubilatoire et infernale précipite dans le même abîme toute limite, tout repère, toute valeur. Pervers ou candides, les membres de cette repoussante tribu se tournent tantôt vers le ciel, tantôt vers la débauche, tel Jean le Maigre, le frère incestueux, ou Héloïse, la sainte, qui vit avec la même passion amour de Dieu, amour des hommes et amour charnel. Le cycle des saisons qui s'enroule imperturbablement sur lui-même substitue au remords et à la conscience de soi l'oubli et l'indifférence. Le livre, cruel et sarcastique, tout comme l'autobiographie assassine de Jean le Maigre qu'il inscrit entre ses pages, tient à la fois de la farce, de la satire et de la parabole. Le naturalisme affiché ne doit pas dérober la dimension allégorique du roman, dont la vision du monde et le style font songer tout à la fois à Bruegel et à Jarry.

♦ Marie-Claire Blais (née en 1939) avait déjà publié deux romans, *La Belle Bête* en 1939 et la *Tête blanche* en 1960, ainsi qu'un recueil de poèmes, *Pays voilé*, en 1963. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* allait lui apporter un succès foudroyant.

♦ Non seulement le roman marquait une étape importante dans la carrière de l'écrivain, mais il consacrait de surcroît, en la confirmant, une évolution que le roman québécois avait amorcée dès 1958 avec *Les Chambres des bois* d'Anne Hébert et, l'année suivante, avec *Les Hauts Cris* de Suzanne Paradis. Le roman ne satisfait plus désormais aux seules exigences du récit et de l'analyse psychologique. Affranchi des critères traditionnels, il trouve sa cohérence dans sa forme et son style mêmes. Le goût du paroxysme, de l'hyperbole, la vision fantasmatique de toutes choses démentent le réalisme apparent de l'œuvre et en révèlent la qualité poétique, presque irréelle.

♦ Le roman a été couronné par le prix Médicis en 1966.

ÉDITION: Marie-Claire Blais. *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Éditions du Jour, 1966.
ÉTUDES: Denise Bourdais, «Marie-Claire Blais, portrait», dans *La Revue de Paris*, févr. 1967. Lucien Goldmann, «Note sur deux romans de Marie-Claire Blais» dans *Sociologie de la littérature*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973.

SAISON EN ENFER (Une)

ARTHUR RIMBAUD. Poèmes, 1873.

Testament spirituel du poète, *Une saison en enfer* se présente comme le récit, entremêlé de vers, d'une aventure dont le sens est poursuivi sans relâche. La poésie est une malédiction, et la vie du poète, une damnation, dont il recherche d'abord l'origine dans la race («Mauvais Sang») et dans la fatalité sociale. «Nuit de l'enfer» et «Vierge folle» disent l'échec de toute tentative pour échapper à cette damnation, échec du «nouvel amour», échec du rêve de la voyance, dont «Alchimie du verbe» relate toutes les illusions. Ce retour sur les expériences d'introspection créatrice qui produisirent les *Illuminations** («Je devins un opéra fabuleux») sonne comme l'annonce du renoncement: «Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.» Après la révélation de l'Éden entrevu, dans une «minute d'éveil», «L'Éclair» et «Matin» proclament une sagesse nouvelle,

fondée sur la science et le «travail humain». L'œuvre se termine sur un «Adieu» qui est l'annonce d'un nouveau départ: «À l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.»

♦ C'est après le séjour londonien avec Verlaine et le drame de Bruxelles qui le suivit, en 1873, que Rimbaud (1854-1891) composa ce texte inclassable, dans lequel on peut voir la «clef» de son œuvre, la synthèse de son expérience poétique et une nouvelle façon d'appréhender la poésie, qui devient acte. Cette œuvre, de forme narrative, semble à première vue d'accès plus facile que celui des *Poésies** ou des *Illuminations*; mais la signification exacte des différentes phases relatées, et leur lien avec ce que l'on sait des événements extérieurs de la vie du poète, ou avec sa production poétique, n'en demeurent pas moins pleins d'obscurités et de mystère.

♦ Cela n'enlève rien à la puissance fondatrice d'un langage d'une vigueur et d'un rythme inouïs: martèlement des aphorismes triomphants («Il faut être absolument moderne»), scansion des élans lyriques vite refoulés, fulguration des éblouissements et des échappées vertigineuses, tout concourt à faire de cette œuvre le lieu où s'élabore une prose poétique résolument nouvelle.

ÉDITIONS: Rimbaud, *Une saison en enfer*, éd. Pierre Brunel, José Corti, 1987. Gallimard, «Poésie», 1973.
ÉTUDES: Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Le Seuil, 1961. Lionel Ray, *Rimbaud*, Seghers, 1976.

SAISONS EN CAUSE (Les)
JEAN TORTEL. Poèmes, 1987.

Le regard est désir de l'objet. Dans *Les Saisons en cause* l'objet est l'espace d'un jardin, plus profondément, l'espace du temps. Pour être saisi l'objet doit être stable; l'espace du temps est structuré par les quatre saisons, comme le jardin l'est par les quatre éléments, et l'image qui s'en offre par quatre couleurs. Mais les saisons sont en cause: elles ne parviennent pas à structurer l'espace du temps. Les phénomènes météorologiques ne coïncident jamais avec le temps du calendrier. Le temps ne s'installe pas calmement dans l'espace du jardin. Les quatre éléments se mêlent et les couleurs ne sont pas stables. L'objet ne laisse pas de prise au regard. Il faut tirer de ce constat la loi d'un bonheur: «Dans les saisons on ne meurt./Pas d'être./Incertain.» Il appartient au poème de construire le réel en respectant sa mobilité. La paronomase fait glisser les mots les uns dans les autres. La syntaxe permet plusieurs constructions. Le vers (le poème) est une unité close, mais s'ouvre sur les vers (les poèmes) qui précèdent et suivent. Le maître mot est le passage.

♦ Jean Tortel (né en 1904) renonce au lyrisme avec *Les Villes ouvertes* (1965) et se tourne vers le réel. Cette conversion s'accompagne d'une réflexion sur le langage, que soutient l'étude des poètes préclassiques. Il n'y a cependant chez lui aucun formalisme: *Des corps attaqués* (1979), *Le Discours des yeux* (1982) montrent que l'essentiel se passe dans l'échange entre l'objet et le regard. Le regard vise l'objet qu'il désire (objet toujours érotisé, donc), le corps, et le transforme en image. L'objet demeure inaccessible, et l'image ne peut être fixée dans les mots que par une nouvelle altération, la figure. Mais ce travail est sans fin, car, à travers la figure, c'est encore l'objet que vise le poème.

♦ Cette œuvre demeurée longtemps discrète a exercé une influence sur des poètes plus jeunes comme Royet-Journoud et Hocquard.

ÉDITIONS: Tortel, *Les Saisons en cause*, Ryôan-Ji, 1987.
ÉTUDES: Raymond Jean, *Jean Tortel*, Seghers, 1984. «Jean Tortel», *Action poétique*, nos 96-97, 1984.

SALAMMBÔ
GUSTAVE FLAUBERT. Roman, 1862.

Au terme de la dernière guerre punique (IIIe siècle av. J.-C.), les mercenaires au service de Carthage, faute d'avoir reçu leur solde, se révoltent et, sous la conduite du Libyen Mâtho, mettent la cité en danger. Ce dernier, attiré par la beauté de Salammbô, fille de Hamilcar et prêtresse de Tanit, pénètre dans Carthage et dérobe le voile sacré de la déesse auquel est lié le sort de la cité. La situation de Carthage se détériore. Salammbô se rend au camp de Mâtho et obtient la restitution du voile. Carthage reprend le dessus et se venge impitoyablement: les mercenaires sont massacrés. Salammbô meurt d'émotion à la vue du supplice infligé à Mâtho.

♦ Après le labeur réaliste de *Madame Bovary**, Flaubert (1821-1880) aspirait à d'autres horizons et voulait donner libre cours à son lyrisme. Influencé par les évocations historiques de Michelet et sans doute par *Le Roman de la momie**

de Théophile Gautier, il ressuscite un épisode de l'histoire carthaginoise, d'après l'historien grec Polybe. La lecture de la Bible, des auteurs grecs et latins, des récits des voyageurs et archéologues modernes, une énorme documentation, un voyage en Afrique du Nord et cinq ans de travail ont produit cette épopée cruelle et étrange, qui est aussi la négation du roman historique. Malgré un souci du vrai, malgré sa maîtrise de la forme, le lyrisme domine: on reconnaît les rêves de Flaubert, sa fascination pour l'Orient antique, sa religiosité, sa mythologie et sa cruauté dans *Salammbô*. De même qu'Emma Bovary rêvait pour échapper à la médiocrité, l'histoire est un moment d'évasion; mais la rupture avec le présent n'est qu'apparence, parce que l'évocation historique dénonce la vacuité du siècle de Flaubert.

♦ Certains détracteurs de Flaubert lui ont fait grief de la surabondance des figurants, des scènes de batailles et des effusions sanglantes, de la disproportion entre la fresque guerrière et l'héroïne, dont l'histoire n'est qu'un prétexte à évocations. En fait, l'information étant lacunaire, la reconstitution historique n'est que probable. *Salammbô*, épopée pleine de bruit et de fureur, quête mystique qui multiplie les éléments symboliques, révèle le pessimisme de son auteur, le néant et l'absence de sens du monde.

ÉDITIONS: Flaubert, *Salammbô*, éd. Dumesnil et Albert Thibaudet, Gallimard, «La Pléiade», 1951. Éd. Pierre Moreau, Gallimard, «Folio», 1974.
ÉTUDES: Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, *Littérature*, n° 15, oct. 1974. Jeanne Bem, *Littérature*, n° 40, déc. 1980.

SALON DE 1846

CHARLES BAUDELAIRE. Critique d'art, 1846.

Alors que dans le *Salon du Louvre de 1845*, Charles Baudelaire (1821-1867) classe traditionnellement les peintres par genre, dans le *Salon de 1846* il pose les principes d'une esthétique personnelle par rapport à la littérature comme aux arts plastiques. Il y expose «tout un catéchisme de la peinture moderne» lié à une théorie de la couleur. Avançant l'idée d'une critique «amusante et poétique», il propose le sonnet ou l'élégie comme la meilleure forme possible de compte rendu d'un tableau donné. Il approfondit la notion de modernité qu'il avait esquissée l'année précédente, et affirme que «la vie parisienne est féconde en sujets merveilleux». Il s'interroge sur l'utilité de la critique et expose sa conception du romantisme, dont la nature est selon lui «intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'Infini». Comparant Victor Hugo et Delacroix, il marque une nette préférence pour l'artiste qui suggère et se déclare contre un art où «il n'y a rien à deviner».

♦ Parce qu'il annonce une intuition des correspondances, ce *Salon* est généralement considéré comme la base théorique de l'esthétique que Baudelaire pratiquera ensuite dans *Les Fleurs du mal**.

ÉDITIONS: Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, «La Pléiade», 1975. Voir aussi *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Gallimard, «La Pléiade», 1973.
ÉTUDE: André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*, Nizet, 1968.

SALONS (Les)

DENIS DIDEROT. Critique d'art, 1759-1781.

Confrontation personnelle avec l'art des peintres, *Les Salons* permettent à Diderot de recomposer un univers selon son goût et de prouver ainsi la supériorité de la littérature sur la peinture. Sa passion lyrique, tantôt enthousiaste, tantôt critique, fonde une œuvre d'une variété étonnante, où l'essai, la lettre, le dialogue, le discours se succèdent pour présenter les tableaux exposés au Salon de Paris; la vivacité du récit, la liberté de ton et la variété de l'image sont mis au service d'un véritable décloisonnement entre le visuel et l'intellectuel. Profondément subjective, cette critique révèle les passions de Diderot: Chardin reflète son goût pour une réalité simple que la magie de l'art permet de reproduire; Greuze transpose son moralisme dans des tableaux allégoriques, larmoyants ou expressifs qui atteignent le beau idéal; Hubert Robert devient le chantre de la poétique des ruines; Vernet et Loutherbourg introduisent un aspect dramatique ou le sens de la terreur dans des scènes déjà romantiques; David invente une esthétique nouvelle associant le dramatique au sublime.

♦ Rédacteur des articles «Beau» et «Composition» de l'*Encyclopédie**, Diderot (1713-1784) découvre progressivement la peinture, lit des traités d'esthétique, se rend dans les galeries d'art et surtout fréquente assidûment les ateliers des peintres. Quand Grimm lui propose de présenter les Salons dans sa

*Correspondance littéraire**, il saisit l'occasion de créer un genre littéraire nouveau, la critique d'art. Ses *Salons* paraissent tous les deux ans de 1759 à 1781 et le conduisent à élaborer une esthétique qu'il précise dans ses *Essais sur la peinture* (1765) et ses *Pensées détachées sur la peinture* (1781).

♦ Dans l'œuvre de Diderot, Sainte-Beuve privilégie sa critique active et identificatrice. Les Goncourt y sentent l'âme d'un siècle. Baudelaire, Gautier et Zola utiliseront à leur tour la forme des *Salons* et Proust en tirera un thème majeur de la *Recherche du temps perdu** — l'art comme magie et métamorphose.

♦ *Les Salons* sont édités après la mort de Diderot, sans cohérence et de façon parcellaire, jusqu'en 1857 où la *Revue de Paris* les publie dans leur intégralité.

ÉDITION : Diderot, *Les Salons*, dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Garnier, 1976.
ÉTUDE : collectif, *Diderot et l'Art de Boucher à David*, Réunion des Musées nationaux, 1984.

SALUT GALARNEAU

JACQUES GODBOUT. Roman, 1967.

Anarchiste tendre, un peu perdu dans la vie comme il l'est sur cette terre québécoise régulièrement livrée à l'assaut des touristes américains, Galarneau est un curieux personnage, modeste et rêveur, poète à ses heures. Il tient un snack-bar dans un vieil autobus mais son imagination bat la campagne... Trompé par sa femme, par l'existence, par la société, éternel perdant, révolté et en marge, Galarneau, dans une ultime et paradoxale tentative pour reconstruire sa vie, décide de s'emmurer vivant dans sa maison. Le style simple, rude et pittoresque de ce récit à la première personne (il s'agit des propres cahiers de Galarneau) exprime le dénuement et la naïveté d'un personnage, dont le recours à l'écriture traduit déjà une forme de solitude et annonce l'enfermement.

♦ Jacques Godbout est né en 1934 au Québec. Très tôt, il s'engage dans le mouvement de libération des intellectuels québécois des années 60. Son premier livre, *L'Aquarium*, paru en 1962, un Nouveau Roman, le plaçait en tête de l'avant-garde littéraire. Avec *Salut Galarneau* il revient à une forme d'écriture plus traditionnelle. Également poète, essayiste, cinéaste, Godbout a produit une œuvre abondante et protéiforme.

♦ *Salut Galarneau* est représentatif d'une génération et d'une sensibilité québécoise d'après-guerre. Le dénuement de Galarneau, la simplicité et l'originalité de sa langue sont l'expression d'une identité culturelle menacée et destructurée. Contrairement à une Antonine Maillet qui dans le souffle épique de *Pélagie-la-Charette** retrouve la grandeur et l'unité de sa nation perdue, en un sens plus proche de son compatriote Réjean Ducharme (*L'Avalée des avalés**), Godbout exprime le sentiment de désarroi et d'échec qui habite le Québec.

ÉDITION : Godbout, *Salut Galarneau*, Le Seuil, « Points », 1980.
ÉTUDE : « Œuvres et Critiques », *La Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, XIV, 1, 1989.

SAN-ANTONIO

SAN-ANTONIO. Romans policiers, depuis 1949.

« San-Antonio » : ce pseudonyme, créé en 1949, désigne à la fois l'auteur et le héros d'une importante série de romans policiers (plus d'une centaine). L'intrigue y est de peu d'importance : souvent décousue, toujours farfelue, elle est le prétexte à une fantaisie verbale. Les jeux de mots se succèdent, la langue se libère et se déchaîne en réactions inattendues et drôles. L'argot, le jeu de l'allusion, un style « polyglotte » et la désinvolture envers les lois du genre font de ces romans des moments de pur divertissement. San-Antonio prend ses distances, commente ses propres affirmations et attire l'attention du lecteur sur la qualité du texte : on est tiré hors du livre et de la fiction, dans une sorte de détachement qui trouve sa fin essentiellement dans le plaisir des mots.

♦ Les premiers *San-Antonio* se contentaient d'imiter, maladroitement, les séries noires de l'après-guerre. Frédéric Dard (né en 1921), l'écrivain qui se cache derrière le héros, atteint la maîtrise quand l'*imitation* se fait *parodie*. L'enjeu du récit devient dès lors la création verbale, l'auteur se refuse à bâtir un monde et une intrigue. En ce sens, les *San-Antonio* marquent une sorte de recul, un détachement volontaire par rapport au phénomène littéraire.

♦ Pourtant, par bien des aspects, le ton des *San-Antonio* rappelle celui d'un Queneau, d'un Vian ou d'un Pierre Dac. Il s'agit probablement d'un échantillon le plus représentatif de la culture populaire, culture démarquée par rapport à

ses modèles, et dirigée contre tous les conformismes, qu'ils soient éthiques, sociaux ou simplement culturels.

ÉDITIONS : Série *San-Antonio*, Fleuve Noir, depuis 1949.
ÉTUDES : Jean-Jacques Tourteau, *D'Arsène Lupin à San Antonio, le Roman policier français de 1900 à 1970*, Mame, 1970. Jean Durieux, *Frédéric Dard dit San-Antonio : un portrait*, Renaudot et Compagnie, 1990.

SANG NOIR (Le)
LOUIS GUILLOUX. Roman, 1935.

Personnage indéfinissable et fascinant que celui de Cripure ! Haineux, grotesque, sale, mais aussi profondément généreux, prodigieusement intelligent, ce modeste professeur de philosophie surnommé Cripure en souvenir de la *Critique de la raison pure* est le souffre-douleur de tous. Parce qu'il est humble et modeste, mais vrai, il renvoie à chacun une image insupportable de la réalité humaine et a ce don impardonnable de dévoiler comme malgré lui les ridicules et les travers de la condition humaine. Ce personnage est un être de démesure et possède une dimension véritablement hors du commun. C'est cette démesure qui le poussera à s'affronter tragiquement à un autre professeur, Nabucet, et à en dénoncer la bêtise. Mais c'est aussi cette démesure qui le poussera à se suicider : en effet, quel est le sens de ce suicide, sinon le désir fou de tuer en soi ce qui est infernal et veule ? Le roman atteint certainement une violence paroxystique dans l'épisode central de l'affrontement avec Nabucet ; l'évocation de la mort de Cripure dont le cadavre est promené à travers la ville confine à un fantastique terrifiant et grotesque.

♦ Louis Guilloux (1899-1980) commence sa carrière littéraire avec *La Maison du peuple* (1927). Toute sa vie et son œuvre sont marquées par l'engagement socialiste et l'attachement au peuple et à ses valeurs. Il publie en 1942 *Le Pain des rêves* et, en 1949, *Le Jeu de la patience*, qui sont considérés par la critique comme ses romans les plus importants avec *Le Sang noir*. Ces romans s'inscrivent très fortement dans le courant populiste, aux côtés, entre autres, de Jean Guéhenno. Mais ce sont aussi des romans de la révolte et de la condition humaine : Guilloux, qui oscille sans cesse entre le roman de la grandeur et la farce, rappelle Malraux autant que Gogol.

♦ *Le Sang noir* connut un vif succès. Gide le tenait pour l'un des plus grands romans de ce siècle. En 1962, Guilloux en fit une adaptation scénique, sous le titre de *Cripure*.

ÉDITION : Guilloux, *Le Sang noir*, Gallimard, « Folio », 1980.
ÉTUDE : Criticus, *Le Style au microscope*, Calmann-Lévy, 1951.

SANS FAMILLE
HECTOR MALOT. Roman, 1878.

Enfant trouvé, Rémi est élevé par une paysanne, puis pris en charge par un saltimbanque, le vieux Vitalis, qui présente une troupe d'animaux savants. Gagnant ainsi son pain, il parcourt la France, et si les mésaventures ne lui sont pas épargnées, il noue aussi de solides amitiés : il lui faut notamment franchir de nombreux obstacles et démasquer plus d'un imposteur avant de retrouver sa mère et de s'installer dans le manoir de ses pères.

♦ De 1859 à 1896, Hector Malot (1830-1907) publie environ soixante-dix romans : cette œuvre abondante à caractère naturaliste, volontiers didactique et moralisatrice, est de nos jours oubliée. Cependant *Sans famille* demeure l'un des grands classiques de la littérature enfantine ; il figure en tête des statistiques sur les lectures des enfants, précédant Verne, la comtesse de Ségur et les romanciers contemporains. Comme *En famille* (1893), il présente un récit qui hésite entre le mélodrame moralisateur et le conte de fées : le héros, un enfant abandonné, est voué à l'errance picaresque, puis réinséré finalement dans la société. Plus généralement, *Sans famille* appartient au genre, en vogue sous le Second Empire, du « roman de la victime » : récit exemplaire exploitant des situations invraisemblables, des personnages conventionnels, un univers manichéen et un ton héroïque ou pathétique. Le héros-victime est à la recherche de son identité sur les routes et dans les bas-fonds de France et de Grande-Bretagne, tandis que la Providence ordonne l'immensité du pays, la jungle de la vie moderne et fait s'entrecroiser les routes des prédestinés. Comme dans *Le Tour de France de deux enfants** de George Bruno, les tribulations permettent aux personnages et au lecteur de découvrir la diversité des paysages et des catégories sociales de la France. Mais l'univers que le héros traverse lui permet seulement de distinguer entre bons et méchants, riches et pauvres.

♦ En tant que document historique, le roman met en évidence le manque de protection de l'enfance et les misères du

prolétariat, à quoi répondent les douleurs et les laideurs des classes supérieures. Le schématisme sociologique et moralisant donne en exemple les valeurs bourgeoises de la famille, du travail et de l'économie. À la différence de Jules Vallès, on ne se révolte pas contre la famille et la machine sociale, mais on les accepte comme une fatalité. Le thème de l'enfant perdu permet à Malot de privilégier les figures du bonheur familial et de l'autorité. En fait, ce roman travaille sur l'imaginaire de l'enfant, ses aspirations à l'aventure et son besoin de sécurité; il propose un univers de liberté surveillé par des héros tutélaires, gouverné par un mythe de la paternité; il présente les manières multiples et contradictoires, pour un enfant, de rêver la justice, la sécurité, le bonheur et les images parentales. Ces multiples figures parentales sont autant d'identifications qui permettent à l'enfant de construire son désir et sa personnalité, autant d'étapes par lesquelles il traverse l'imaginaire, rencontre le réel et accède au symbolique, à l'ordre de la réalité structurée par un sens.

ÉDITION: Malot, *Sans famille*, L.G.F., «Le livre de poche», 1981.
ÉTUDE: Michel Gilsoul, «Rôle et visage de la fatalité dans les romans pour enfants de Malot», *Revue de langues vivantes*, n° 37, 1971.

SANS TITRE, PAR UN HOMME NOIR BLANC DE VISAGE

XAVIER FORNERET. Maximes, 1838.

Considéré comme un romantique mineur, Xavier Forneret (1809-1884) se situe résolument du côté du bizarre. Auteur de drames sans succès comme *L'Homme noir* (1834), de contes influencés par le «frénétisme» à la mode de l'époque, il annonce certains aspects du surréalisme et sa prose poétique se rapproche parfois de celle de Nerval. En 1838 il publie *Vapeurs, ni vers ni prose*, dont André Breton retiendra *Un pauvre honteux* comme exemple parfait d'humour noir. Mais certains textes font penser surtout aux *Petits Poèmes en prose** de Baudelaire. La même année *Sans titre, par un homme noir blanc de visage* réunit des réflexions et des maximes disparates organisées en fonction des douze mois de l'année, entre un «Tout d'abord» en guise de préface et un dialogue sur l'année perdue en épilogue. *Encore un an de Sans titre* (1840) se termine par une après-fin et est suivi de «Broussailles de la pensée». Se déclarant fragmentaire, l'œuvre de Forneret a pour base une contestation de l'écriture et un souci constant de l'expérimentation qui se voit clairement dans *Pièce de pièces: temps perdu* (1840), imprimé seulement sur le verso des pages. Incompris à son époque, *Sans titre* reste peu étudié de nos jours, à cause, peut-être, du paradoxe énoncé au départ: «L'auteur de ce quasi-livre ne veut pas Écrire; c'est Écrire qui a voulu et veut l'auteur.»

ÉDITIONS: Forneret, *Sans titre*, éd. Willy-Paul Romain, Arcanes, 1952. *Sans titre et autres textes*, préface d'André Breton, Thot, 1978. *Œuvres*, éd. Willy-Paul Romain, Slatkine, 1980.
ÉTUDE: Francis Dumont, *Naissance du romantisme contemporain*, Calmann-Lévy, 1942.

SATAN L'OBSCUR

JEAN DE BOSCHÈRE. Roman, 1933.

Satan l'obscur est un ouvrage autobiographique, comme l'était déjà *Marthe et l'Enragé* (1927). Pierre Bioulx d'Ardennes devient l'amant de Douce, plus âgée que lui, mère de deux enfants, Fryne et Peter. Il ne parvient pas, cependant, à concilier son idéalisme et l'amour charnel. Douce en souffre. Elle souffre aussi de voir sa fille Fryne trop peu aimante et demande à Pierre de devenir son amant, car elle espère qu'avec sa sensualité s'éveillera sa sensibilité. Atteinte d'épilepsie elle part à Saint-Malo, cependant que Fryne et Pierre vont en Écosse. Ils s'aiment, mais Pierre s'écarte de Fryne comme auparavant de Douce, va retrouver celle-ci, dont l'état a empiré, la ramène en Angleterre, où elle meurt. Fryne se retire dans un couvent.

♦ Pierre est Satan. Il est condamné à l'échec car il ne peut retrouver dans la réalité l'idéal que la beauté lui fait concevoir. Il repousse le désir sexuel, dont la manifestation lui fait horreur. Déchiré par cet élan contradictoire, il déchire à son tour celles qu'il aime: il lui faudrait pouvoir aimer une femme demeurant vierge, et c'est son amour de la perfection qui le rend responsable de la mort de Douce. Mis en échec, le désir prend des formes perverses, et l'élan vers le bien tourne au mal. C'est pourquoi tout, autour de lui, peut prendre deux visages: Douce est appelée Juliette, Peter est un double de Pierre, la narration utilise alternativement la première et la troisième personne. Ce culte de l'idéal, et la perversion qui en découle, est caractéristique du symbolisme, dont l'influence se manifeste par la présence, dans le récit, des parfums et des fleurs. Le héros est proche du dandy baudelairien, dont il

partage la haine de l'homme commun et de la société.

♦ Jean De Boschère (1878-1953), poète belge auteur d'une œuvre variée — poèmes, romans, évocations du monde naturel — illustra, en outre, de nombreux livres. Cette œuvre n'a été remarquée que par quelques-uns: André Suarès, qui en apprécie la lucidité et la cruauté cynique; Gabriel Bounoure qui célèbre sa puissance visionnaire et voit dans l'attrait pour le mal l'expression d'une nostalgie du bien, de l'amour pur.

ÉDITION: De Boschère, *Satan l'obscur*, éd. Michel Desbruères, La Différence, 1990.
ÉTUDE: Monique Fol, *Jean De Boschère ou le Chemin du retour*, Peter Lang, 1987.

SATIRE MÉNIPPÉE (La)

ŒUVRE COLLECTIVE. Satire politique, 1594.

Sept auteurs, d'horizons différents (hommes d'église, avocats, poètes), s'associent en 1594 pour composer *La Satire Ménippée*; il s'agit d'un texte étrange, qui mêle, comme son modèle avoué, le recueil des *Saturae Menippeae*, les vers et la prose, et fait alterner le sérieux et le grotesque, la farce et la rhétorique politique pour prendre parti dans la querelle cruciale du temps, à savoir la question de l'élection du roi de France. Décrivant de manière caricaturale la réunion des États généraux de 1593 où se sont opposés «zélés», partisans de la Ligue et de l'alliance avec l'Espagne très catholique, et «politiques» souhaitant l'apaisement et la réconciliation favorables à Henri IV, *La Satire* se situe dans le camp de ces derniers, et emploie tout l'arsenal des procédés farcesques pour ridiculiser leurs adversaires.

♦ Œuvre de circonstance, elle connaît un retentissement considérable et contribue sans doute à la victoire finale d'Henri IV. Elle reste le modèle de la satire moderne, remarquable surtout par la variété du ton et la richesse des techniques mises en œuvre pour produire un effet maximal.

ÉDITION: *La Satire Ménippée de la vertu du catholicon d'Espagne*, Slatkine, 1971.
ÉTUDE: Daniel Ménager, Franck Lestringant, *Études sur la Satire Ménippée*, Droz, 1987.

SATIRES

BOILEAU (Nicolas Boileau-Despréaux). 1666.

Le goût de la polémique littéraire, la réflexion du moraliste, le sens aigu du pittoresque se retrouvent dans les douze *Satires* de Boileau. Les unes exaltent le génie de Molière (II), le genre satirique (VII) ou les droits de la critique (IX); les autres dénoncent le culte de l'argent (I), le rationalisme dogmatique (IV), la fausse noblesse (V) ou les faiblesses de l'homme (VIII); deux pièces (III et V) peignent allègrement les ridicules sociaux. Enfin, Boileau retrouve à la fin de sa vie le sens de la diatribe quand il attaque férocement (X) les salons féminins qui animent le parti des Modernes ou quand il condamne les casuistes (XI et XII).

♦ D'une facture constamment soignée, l'œuvre associe la violence à l'agression, le sens du comique, l'art du croquis, une humeur frondeuse et un humour décapant.

♦ Engagé dans les cercles puristes et antiprécieux où règnent le primat de la raison et un sens vif de la dignité de l'écrivain, Boileau (1636-1711), commence dès 1657 la rédaction de ses *Satires*. Les six premières, publiées en 1666 dans une édition pirate, révèlent une verve impitoyable et une maîtrise technique exceptionnelle. Rallié à Colbert et au roi comme Horace à Mécène et à Auguste, Boileau se lance ensuite dans le genre sérieux des *Épîtres** et énonce la charte de l'école classique de 1660 dans l'*Art poétique**. Très proche de la liberté d'esprit et de la morale austère des jansénistes, il reprend en 1698 dans la satire XI les attaques de Pascal et de Bossuet contre les casuistes, puis dénonce avec un beau courage dans la satire XII l'emprise croissante des jésuites sur la société française.

♦ À l'insu de Boileau, ses premières satires sont publiées sous leur forme initiale. Le poète dénonce aussitôt cette édition comme monstrueuse et fait paraître un recueil des «*Satires du sieur D...*» qui provoque bien des remous dans le marais littéraire et assure à Boileau une notoriété considérable, accrue encore par les satires VIII et IX, réponse aux pamphlets suscités par le recueil de 1666. Vingt-six ans plus tard, la satire X vaut à l'écrivain le soutien du grand Arnauld et de La Bruyère. Le roi interdit la publication de la satire XII, qui paraîtra après la mort de Boileau, en 1713.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *L'Art poétique*.

SATIRES

MATHURIN RÉGNIER. Poésie, 1613.

Les seize *Satires* de Régnier (dont trois furent publiées à titre posthume)

ont éclipsé celles de Motin, Maynard, Berthelot ou Sigogne, qui apparaissent dans les deux premières décennies du XVII[e] siècle comme les ultimes émanations de la tradition humaniste et réaliste de la Renaissance. Les modèles de Régnier (1573-1613) sont Horace et Juvénal, ainsi que les poètes satiriques italiens du XVI[e] siècle; élève de Desportes, son oncle, il a été nourri dans le culte des poètes de la Pléiade, et ne cesse de s'élever contre les «sauvages lois» (*Satire* IV), auxquelles Malherbe entend assujettir les Muses.

♦ De la *satura* latine (le mot signifie «mélange»), Régnier a retenu la liberté de ton et la variété de l'inspiration. Ses satires, qu'il appelle «pot-pourri» (*Satire* I), allient portraits (comme celui du fâcheux, *Satire* VIII), considérations morales, fables (comme celle du loup, de la lionne et du mulet, imitée d'Ésope, *Satire* III), éléments autobiographiques (dans la *Satire* II par exemple), scènes de comédie (*Satire* XIII, «Macette»). Son œuvre fait volontiers alterner les allusions mythologiques de la poésie savante avec les proverbes ou les expressions triviales, propres à une veine populaire. Régnier s'en prend à l'hypocrisie (Macette est un Tartuffe au féminin), à la courtisanerie, aux mauvais poètes. Contre un art réduit à n'être que la stérile application de règles (*Satire* IX), il proclame les vertus d'une inspiration divine, «Sainct zelle» (*Satire* I) qui s'alimente, conformément aux conceptions néo-platoniciennes de la Renaissance, au même feu que l'amour (*Satire* V). Le poète se fait donc le chantre d'un hédonisme qui prend sa source dans la soumission aux lois de la nature («Nous ne pouvons faillir, suivant notre nature» *Satire* XV) et dans un scepticisme proche de celui de Montaigne, associé à la constatation baroque du désordre du monde («Le Monde est un berlan où tout est confondu...» *Satire* III).

ÉDITION: Régnier, *Satires*, dans *Œuvres complètes*, éd. Gabriel Raibaud, Nizet, 1982.
ÉTUDE: Marguerite Verzinay Mitchell, *L'Art du portrait dans les Satires de Régnier*, Didier, 1974.

SAÜL LE FURIEUX
JEAN DE LA TAILLE. Tragédie, 1572.

Saül, réfugié dans la montagne, en proie à des crises de rage que seul peut apaiser David avec sa harpe, se demande pourquoi Dieu l'a abandonné. Pour connaître l'avenir, il consulte la magicienne d'Endor: l'âme du prophète Samuel, évoquée par celle-ci, lui annonce sa ruine et celle des siens. Peu après, le roi apprend la défaite de son armée et la mort, au combat, de ses fils. Désespéré, il se tue sur leur corps avant que David, qui n'apparaît qu'au cinquième acte, ait le temps d'intervenir.

♦ Comme de nombreuses tragédies de la même époque, *Saül le furieux* tire son sujet de la Bible; mais Jean de La Taille (1535-1611), qui fait précéder son œuvre d'un petit traité sur l'*Art de la tragédie*, se distingue par une réflexion originale sur les principes mêmes de l'écriture tragique. En dépit de son thème central, la folie, qui autorise l'imitation des nombreux modèles latins, la pièce prend ses distances vis-à-vis de Sénèque et se conforme en revanche avec précision aux principes dramatiques d'Aristote. Le prologue oratoire est supprimé, et l'action prime le discours: les déplorations sont limitées, en dépit du sujet qui s'y prête; seul le chœur est habilité à commenter les événements et à en tirer des leçons d'ordre général. Par ailleurs, Jean de la Taille fait œuvre de novateur en composant son personnage: Saül n'est pas seulement un type humain sorti de la Bible, il est doté d'une épaisseur psychologique qui en fait un être véritable.

♦ Cette tragédie se situe au carrefour de deux traditions dramatiques et ouvre la voie aux œuvres baroques du début du XVII[e] siècle.

ÉDITION: Jean de La Taille, *Saül le Furieux, La Famine ou les Gabéonites, tragédies*, Didier, 1968.
ÉTUDE: Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France, les débuts (1514-1573)*, Champion, 1929.

SCÉDASE, OU L'HOSPITALITÉ VIOLÉE
ALEXANDRE HARDY. Tragédie, 1626.

Parmi les six ou sept cents tragédies, tragi-comédies, pastorales que fit représenter Hardy (1572-1632), considéré comme le premier auteur dramatique professionnel français, *Scédase* se distingue par la cruauté, le caractère sexuel et spectaculaire de l'action représentée (le viol d'une des filles de Scédase a lieu sur scène), digne des productions les plus audacieuses du théâtre baroque. Le sujet est tiré de Plutarque: les filles du paysan Scédase sont violées et tuées par deux jeunes Spartiates de noble lignage auxquels elles avaient offert l'hospitalité en l'absence de leur père. Celui-ci, découvrant à son retour le cadavre de ses filles, se suicide sur leur tombe après avoir en vain réclamé justice à Sparte.

♦ La pièce, par la présence d'un chœur, par l'utilisation de procédés dramatiques comme les pressentiments et les songes prophétiques, tient encore du théâtre savant du XVI^e siècle. Mais elle rompt avec lui par le primat absolu accordé à une action unique: la progression dramatique (les jeunes gens amoureux en viennent par degrés à envisager le viol, et à préméditer le meurtre) est rigoureusement menée.

♦ Tout aussi novateur est le choix d'un paysan comme héros d'une tragédie dont la fatalité réside aussi bien dans la violence irrépressible du désir que dans l'iniquité de l'ordre social. La pièce s'ouvre sur la dénonciation, par un citoyen vertueux, de l'immoralité qui règne à Sparte; elle se clôt sur les imprécations de Scédase à l'égard de juges indulgents pour les puissants, et sur l'apologie stoïcienne du suicide par les paysans désabusés. C'est d'ailleurs *Scédase* que Pierre Corneille cite en exemple pour prouver que les malheurs des rois ne sont pas les seuls dignes d'être représentés sur scène (*Épître dédicatoire de Dom Sanche d'Aragon pour M. de Zuilichem*). Voltaire, pour démontrer le contraire, a encore recours à *Scédase*.

♦ Le succès de l'œuvre de Hardy, considérable dans le premier tiers du XVII^e sciècle, ne survécut pas à son auteur. La deuxième partie du XVII^e siècle et le XVIII^e dédaignèrent cet auteur admiré par Théophile de Viau et Tristan L'Hermite, et auquel Corneille rend hommage (préface de *Mélite*). Son langage ronsardisant, ses jeux verbaux, son opposition à Malherbe, ses infractions évidentes aux règles des trois unités et à celle de la bienséance expliquent cet oubli. Sainte-Beuve ne voit en lui qu'un précurseur grossier de Racine, à cause de tragédies comme *Marianne* ou *Didon*, qui respectent à peu près la règle des trois unités.

♦ Le théâtre moderne a cependant exhumé ce «théâtre de liberté, théâtre de demain», selon le mot d'un critique. Gervais Robin et Daniel Mesguisch ont représenté *Scédase* au théâtre de Paris-Nord en avril 1976.

ÉDITION: Hardy, *Scédase, ou l'Hospitalité violée*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Schérer, Gallimard, «La Pléiade», 1975.
ÉTUDE: Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, 1889, Slatkine, 1970.

SCÈNE CAPITALE (La)

PIERRE-JEAN JOUVE. Récits, 1935.

Articulée autour de deux grands axes, *La Victime* et *Dans les années profondes*, *La Scène Capitale*, qui comprend également les *Histoires sanglantes* déjà publiées en 1932, est pour reprendre un mot de Jouve lui-même, la «catastrophe» par quoi se résout l'éternel conflit du désir amoureux et de la mort. Dans *La Victime*, Dorothée, furieusement désirée par Waldemar, se donne à lui grâce à l'intervention sulfureuse d'un étudiant sorcier. Mais à l'aube, Waldemar n'étreint plus qu'un cadavre. *Dans les années profondes* met en scène la comtesse Hélène de Sannis qui vit entre son mari et son neveu Pauliet, tuberculeux et moribond. Elle va s'éprendre d'un adolescent farouche, Léonide, qu'elle trouble et fascine. Au cours d'une longue période de fantasmes érotiques que la mort traverse sans cesse de son image, Hélène et Léonide se rapprochent l'un de l'autre jusqu'à la «scène capitale» où leur amour se consomme dans l'ivresse. Mais s'y consume aussi la vie d'Hélène: elle expire dans un dernier mot d'amour. Lors de la veillée funèbre, Léonide comprendra que «mère» autant qu'«amante», Hélène a eu pour rôle essentiel de «l'avoir mis au monde», d'avoir ouvert en lui, pour lui, une source parfaite, c'est-à-dire «inépuisable».

♦ Dans *La Scène Capitale*, Jouve (1887-1976) prend plaisir à multiplier et à varier les effets de style: brièveté tantôt ironique et tantôt poignante des *Histoires Sanglantes*; baroquisme noir de *La Victime* (inspirée d'un apologue de Luther, elle semble sous certains aspects un pastiche des contes fantastiques de Hoffmann); écriture quasi impressionniste de *Dans les années profondes*, qui fait surgir Hélène, dame «à l'ombrelle», dont la robe «changeait à chaque mouvement». En outre, la fastueuse chevelure de celle-ci existe comme un personnage à part entière du drame qui se noue; personnage allégorique et quasi mystique que cette chevelure qui eût enchanté Baudelaire! Dans l'état d'érotisation extrême qui est celui des personnages de Jouve, les objets se dépassent en symboles, les êtres en mystères glorieux ou douloureux, et éprouvent jusqu'à leur extrême limite «la volupté du plaisir de la mort». Omniprésente, fascinante jusqu'au délire, celle-ci est à la fois tout l'horizon du récit et sa source noire et profonde. La Femme l'incarne presque toujours: face radieuse comme celle d'Hélène de Sannis (on notera le

symbolisme du prénom Hélène, «femme hélianthe», femme solaire) ou face sombre et tragique de Catherine Crachat dans *Hécate* (1928).

♦ L'œuvre de Jouve exploite jusqu'à l'épuisement les obsessions fondamentales de l'homme qu'éclaire une pratique assidue de la psychanalyse. Elle baigne de ce fait dans un climat d'érotisme fantastique et mystique à la fois. Affrontée à la conscience de la faute, à la nécessité du salut, la tension permanente entre Éros et Thanatos s'exprime dans une langue profondément poétique où Jouve combine à merveille la fécondité de l'analogie baudelairienne avec les libres associations et les symboles appris de la psychanalyse.

ÉDITION: Jouve, *La Scène capitale*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1982.
ÉTUDES: *Cahiers de l'Herne: Pierre-Jean Jouve*, 1972. K. Scharer, *Thématique et Poétique du mal dans l'œuvre de Pierre-Jean Jouve*, Minard, 1985.

SCÈNES DE LA VIE DE BOHÊME

HENRI MURGER. Roman, 1851.

Le «Cénacle de la Bohême» réunit le musicien Alexandre Schaunard, le philosophe Gustave Colline, le peintre Marcel et Rodolphe, le musicien. Les 23 épisodes de ce livre se déroulent autour du café Momus, point de rencontre des milieux artistes parisiens. Deux «aventures» retiennent l'attention, celle de Marcel et de Musette ainsi que celle de Rodolphe et de Mimi. Mais Musette finit par épouser un maître de poste, tandis que Mimi meurt de phtisie: «La jeunesse n'a qu'un temps», comme dit le dernier épisode du livre.

♦ Publié en feuilleton dans *Le Corsaire*, entre 1846 et 1848, ce livre est un vivant témoignage du Paris de la Restauration. Il participe du mythe de l'artiste maudit et misérable. L'opéra de Puccini, *La Bohême* (1896), prolonge la popularité du roman. Mais là où Murger était volontiers enjoué, Puccini est plus tragique, prenant plus aux sérieux les lieux communs que Murger (1822-1861) utilise avec ironie.

ÉDITION: Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohême*, Gallimard «Folio», 1988.

SCIENCE ET L'HYPOTHÈSE (La)

HENRI POINCARÉ. Essai, 1902.

La Science et l'Hypothèse est une réflexion sur le rôle du langage, de l'esprit et de la réalité dans l'établissement des fondements de la connaissance. Henri Poincaré prend position dans cet essai par rapport à un courant de pensée «nominaliste». Pour les nominalistes, dans le processus qui mène à l'assertion d'une vérité scientifique, les hypothèses ne sont que des conventions, et la science reste privée de véritable portée dans la réalité. Étudiant tour à tour divers principes et notions de l'arithmétique, de la géométrie, de la mécanique et de la physique expérimentale, Poincaré dégage dans chacune de ces sciences l'apport et les limites du caractère conventionnel de l'hypothèse. Si dans chacune d'elles l'hypothèse relève de la convention, ce n'est pas à l'exclusion de toute relation à la réalité. Le systématisme excessif de la position nominaliste révèle une méconnaissance de l'objectif véritable de la science et de la nature même de sa relation à la réalité, puisqu'il n'y a de toute façon de réalité connaissable que les rapports entre les choses et non les choses elles-mêmes.

♦ Henri Poincaré (1854-1912) a été l'un des mathématiciens les plus importants de la fin du XIX^e^ et du début de XX^e^ siècle. Premier de ses livres consacrés à la philosophie des sciences, *La Science et l'Hypothèse* sera suivi de *La Valeur de la science* (1905), *Science et Méthode* (1908), *Dernières Pensées* (1913).

♦ *La Science et l'Hypothèse* en particulier a soulevé, entre Henri Poincaré et Bertrand Russel, une discussion passionnante qui marque une date dans l'histoire de la philosophie des sciences.

ÉDITION: Poincaré, *La Science et l'Hypothèse*, préface de Jules Vuillemin, Flammarion, 1968.
ÉTUDES: Appel, *Henri Poincaré*, 1925. Jules Vuillemin, *Philosophie de l'algèbre*, t. I, P.U.F., 1963.

SECRET (Le)

HENRY BERNSTEIN. Pièce en trois actes, 1913.

Gabrielle Jeannelot a la réputation d'être une femme de cœur et d'esprit. Henriette, une jeune veuve charmante, la considère comme une sœur aînée. Gabrielle pousse en vain Henriette à avouer à Denis, son fiancé, sa liaison passée avec Ponta Tulli, alors qu'elle sait pertinemment que le jeune homme, d'une jalousie maladive, ne le supporterait pas. Le mariage a donc lieu et, quelque temps plus tard, le jeune couple, les Jeannelot et Ponta Tulli se trouvent réunis dans une villa en Normandie. Denis découvre le secret d'Henriette. Mais d'autres secrets sont également mis au jour,

qui tous prouvent l'acharnement infernal de Gabrielle à détruire le bonheur des autres. Accablé, Constant, son mari, obtient de Denis qu'il se réconcilie avec Henriette, puis il se retrouve seul auprès de Gabrielle effondrée.

♦ La pièce d'Henry Bernstein (1876-1953) dépeint l'univers trouble des passions propre au drame psychologique. Dans sa confession à son mari, Gabrielle présente sa volonté de nuire comme une véritable névrose, soigneusement dissimulée depuis des années. Le personnage du théâtre bourgeois acquiert profondeur et complexité, ce qui se traduit ici par la figure, certes un peu naïve, de l'être double. Mais c'est bien l'élucidation de la psychologie secrète d'autrui qui est au cœur de la pièce.

♦ La création eut lieu le 22 mars 1913 au théâtre des Bouffes Parisiens.

ÉDITION : Bernstein, *Le Secret, Le Bonheur*, dans *L'Avant-scène Théâtre*, n° 819-820, 1987.

SÉGOU I, LES MURAILLES DE TERRE
SÉGOU II, LA TERRE EN MIETTES

MARYSE CONDÉ. Romans, 1984-1985.

À travers l'histoire de Ségou, capitale du royaume Bambara au Mali, c'est toute l'Afrique, ses hommes et ses femmes, ses déchirements, qu'évoque Maryse Condé. À la fin du XVIII[e] siècle, Ségou, qui tire sa puissance de la guerre, est à l'apogée de sa gloire. Pourtant, au centre de toutes les luttes et de toutes les rivalités, elle perd peu à peu sa grandeur (*Ségou I*). Mais la grande déchirure a lieu au XIX[e] siècle, lorsque les Toucouleurs percent la défense Bambara, investissent la ville et y imposent la foi islamique (*Ségou II*). C'est ainsi que dans l'indifférence générale, abandonnée par la France du Second Empire, Ségou va perdre son identité et sa culture propres et mourir peu à peu. À ce destin national, marqué par les deux fléaux que sont la guerre sainte et la traite des Noirs, reste indissolublement liée la saga des Traore, prestigieuse famille, condamnée elle aussi au déclin et au déchirement. Mais surtout, émouvantes et inoubliables, se détachent, sur cet arrière-fond de violence et de souffrance, de belles figures de femmes, porteuses d'espoir et de vie, symboles évidents d'une Afrique généreuse et pacifique.

♦ Maryse Condé, née en Guadeloupe, avait déjà publié, en 1976, *Hérémakhonon*, et en 1981, *Une saison à Rihata*, dont l'action se situe aussi en terre africaine. Professeur de littérature négro-africaine à l'université de Paris IV, Maryse Condé est aussi essayiste, critique et dramaturge (*Dieu nous l'a donné*, 1972, et *Mort d'Oluwemi d'Ajumako*, 1974).

♦ Le succès du roman tient sans doute à l'habile mélange du romanesque et de l'historique. Le roman fit date en ce qu'il apportait pour la première fois un succès commercial et populaire jusqu'alors inaccessible à un auteur caraïbe.

ÉDITIONS : Maryse Condé, *Ségou I* et *Ségou II*, L.G.F., « Le livre de poche », 1985 et 1987.

SEMAINE OU LA CRÉATION DU MONDE (La)

GUILLAUME DU BARTAS. Poésie scientifique, 1578.

Ce très long poème, qui est une amplification de la Genèse, prend la forme d'un « Heptaméron » : les divisions du texte correspondent aux six jours de la création du monde, plus le septième, jour de repos de Dieu admirant son œuvre. Plus encore que d'une poésie religieuse — malgré la ferveur du réformé Du Bartas (1544-1590) —, il s'agit d'une poésie scientifique qui passe en revue la totalité des connaissances humaines. Mais ce discours didactique, fondé sur l'analogie universelle, est aussi une action de grâces à la gloire de Dieu, créateur de toutes les merveilles : la précision scientifique est transfigurée par la richesse métaphorique.

♦ Le succès de Du Bartas en son temps est si grand qu'il éclipse presque Ronsard (*La Semaine...* connaît plus de cinquante éditions en moins de soixante ans). Mais il tombe dans l'oubli à l'époque du classicisme. On commence tout juste à le redécouvrir.

ÉDITIONS : Du Bartas, *La Semaine ou Création du monde*, éd. Karl Reichenberg, Champion, 1980. Actes Sud, 1988.
ÉTUDE : Albert-Marie Schmidt, *La Poésie scientifique en France au XVI[e] siècle*, Albin Michel, 1938.

SENS MAGIQUE

MALCOLM DE CHAZAL. Poèmes, 1957.

Ce recueil rassemble sept cent cinquante-cinq textes très courts, disposés en forme de poèmes et qui proposent de brèves narrations ou des

aphorismes. Qu'il s'agisse de paradoxes, de traits d'esprit, d'énoncés précieux, de formules provocantes, dans tous les cas la parole y semble aller plus vite que la pensée. Chazal a pu emprunter au surréalisme une forme d'automatisme; son objectif est cependant différent: il s'agit de bouleverser la conscience que l'homme a de lui-même et du monde et, par là, de passer de la diversité multiple à l'unité de l'être. Les objets ou les sensations deviennent des pensées, le corps devient visage et le visage corps, ou monde. Les formes privilégiées structurant ces relations sont la division du même («L'eau avait tant bu», XVI), la réduction au même («Le beige/Est l'idéal fauteuil», CCI), l'inversion entre les termes d'une relation («La danseuse/S'immobilisa/La salle/Dansa», DCCLIII). Dans tous les cas l'objet visé est l'unité de l'individu et de l'univers: «Le plus court chemin/De nous-mêmes/À nous-mêmes/Est l'Univers» (CXCVII).

Dans d'autres œuvres (par exemple, *Le Premier Sens plastique*, 1986) Malcolm de Chazal a préféré l'aphorisme en prose, qui conserve l'apparence d'une pensée analytique. Au contraire, avec *Sens magique* et le poème, les objets et les mots sont mis à la question par les rapports s'établissant entre eux; il n'est plus possible de déterminer un signifié stable: «L'eau n'étanche/Sa soif/Que dans l'étang» (LXVI).

♦ Malcolm de Chazal (1902-1981) est proche du surréalisme et, surtout, de certains aspects de «dada» (on peut songer aux «exemples» d'Éluard, ou à ses «proverbes»), mais il n'appartient pas à un mouvement défini. Son œuvre, très bien accueillie en 1947 par André Breton et par Jean Paulhan, a été peu à peu oubliée, et cet auteur s'est replié sur l'île Maurice. Certains de ces ouvrages ont toutefois été réédités depuis sa mort.

ÉDITION: Chazal, *Sens magique*, préface de Éric Meunié, Lachenal et Ritter, 1983.
ÉTUDE: Camille de Rauville, *Chazal des Antipodes*, préface et postface de Senghor, Les Nouvelles Éditions africaines, 1974.

SERMENTS INDISCRETS (Les)
MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1732.

Lucile, que son père a promise à Damis, a accepté de l'épouser; informée cependant de l'arrivée du jeune homme à Paris, elle aimerait se dédire. Quant à Damis, il n'est venu que pour rompre ses engagements: *Les Serments indiscrets* illustrent le conflit entre un amour né soudainement et les obstacles suscités par des serments antérieurs faits à la légère. Les personnages reconnaissent rapidement qu'ils ont joué contre leurs propres sentiments et s'emploient à démêler l'écheveau qu'ils ont eux-mêmes embrouillé. En concentrant l'intérêt de sa pièce, étirée en cinq actes, sur l'analyse d'instants découpés arbitrairement, Marivaux transpose au théâtre un procédé du genre romanesque.

♦ C'est qu'en 1732 l'auteur, qui vient de connaître avec les Comédiens-Italiens une série de triomphes couronnée par *Le Jeu de l'amour et du hasard**, travaille depuis plus d'un an à son grand roman du sentiment, *La vie de Marianne**. Après avoir élargi son théâtre à la comédie sociale dans *L'Île des esclaves** ou *L'Île de la raison*, Marivaux (1688-1763) s'oriente vers la comédie morale avec *L'École des mères**, et surtout tente de conquérir le Théâtre-Français avec une pièce «vraisemblable» en cinq actes, *Les Serments indiscrets*.

♦ La comédie, à laquelle Marivaux attachait un grand prix, connaît un échec complet. Musset se souviendra des *Serments* quand il écrira *On ne badine pas avec l'amour**, mais les contemporains de Marivaux n'apprécient pas un imbroglio sentimental dont Voltaire raille les «billevesées énigmatiques» et Crébillon le «verbiage».

ÉDITION: Marivaux, *Les Serments indiscrets*, dans *Théâtre*, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubelin, Garnier, 1989.
ÉTUDE: voir *Arlequin poli par l'amour*.

SERMONS
JACQUES-BÉNIGNE BOSSUET. Discours, 1652-1686.

Les *Sermons* de Bossuet (1627-1704) offrent une méditation sur une parole ou un thème évangéliques, d'où le prédicateur tire une leçon de doctrine chrétienne — *Sermon sur la Passion* (1660), *sur l'Impénitence finale*, *sur l'Enfer*, *sur la Providence* (1662), *sur la Divinité de Jésus-Christ* (1665), *sur la Sainte Vierge* (1666-1669), *sur l'Unité de l'Église* (1681) — ou une maxime morale — *Sermon sur l'Éminente Dignité des pauvres* (1659), *sur l'Honneur du Monde* (1660), *sur l'Ambition*, *sur la Mort* (1662), *sur la Haine de la Vérité*, *sur la Justice*,

sur l'Honneur (1666). Leur structure répond à un schéma constant: un avant-propos destiné à susciter l'attention et terminé par une invocation à la Vierge; l'exorde annonçant les subdivisions du discours; le développement où se succèdent un exposé de la doctrine évangélique, une explication étayée sur l'autorité des Pères de l'Église, une argumentation fondée sur la raison et l'expérience; la péroraison lançant un pathétique appel aux auditeurs.

♦ Chanoine à Metz, Bossuet se consacre à la prédication. Il dénonce dans son *Panégyrique de saint Paul* (1657) les «artifices de la rhétorique» et les «vaines curiosités» comme incompatibles avec la parole de Dieu et la simplicité évangélique. Revenu à Paris en 1659, il y prêche avec éclat carêmes et avents à la ville et à la cour. L'année 1662 marque l'apogée de ses grands sermons: il prêche le carême au Louvre. Les *Sermons*, les *Oraisons funèbres**, le *Discours sur l'histoire universelle** sont dominés par les grands thèmes chrétiens et par une réflexion sur la misère et la grandeur de la condition humaine.

♦ Au XVII[e] siècle, la littérature ne peut être, pour un prélat exemplaire, qu'une vaine occupation ou une passion coupable. Mais la prédication constitue pour Bossuet le prolongement du mystère célébré à l'autel par le prêtre. Si l'orateur recourt à des analyses psychologiques, à une imagination nourrie de réminiscences bibliques et de souvenirs classiques, à un réalisme qui l'enracine dans la mentalité baroque de son temps, à des strophes lyriques ou à des apostrophes dramatiques, c'est dans un but unique: persuader et convaincre.

ÉDITIONS: Bossuet, *Sermons*, dans *Œuvres*, éd. Bernard Velat et Yvonne Champailler, Gallimard, «La Pléiade», 1971. Éd. Jacques Truchet, Flammarion, «G.F.», 1970.
ÉTUDE: Jacques Truchet, *La Prédication de Bossuet*, Le Cerf, 1960. Du même, *Politique de Bossuet*, Armand Colin, 1966.

SERTORIUS
PIERRE CORNEILLE. Tragédie, 1662.

Tragédie en cinq actes et en vers, *Sertorius* retrace un épisode peu connu de l'histoire romaine. Général glorieux et chargé d'ans, Sertorius commande en Espagne les partisans de Marius. Il est aimé de Viriate, reine des Lusitaniens, mais hésite à répondre à cet amour, car Aristie, femme répudiée de son ennemi Pompée, sollicite son alliance. Fin politique, Sertorius décide d'épouser Aristie et offre à Viriate la main de son lieutenant Perpenna. Mais Pompée, obtenant de Sertorius une entrevue avec Aristie, la supplie de ne point se remarier: il ne l'a répudiée que pour obéir à Sylla, dont il a épousé la fille. La joute oratoire entre Sertorius et Pompée oppose deux options politiques inconciliables, mais unit dans une estime réciproque deux grands caractères. Aussi, lorsque Perpenna assassine Sertorius qui s'est enfin déclaré à Viriate, et va se soumettre à Pompée, celui-ci le fait mettre à mort. Sylla abdique, sa fille meurt et Pompée reprend alors Aristie, rendant à Viriate la paix et la liberté.

♦ Très caractéristique de l'art avec lequel Corneille invente avec vraisemblance des personnages (Aristie, Viriate) et les mêle à l'histoire, *Sertorius* développe le conflit entre les tenants de la liberté républicaine (Sertorius) et ceux qui servent le pouvoir absolu (Pompée). Mais dans l'un et l'autre cas l'amour n'est plus qu'une passion secondaire, totalement subordonnée aux nécessités politiques. Peut-on d'ailleurs appeler passion cet amour de «tête», né de l'estime et la fascination de la gloire? Viriate le dit clairement: «J'aime en Sertorius ce grand art de guerre / [...] / J'aime en lui ces cheveux tout couverts de lauriers.» Du même coup, le heurt des passions contraires entre les personnages, le dilemme intérieur entre amour et raison d'État perdent leur raison d'être et les personnages s'unissent dans un même consensus. La tragédie vient alors de l'acte isolé d'un jaloux ambitieux. Le ressort tragique s'en trouve affaibli et la pièce vaut surtout par la beauté des caractères et la grandeur oratoire du style.

♦ *Sertorius* inaugure dans le théâtre de Corneille (1606-1684) une seconde série de tragédies politiques, dont feront partie ensuite *Sophonisbe*, *Othon* et *Attila*. Elle porte aussi la trace des amours déçues d'un Corneille vieillissant. Critiquée par d'Aubignac, mais défendue par Visé, la pièce plut au public et fut régulièrement représentée par la suite. Elle se fait néanmoins rare au XIX[e] siècle.

ÉDITIONS: voir *Le Cid*.
ÉTUDE: Jacques Mauras, *La Tragédie sans tragique, le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Armand Colin, 1966.

SERVITUDE ET GRANDEUR MILITAIRES
ALFRED DE VIGNY. Nouvelles, 1835.

Ce livre est constitué de réflexions sur la condition du soldat et sur la réalité de la guerre, entrecoupées de trois nouvelles.
Laurette ou le Cachet rouge est l'histoire d'un capitaine de vaisseau dont l'obéissance aux ordres donnés (tuer un prisonnier qu'il conduisait au bagne, accompagné de sa femme, Laurette) entraîne un tel remords des actions accomplies qu'il consacre le reste de sa vie à se punir.
La Veillée de Vincennes tourne autour de l'étourderie d'un homme pourtant sage et humain. Chargé de surveiller le dépôt à poudre de Vincennes, un vieil adjudant y entre « avec une lumière », et c'est l'explosion: son buste n'est plus qu'une trace noire sur un mur.
Dans *La Vie et la Mort du capitaine Renaud ou la Canne de jonc*, Vigny présente un capitaine qui a autrefois aimé la guerre et a cédé, devant Napoléon, à la tentation de l'obéissance aveugle. Mais un jour, pendant la campagne de 1814, il a tué un jeune officier russe, un enfant, dont la seule arme était une canne de jonc. Il a conservé cette canne, qu'il porte pour marquer son refus de tuer. Pendant la révolution de juillet 1830, un gamin de Paris le blesse grièvement. Touché à mort, il prend l'enfant sous sa protection et pourvoit à son avenir à condition qu'il ne soit jamais militaire.

♦ L'éducation d'Alfred de Vigny (1797-1863) lui a inspiré le culte des armes et de l'honneur. Mais son passage dans l'armée de 1814 à 1827 ne lui a fait connaître que des amertumes et a développé en lui le sentiment de l'abnégation et du stoïcisme. La révolution de 1830 apporte à Vigny de nouvelles déceptions: elle le libère de ses gênantes superstitions politiques; il est gagné par les nouvelles idées humanitaires de Lamennais et de Saint-Simon, et par les idées républicaines. Renonçant pour quelques années à la poésie (il a déjà fait publier les *Poèmes antiques et modernes** en 1826), il consacre son œuvre aux « parias » de la société moderne: après avoir évoqué la condition du poète dans *Stello** (1832) et dans le drame *Chatterton** (1835), il se consacre à celle du soldat. Avec *Cinq-Mars** et *Stello*, cette œuvre en prose constitue « les chants d'une sorte de poème épique sur la désillusion ».

♦ Répondant à Joseph de Maistre qui, dans les *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), déclare « divine » la guerre, Vigny la considère comme une malédiction de Dieu qui frappe d'abord les soldats, dont certains peuvent l'avoir en horreur. L'homme de guerre apparaît alors comme un « paria » que la société sacrifie à ses funestes besognes, un martyr de l'obéissance passive dont la grandeur réside précisément dans sa servitude.

ÉDITIONS: Vigny, *Servitude et Grandeur militaires*, éd. François Germain, Garnier, « Classiques Garnier », 1965. L.G.F. « Le livre de poche », 1988.
ÉTUDES: voir *Cinq-Mars*.

SI LE GRAIN NE MEURT
ANDRÉ GIDE. Autobiographie, 1924.

Si le grain ne meurt est un récit autobiographique, en deux parties. Dans la première, la plus longue, Gide — il a alors cinquante ans — raconte sa vie depuis sa naissance jusqu'à ses vingt ans. Dans la seconde partie, beaucoup plus courte — elle occupe le quart du texte environ —, il rapporte la découverte qu'il fit de son homosexualité, comment il en vint à l'accepter et commença à la vivre au cours de voyages en Afrique du Nord.

♦ C'est surtout pour cet aveu et, au long de cette seconde partie également, pour le récit émouvant et sec à la fois de l'agonie de sa mère, que *Si le grain ne meurt* et un passage obligé de tout effort de compréhension de l'ensemble de l'œuvre d'André Gide (1969-1951).

♦ Pour cela aussi, *Si le grain ne meurt* marque une date. Autant que l'on sache, c'est en effet, au sein de la littérature française, l'une des premières autobiographies, c'est-à-dire un texte qui ne se donne pas comme fiction, où un écrivain, et des plus éminents de son temps, affirme explicitement son homosexualité et la revendique comme son mode d'être spécifique.

ÉDITIONS: *Si le grain ne meurt*, dans *Œuvres complètes, Souvenirs*, Gallimard, « La Pléiade », 1954; Gallimard, « Folio-Essais », 1976.
ÉTUDES: Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, 1956; Claude Martin, *André Gide par lui-même*, Le Seuil, 1963; Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté: lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Les Lettres modernes, 1974; George D. Painter, *André Gide*, Mercure de France, 1968; Jean-Jacques Thierry, *André Gide*, Hachette Littérature, 1986.

SI TU RENCONTRES UN RAMIER
GEORGES SCHEHADÉ. Poèmes, 1951.

Le titre de ce très bref recueil est l'incipit du premier poème. C'est une

ouverture; il ne définit pas, ne limite pas le sens: l'univers poétique de Schehadé est fait d'élans purs. Si un but pouvait être atteint, ce serait «le corps et l'âme de l'enfance» (III), le séjour authentique de l'Être où la chair est esprit et l'esprit charnel, et que désigne la silhouette de l'ange. Mais il ne peut l'être; le poème semble s'éclairer de la nostalgie d'un passé lointain, s'élancer vers lui, et le ramier est l'emblème de ce voyage immobile qui se fait dans les mots et dans le temps. Dans les mots: parfois, le paradis terrestre est qualifié d'«élégie» (VI). Il se trouve au cœur d'une langue qui en dit le regret. Dans le temps: le présent est le carrefour où se rejoignent l'avenir vers lequel le désir s'élance et le passé qu'il veut rejoindre. Le langage est toujours figuré, mais jamais l'image ne s'impose pour elle-même: elle s'ouvre vers un sens, elle se clôt dans son inachèvement. De façon comparable le vers, au sein du poème, comme le poème, au sein du recueil, constituent chacun une unité isolée, mais se prolongent dans le vers ou poème suivants. L'unité est donc à tous les niveaux inséparable de la multiplicité et la forme traduit l'effort pour saisir l'un à travers le multiple, qui est toujours un exil.

♦ Dans l'œuvre brève de Schehadé (1910-1989) la poésie n'occupe, en nombre de pages, qu'une place mineure. Après *Si tu rencontres un ramier* il faudra attendre jusqu'en 1985 la parution d'un nouveau recueil, *Le Nageur d'un seul amour*. Cet écrivain s'inscrit cependant au premier rang parmi ceux qui, comme Bonnefoy ou Frénaud, voient dans la poésie un moyen de conquête métaphysique. Simultanément, sa langue, fondée sur l'image, est très proche de celle des symbolistes, mais purifiée de toute complaisance.

ÉDITION: Schehadé, *Si tu rencontres un ramier*, Gallimard, «Poésie», 1969.
ÉTUDES: Jean-Pierre Richard, *Onze Études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1964. Salah Stétié, *Les Porteurs de feu et autres essais*, Gallimard, 1972. Anne Debeaux, *L'Ange de Schehadé*, *N.R.F.*, n° 435, avril 1989.

SIDO

COLETTE (Sidonie Gabrielle). Roman, 1930.

Le souvenir autobiographique ressuscite ici le temps de l'enfance, temps de la liberté, du désir et de la découverte. Cette fois, cependant, le centre du récit est la mère, Sido, personnage dont la figure s'est dessinée au fil des œuvres. Elle trône dans le jardin à demi sauvage où Colette a noué son indissoluble relation avec la nature. Il s'agit pour l'auteur, au fil d'une phrase agile et sensible, de comprendre, d'aller au cœur de la personnalité de Sido, qui a toujours su nouer avec la vie une complicité heureuse. Ainsi, le couple qu'elle forme avec le «Capitaine», le père de Colette, reflète l'image même de l'Amour. Ce livre nourri d'émotions et de souvenirs est une façon pour l'auteur de retrouver le meilleur de la vie et d'elle-même.

♦ Le ton de la chronique locale s'épanouit ici en un chant de la terre qui célèbre en toutes choses — êtres, végétaux et paysages — la présence et la force de la vie. La vérité du monde s'exprime et se dévoile en une écriture sensible et concrète, souvent imagée, dont les accords rythment le mouvement même de la nature. L'écriture est ici le lieu même de la communication entre une âme, une mémoire, une conscience et un monde extérieur qui en révèle le sens caché. *Sido* est considéré comme le chef-d'œuvre de Colette (1873-1954). Le roman s'inscrit dans le cycle des romans autobiographiques (*La Naissance du jour*) et marque dans la vie et l'œuvre de l'écrivain un moment d'apaisement et de réconciliation.

♦ Colette se rattache au grand courant contemporain des écrivains de la nature, mais à la différence de Giono ou de Ramuz, son œuvre ne débouche pas sur un lyrisme cosmique. Au contraire, elle se cantonne dans une vision délibérément simple du monde et de l'homme. *Sido* connaît un succès considérable. Tableau de mœurs, analyse psychologique, évocation poétique de la nature: tout cela concourt à la richesse du roman.

ÉDITIONS: Colette, *Sido*, dans *L'Œuvre romanesque*, Laffont, «Bouquins», 1989. L.G.F., «Le livre de poche», 1961.
ÉTUDE: Louis Forestier, *Chemins vers la Maison de Claudine et Sido*, 1968.

SIÈCLE DE LOUIS XIV (Le)

VOLTAIRE. Ouvrage historique, 1751.

Une curiosité universelle, la qualité de l'information, le souci de la vérité, la volonté d'intéresser le lecteur et le sens dramatique font du *Siècle de Louis XIV* le premier grand ouvrage historique en France. C'est aussi un livre représentatif d'une nouvelle philosophie de l'histoire: Voltaire essaie de

« peindre à la postérité, non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais ». Les chapitres III à XXIV sont consacrés à l'histoire militaire et diplomatique, les chapitres XXV à XXVIII présentent la cour, la vie privée du roi, ses grandeurs et ses faiblesses, et les chapitres XXIX et XXXIV brossent un brillant tableau des sciences, des lettres et des arts — qui traduit un goût très classique. L'ouvrage se termine par cinq chapitres sur l'envers du règne: disputes ecclésiastiques, révocation de l'édit de Nantes, persécutions contre les jansénistes, affaire du quiétisme, influence fâcheuse des jésuites sur le roi.

♦ Une critique de Louis XV découlant de la glorification du règne précédent, telle est la finalité initiale du *Siècle*, conçu vers 1732. Alors que ses contemporains méprisent cette époque de guerres et d'absolutisme, Voltaire (1694-1778) en retient surtout le développement de l'industrie et du commerce, l'épanouissement des arts et de la littérature. C'est pour l'époque un point de vue audacieux qui dévalorise le modèle historiographique conservé dans l'*Histoire de Charles XII**. Aussi Voltaire doit-il attendre son voyage à Berlin pour publier cette œuvre séditieuse. Entretemps, le livre s'est assombri: il ne s'achève plus, en apothéose, sur un brillant tableau de la société, mais par cinq chapitres marquant l'engagement croissant de l'écrivain contre ces gens d'Église qui ont gâché le plus beau des siècles. Voltaire en 1756 englobera *Le Siècle de Louis XIV* dans *L'Essai sur les mœurs**, dont il constitue la dernière partie.

♦ Le succès du *Siècle* est immédiat; l'ouvrage répond à l'attente d'un public très sensible à l'« humanisation » de l'histoire et présente une idée neuve que reprennent les Encyclopédistes, le despotisme éclairé: n'est-il pas plus facile de convertir à la raison un seul homme que tout un peuple?

ÉDITIONS: Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres historiques*, éd. René Pomeau, Gallimard, « La Pléiade », 1978. Éd. Antoine Adam, Flammarion, « G.F. », 1966.
ÉTUDE: Furio Diaz, *Voltaire storico*, Librairie Einaudi, 1958.

SIEGFRIED

JEAN GIRAUDOUX. Pièce en quatre actes, 1928.

Par une fin d'après-midi de janvier 1921, dans Gotha enneigé, Geneviève Prat, venue de Paris à la demande du baron von Zelten, est présentée à un jeune conseiller d'État plein d'avenir, Siegfried, amnésique à la suite d'une blessure de guerre, pour lui donner des leçons de français. Elle reconnaît immédiatement en lui son fiancé porté disparu au front, l'écrivain Jacques Forestier, mais ne lui révèle rien, d'autant plus que les généraux de son entourage font pression sur elle. Von Zelten tente alors de provoquer la révolution romantique dont il rêve, mais Siegfried le fait exiler sous les acclamations de la foule. Le baron réussit pourtant sa sortie, en commençant à lui dévoiler son secret. Malgré Éva, l'infirmière qui a recueilli Siegfried et lui a tout réappris, Geneviève laisse éclater la vérité. Retrouvant enfin son passé mais non sa personnalité, il s'enfuit, se refuse à son destin allemand et, dans une gare frontière, rejoint Geneviève.

♦ Avec sa première pièce, tirée d'un de ses romans, *Siegfried et le Limousin** (1922), Jean Giraudoux (1882-1944) faisait un coup de maître et, de charmant romancier qu'il était, se muait en grand dramaturge. Cette transformation est également due au talent d'accoucheur de Louis Jouvet, qui créa *Siegfried* le 3 mai 1928 à la Comédie des Champs-Élysées: une longue et fructueuse collaboration commençait. Dans un style aérien, la pièce aborde de front le grave problème des relations franco-allemandes, mais à l'échelle d'« une lutte minuscule, d'un corps-à-corps figuré » en un seul homme: Siegfried est français par son passé, allemand dans son présent, et s'accepte double pour l'avenir, réconciliant en lui-même les deux nations sans les confondre, grâce à l'amour intact que lui témoigne Geneviève. La privation initiale de son identité donne pourtant à la pièce une tonalité sombre et tragique.

ÉDITIONS: voir *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.
ÉTUDES: René-Marill Albérès, *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1957. Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, Didier, 1975.

SIEGFRIED ET LE LIMOUSIN

JEAN GIRAUDOUX. Roman, 1922.

Alors que la guerre est finie, le chroniqueur Jean reconnaît avec stupeur dans les articles d'un journaliste allemand, qui signe S.V.K., des pages entières écrites autrefois par son ami Jacques Forestier, écrivain français,

grand germanophile, porté disparu en 1915. Aidé d'un ami allemand, Jean découvre que Siegfried von Kleist est en réalité Jacques. Celui-ci, retrouvé nu et amnésique sur le champ de bataille, a été rééduqué en Allemagne. Il est alors devenu une sorte de guide moral pour le peuple allemand. Jean tente de lui faire retrouver la mémoire et le ramène en France dans le Limousin, alors qu'il n'a pas repris pleine conscience de sa personnalité. Dans ce roman, écrit en un mois et fort touffu, d'autres personnages se détachent: Eva, von Zelten, Geneviève Prat, le prince de Saxe Altdorf, qui permettent de dresser le tableau clairvoyant des cultures allemande et française.

♦ Ce roman qui constitue avec *Bella** et *Églantine* une trilogie politique reflète assez bien les préoccupations de Giraudoux (1882-1944) quant aux relations franco-allemandes. L'écrivain reviendra à plusieurs reprises sur ce thème pour le préciser ou le compléter. Il le transposera à la scène en 1928 sous le titre de *Siegfried**. En 1934 il publiera aussi, avec *La Fin de Siegfried*, un dénouement tout à fait différent.

♦ *Siegfried et le Limousin* occupe une place à part dans le panorama littéraire de l'entre-deux-guerres. Il connut alors un succès remarquable. Une certaine préciosité, le caractère peu vraisemblable de l'histoire, le choix du thème historiquement daté, tout cela contribue à la singularité d'un roman dont le charme nous paraît un peu suranné aujourd'hui.

ÉDITIONS: voir *Bella*, et L.G.F., «Le livre de poche», 1990.
ÉTUDE: René-Marill Albérès, «La genèse de *Siegfried*», *Lettres modernes*, Minard, 1963.

SILBERMANN

JACQUES DE LACRETELLE. Roman, 1922.

Silbermann est un jeune écolier juif avec qui le narrateur s'est lié d'amitié. Différent, parfois insolent, il est en butte aux tracasseries de ses camarades qui le méprisent et le persécutent. Mais dans l'adversité, Silbermann se révèle fort et courageux. Au lieu de capituler, il résiste, habité par le sentiment de sa propre différence, voire de sa supériorité. Il mène seul sa lutte, délaissant parfois son jeune ami dont il déçoit sans s'en apercevoir l'amitié. Le regard du narrateur est ici sans complaisance: il observe et constate, s'abstenant de porter un jugement. Pourtant, ce récit sensible et digne ne peut s'empêcher de conforter quelques stéréotypes sur l'identité et le caractère juifs.

♦ Jacques de Lacretelle (1888-1985) est surtout connu pour ses romans: *La Vie inquiète de Jean Hermelin* (1920), *L'Âme cachée* (1928), *Les Hauts-Ponts* (1932-1935). En 1930, il donnera une suite à *Silbermann*, *Le Retour de Silbermann*. Mais cet écrivain est aussi un essayiste: *Quatre Études sur Gobineau* (1927), *La Vie privée de Jean Racine* (1949).

♦ Jacques de Lacretelle est avant tout un analyste de l'âme; son style, ses techniques et son inspiration demeurent classiques: l'intensité tragique est dans cette œuvre proche de Racine (*L'Âme cachée*). Il y a chez Lacretelle comme une irréductible antinomie entre la passion et l'être. Par une sorte de pessimisme profond, l'individu dans son vain effort pour échapper à lui-même est toujours ramené à ce qu'il y a en lui de plus impérieux et de moins estimable. Les hommes, dans *Silbermann*, et Silbermann lui-même sont désespérément rivés à ce qui fait, ou ferait, leur nature profonde et de là découle le malheur de leur existence.

♦ Cette œuvre aujourd'hui un peu oubliée connut dans le contexte des années vingt un certain retentissement. Elle contribuait en effet aux débats sur l'âme et sur la question juive qui animaient la vie intellectuelle de l'époque.

ÉDITION: Lacretelle, *Silbermann*, Gallimard, «Folio», 1973.
ÉTUDE: Alastair Hamilton, *L'Illusion fasciste, les intellectuels et le fascisme*, 1919-1945, Gallimard, 1973.

SILENCE DE LA MER (Le)

VERCORS. Nouvelle, 1942.

En 1940, un officier allemand hébergé par un vieil homme et sa nièce affronte chaque soir le silence obstiné de ses hôtes. Au milieu d'une apparente indifférence, il exprime alors ses passions et ses espoirs d'humaniste. Ce rituel quotidien et sa stricte observance développent de part et d'autre un respect profond mais non dit. De retour d'une longue permission, désespéré par les choix barbares de son pays et par les conséquences qui en découleront pour la France, il décide de partir et de rejoindre une division en campagne. Ce n'est qu'au moment des adieux, qu'un imperceptible murmure de la jeune fille viendra enfin troubler le silence et manifester ainsi une émotion contenue depuis longtemps.

♦ Vercors (1902-1991) n'était guère connu jusqu'à ce qu'il publiât clandestinement en 1942 *Le Silence de la mer*. Ce mince récit, qui exprime au fond la souffrance de tout un peuple humilié par l'Occupation, allait lui apporter la gloire et la notoriété. Après la guerre, Vercors s'essaya à des livres plus ambitieux, tel *Les Animaux dénaturés*, fable philosophique qui s'interroge sur l'essence de l'humanité.

♦ *Le Silence de la mer* est en marge d'une littérature de recherche. Suscité par l'événement, il est à rapprocher en tant que tel d'autres titres, tels *Drôle de jeu** de Vailland (1945) ou *Éducation européenne** de Romain Gary (1945), relatifs eux aussi à l'expérience de la guerre.

♦ *Le Silence de la mer* a été adapté au cinéma par Jean-Pierre Melville (1947).

ÉDITIONS : Vercors, *Le Silence de la mer*, Albin Michel, 1986. L.G.F., « Le livre de poche », 1953.
ÉTUDE : Pierre Brodin, *Présences contemporaines*, t. I, Debresse, 1956.

SILVANIRE, OU LA MORTE VIVE (La)

JEAN MAIRET. Tragi-comédie pastorale, 1631.

Le sujet de la pièce est tiré d'un épisode de la troisième partie de *L'Astrée**, d'Honoré d'Urfé : celui-ci avait lui-même composé une pastorale dramatique, intitulée *La Silvanire*, à partir de ce passage. Les personnages sont les bergers du Forez. La bergère Silvanire aime le berger Aglante, mais ses parents lui destinent un plus riche prétendant. Un autre soupirant de Silvanire, Tirinte, lui offre un miroir magique auquel il attribue la vertu d'inspirer de l'amour. Mais Silvanire, empoisonnée, se meurt, non sans que ses parents lui aient accordé Aglante pour époux (Molière se souviendra-t-il de l'épisode dans *Les Fourberies de Scapin** ?). Elle se réveille dans son tombeau, trouve à son chevet Tirinte qui tente de la violer, et épouse finalement Aglante après que le druide Adamas a reconnu valide la promesse de ses parents. Tirinte, condamné à mort, est sauvé par une bergère qui l'aime. Apparaît également Hylas, le libertin de *L'Astrée*, mais il ne participe pas à l'action.

♦ L'intérêt de la pièce tient en fait surtout à sa préface. Dans celle-ci, Mairet (1604-1686), à l'imitation des auteurs italiens de pastorales dramatiques à la mode, le Tasse (*Aminta*, 1573), Guarini (*Il Pastor Fido*, 1590), Bonarelli della Rovere (*La Filli in Scíro*, 1605), affirme pour la première fois en France la nécessité de suivre les règles d'Aristote, l'unité d'action, l'unité de lieu et la règle des vingt-quatre heures. L'observance des règles répond d'ailleurs au souci de mieux respecter la vraisemblance, ce qui ne peut qu'augmenter le plaisir du spectateur : il ne s'agit pas du tout pour Mairet d'une imitation servile des Anciens, mais bien d'une rupture raisonnée avec l'esthétique baroque.

♦ Mairet ne cache pas que *La Silvanire* est en fait un exemple qui doit corroborer sa démonstration, et qu'elle a été composée plus pour être lue que pour être jouée. Elle respecte en effet scrupuleusement les règles des trois unités et de la bienséance.

♦ Le succès de *La Silvanire* fut moindre que celui d'autres pièces de Mairet qui suivent (comme *Sophonisbe**, 1634), ou ne suivent pas (comme *La Sylvie*, 1628, et surtout les immorales *Galanteries du duc D'Ossonne*, en 1632) les principes exposés dans la préface de 1631. La gloire de Mairet devait être éclipsée par celle de son rival Corneille. Après la querelle du *Cid** (1637) à laquelle il avait activement participé, Mairet renonça à écrire.

ÉDITION : Mairet, *La Sylvanire*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I., éd. Jacques Schérer, Gallimard, « La Pléiade », 1975.
ÉTUDE : Jules Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle*, Université de Paris, 1905.

SINGE EN HIVER (Un)

ANTOINE BLONDIN. Roman, 1959.

Soit maladresse, soit malchance, Gabriel échoue à établir des relations durables et solides avec ceux qu'il aime. Solitaire, un peu perdu dans la vie, il tente de retrouver à travers l'alcool et d'éphémères rencontres, autour d'une table, le long d'un bar, les liens de tendresse et de fraternité auxquels il n'a jamais su renoncer. Séjournant hors saison dans un petit hôtel battu par la pluie, il trouve en la personne du patron, Albert Quentin, un ancien ivrogne qui a jadis solennellement renoncé à l'alcool, un allié et un complice. Mais du bonheur que l'ivresse permet d'entrevoir, fût-il un mirage, chacun a gardé la nostalgie et les deux amis sombrent à nouveau dans l'alcool. Expérience douloureuse, puisque de ces paradis artificiels Gabriel sait qu'il devra revenir à un

moment ou à un autre pour retrouver, frileux comme un singe en hiver, la réalité des autres hommes, sans chaleur ni tendresse.

♦ La carrière d'Antoine Blondin (1922-1991) commence après la dernière guerre. Il publie en 1949 *L'Europe buissonnière*, dont le ton est déjà insolent et distant. Suivront *L'Humeur vagabonde*, *Monsieur Jadis* (1970), *Ma vie entre les lignes* (1982). Cet écrivain est considéré comme l'un des plus brillants représentants de l'école des Hussards, dans laquelle se retrouvent, parmi d'autres, Nimier et Sagan. Ce Hussard cependant se révèle fragile et perdu dans un monde dont il dénonce la dureté et la froideur.

ÉDITION : Blondin, *Un singe en hiver*, Gallimard, « Folio », 1987.

SINGULARITÉS DE LA FRANCE ANTARCTIQUE (Les)

ANDRÉ THÉVET. Récit ethnologique, 1557.

Il s'agit d'un récit de voyage, qui relate avec enthousiasme les expériences nouvelles d'un cosmographe occupé à recenser le « nouveau monde ». Il s'agit aussi d'une relation ethnographique, qui s'attache à décrire avec une relative largeur d'esprit les mœurs étranges des peuples rencontrés dans ces contrées lointaines, appelées à devenir la « France antarctique » et à faire pièce à l'empire hispano-portugais.

♦ Thévet (1516-1592), auteur d'une *Cosmographie du Levant* et aumônier de l'expédition brésilienne de 1557, sait se débarrasser des idées toutes faites pour étudier dans le détail une civilisation différente de la sienne. Il semble même prendre un malin plaisir à bousculer les images préétablies. La principale qualité de son écriture est sa précision, son attention au détail, en particulier linguistique.

♦ Il contribue à mettre en place l'idéologie du « bon sauvage », qui influence Montaigne, et il est dans une certaine mesure le digne ancêtre des Bougainville et autres grands voyageurs du XVIII[e] siècle, fascinés par le mirage américain.

ÉDITION : Thévet, *Les Singularités de la France antarctique*, éd. Franck Lestringant, La Découverte, 1983.

SITUATIONS

JEAN-PAUL SARTRE. Essais, 1947-1976.

Ce titre, emprunté à la philosophie existentialiste de l'auteur — la « situation » représente la place d'un individu par rapport à ses déterminations sociales, sa relation avec autrui et son projet —, désigne dix volumes successifs où Sartre a regroupé des essais, des articles, des préfaces, des reportages rédigés entre 1938 et 1975. On trouve d'abord dans ces recueils des textes relevant de la critique littéraire et artistique : dans *Situations I* (1947), Sartre recherche comment le « vécu » peut être mis en relief par des techniques romanesques nouvelles chez Dos Passos, Faulkner ou Camus ; dans *Situations IV* (1964) et *Situations IX* (1972) il analyse l'anti-roman chez Nathalie Sarraute, dégage la portée de l'athéisme chez Gide, explique sa rupture avec Camus à propos de *L'Homme révolté** ou recherche la signification des tableaux du Tintoret ou de Giacometti. Les volumes s'ouvrent aussi à des manifestes : *Situations II* (1948), rapproche trois articles célèbres « Présentation des Temps modernes », « La Nationalisation de la littérature » et « Qu'est-ce que la littérature ? » qui définissent la littérature engagée, tandis que *Situations VIII* (1972) affine la contradiction entre les aspirations de l'écrivain et la classe sociale dont il est issu. Des reportages sur l'Occupation et les États-Unis (*Situations III*, 1949) montrent que pour Sartre le reportage est un genre littéraire qui sert de base à l'analyse politique. La politique constitue en effet l'axe central des préoccupations sartriennes : elle permet de démontrer que l'action humaine en situation encourage les conquêtes de la liberté. Sartre traite du colonialisme (*Situations V*, 1964), du marxisme (*Situations VI*, 1964 et *Situations VII*, 1965), de Mai 1968 (*Situations VIII*, 1972). Il revient enfin sur ses combats sous le titre « Politique et autobiographie » dans *Situations X* (1976).

♦ Parallèlement à son œuvre philosophique réclamant le droit pour l'intellectuel de s'installer au cœur du quotidien, à ses romans de plus en plus autobiographiques — de *La Nausée** aux *Chemins de la liberté* —, à son théâtre qui pose, dès *Les Mouches**, le problème de la responsabilité, Sartre (1905-1980) écrit inlassablement des textes de circonstance où l'analyse devient un instrument à visée idéologique : les *Réflexions sur la question juive* (1946) ouvrent la voie à l'œuvre critique et politique de Sartre,

rassemblée dans les *Situations* — qui reprennent beaucoup d'articles écrits pour *Les Temps modernes* (tribune et champ d'essais littéraires dirigée par Sartre jusqu'à sa mort), pour *Libération*, qu'il lance en 1973 et pour *Révolution*.

♦ La critique littéraire de Sartre, faisant intervenir les structures socio-économiques, le concept de classe, le poids des mythes et de l'inconscient, tend au dogmatisme dès lors qu'elle s'assigne pour objet de dévoiler la philosophie d'un écrivain, afin de pouvoir éventuellement la dénoncer (Mauriac, Camus... et Flaubert dans *L'Idiot de la famille**). Quant à son «engagement», si courageux en tant d'occasions, il apparaît fondé sur des analyses historiques en partie illusoires au moment où peuples et écrivains secouent le joug de ce communisme dont Sartre s'est voulu le «compagnon de route».

ÉDITION : Sartre, *Situations I* à X, Gallimard, 1947-1976.
ÉTUDES : Michel-Antoine Burnier, *Les Existentialistes et la Politique*, Gallimard, 1966. Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, Minuit, 1985.

SIX LIVRES DE GRABINOULOR (Les)

PIERRE ALBERT-BIROT. Épopée, 1921, 1933, 1964, 1991.

«De l'éveil» viril de Grabinoulor par un beau matin du mois de mai, au «point final» mis par l'auteur, un peu honteusement, et à l'insu de son personnage, *Les Six Livres de Grabinoulor* déroulent une fresque picaresque, «hénaurme», qu'anime un souffle inépuisable (ni virgule, ni point sur ces mille pages). Pour satisfaire à l'immense joie de vivre de son cher Grabi, Pierre Albert-Birot a décidé, lui aussi, «d'imposer tous les temps et tous les univers». Grabi cajole la tour Eiffel, met saint Georges en colère, a le désir avoué de rouler le temps, écrit au Créateur et reçoit, poste restante, une immédiate réponse. Las! le petit diable Bôfrisé affirme ne pas reconnaître l'écriture divine, et comme, sur Terre, il existe peu d'experts graphologues capables d'authentifier un tel écrit, Grabi cède au doute de son double noir, le grinçant Furibar.

♦ Grabinoulor ne résoudra donc pas la question de l'existence de Dieu. Interrogeant la science, la philosophie, toutes les mythologies, il ne résout d'ailleurs aucune question, mais les pose toutes, de la plus futile aux plus graves. Peut-être, cependant, la réponse est-elle dans la façon dont il les pose, dont il affronte chacune, la pulvérise, l'ignore, ou s'y dérobe. Ce questionnement fait de *Grabinoulor* une quête initiatique permanente qui ne mène vers aucun Graal, aucune vérité révélée, mais incarne l'intensité même de la vie, son immense et massive affirmation. Cette tension, qui neutralise les différences de niveaux de la «réalité», est lisible même dans les titres de chapitre à la Rabelais: «Furibar n'aime pas le placage mais Grabinoulor lui propose une preuve de l'existence de Dieu néanmoins il y a le minimum vital plus la ville de Marseille sur la place de la Concorde plus Roméo sur le quai voisin plus un amour nettement inverti mais honni soit qui mal y pense.»

♦ Car *Grabinoulor* est aussi l'invention, la maîtrise d'une langue, «la langue en barre», qui révèle et transforme la vision que nous avons du monde: l'œuvre fait entendre le plain-chant de la création et nous restitue la respiration même de l'élan poétique qui jamais n'hésite, ne se pose, ne s'arrête. L'ample coulée verbale, «lancée d'un seul jet, sans une brisure, sans une reprise», est le flux vital qui asssure l'unité profonde de ce livre, somme vertigineuse et kaléidoscopique de l'Univers et de l'Homme.

♦ Fondateur de la revue *SIC* en 1916 et protagoniste de tous les grands mouvements artistiques du début du siècle, Pierre Albert-Birot (1876-1967) s'est exercé dans tous les genres avec une fantaisie sans cesse renouvelée, accomplissant son *Manifeste du théâtre nunique* exposé dans SIC en 1916, et réalisant pleinement le seul «isme» dans lequel il puisse se reconnaître: le nunisme (du grec *nun*, «maintenant»). Comme Grabinoulor, son double, Pierre Albert-Birot est toujours de maintenant, et l'édition progressive de ses œuvres complètes (poésie, théâtre) en fournit la preuve.

♦ Les deux premiers livres de *Grabinoulor* ont été couronnés en 1936 par le prix Albert Cazes.

ÉDITIONS : Albert-Birot, *Grabinoulor* (I, II, III — extraits), Gallimard, 1964. *Les Six Livres de Grabinoulor*, Jean-Michel Place, 1991.
ÉTUDE : Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot*, Jean-Michel Place, 1992.

SŒURS VATARD (Les)

JORIS-KARL HUYSMANS. Roman, 1879.

Céline et Désirée travaillent dans un atelier de brochage. Céline a de nom-

breuses aventures avec des voyous; Désirée, plus réservée, s'occupe de sa mère infirme. Céline rencontre un peintre à la recherche de sujets populaires et d'amour «canaille», Cyprien Tibaille. Le peintre, d'abord attiré par Céline, est vite agacé par ses manières vulgaires tandis que l'ouvrière ne supporte pas les airs de supériorité de l'esthète. Lui préférant Anatole, un voyou qui la bat, Céline quitte Cyprien. De son côté, Désirée, après avoir eu une aventure avec Auguste, un honnête ouvrier, ne sachant se décider, se mariera, suivant les vœux de son père, avec un contremaître.

♦ Huysmans (1848-1907) avait hérité d'un atelier de brochage. Il n'eut donc pas à mener l'enquête ni à partir à la recherche de documents, préambules nécessaires à la rédaction d'un roman naturaliste selon Zola. Ses expéditions dans les bals de barrière, ses balades le long de la Bièvre, son admiration pour Raphaëlli, le peintre des usines et des banlieues, nourrissent ce roman. Flaubert et Edmond de Goncourt apprécièrent *Les Sœurs Vatard*, mais le premier mit Huysmans en garde contre ce qu'il croyait être un système qui tenterait de remplacer le «beau» par un parti pris inverse et trouverait de la poésie uniquement dans les décors jusque alors méprisés par les poètes et les écrivains. Le second, craignant qu'il ne s'enlise dans la description des mœurs prolétaires et des décors sordides, conseilla à Huymans de «choisir pour milieu de [son] prochain livre (...) une sphère supérieure».

♦ Dans la veine du roman naturaliste, *Les Sœurs Vatard* se distingue par son héros dans lequel l'auteur a mis, déjà, beaucoup de lui-même. Tibaille recherche des sensations neuves, rares, épicées, bizarres. Plus tard, Des Esseintes, le héros d'*À rebours** trouvera des sensations de même ordre dans le luxe et l'art le plus élitiste. Tibaille se contente, lui, des paysages lépreux du Paris populaire, de ses ateliers et de ses cafés, et de la dépravation d'une petite ouvrière. La fine étude psychologique de l'amour de Cyprien pour Céline et de Désirée pour Auguste, la description de l'atelier de brochage et de ses ouvrières, ainsi que le prototype de Des Esseintes qu'est Tibaille font l'intérêt de ce roman que Flaubert trouvait mal construit, mais qui, à sa sortie, fit scandale et connut le succès.

ÉDITION: Huysmans, *Les Sœurs Vatard*, dans *Marthe/Les Sœurs Vatard*, préface d'Hubert Juin, U.G.E., «10/18», 1985.
ÉTUDE: Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Denoël, 1975.

SOIRÉE AVEC MONSIEUR TESTE (La)

→ MONSIEUR TESTE

SOL ABSOLU

LORAND GASPAR. Poème, 1972.

Pour s'harmoniser avec la plénitude substantielle de la vie jusqu'à «la grande page blanche où notre regard n'a plus de prise» (*Approche de la parole*, 1986), la poésie empruntera sa forme et sa substance à une étendue sans limites, le désert, le «sol absolu». Il ne s'agit pas d'un lieu mental; ce désert est un espace géographique déterminé, avec ses formes sensuelles et ascétiques, une réalité concrète qui a cependant valeur de pensée. *Sol absolu*, le poème du désert, a trouvé une ampleur qui l'égale à son objet. Ce qui peut être dit du désert vaut donc aussi pour le texte qui l'évoque: le désert est un espace qui permet à l'homme de devenir lui-même liberté spacieuse. En lui il est possible d'habiter l'errance, de retrouver l'ardeur d'une soif, d'entendre la leçon d'ascétisme de la pierre. Il offre l'extension d'une écriture géologique. De même, le texte est un carrefour de langues, multipliant les genres de discours (historique, géologique, biologique, etc.) comme les formes d'écriture. Il fait, dans son organisation, songer à une fugue dont les diverses voix s'entrelacent et s'harmonisent au sein d'une progression continue. C'est la musique d'une érosion, la trace d'un creusement jusqu'au «sable illimité», ou «rien».

♦ *Sol absolu* est le troisième recueil de Lorand Gaspar (né en 1925) après *Le Quatrième État de la matière* (1966) et *Gisements* (1968). C'est un aboutissement: d'un recueil à l'autre le thème du désert et de l'errance ascétique se précise et devient plus concret. Par la suite, avec *Égée*, l'attention de Lorand Gaspar se tourne plus nettement vers l'homme.

♦ Faisant de l'espace l'objet privilégié d'un investissement imaginaire, Lorand Gaspar est proche de Tortel, Deguy, Du Bouchet.

ÉDITIONS: Gaspar, *Sol absolu*, Gallimard, 1972. Gallimard, «Poésie», 1982.
ÉTUDE: «Espaces de Lorand Gaspar», dans *Sud*, 1983.

SOLEILS DES INDÉPENDANCES (Les)

AMADOU KOUROUMA. Roman, 1968.

Ce roman est celui de la déchéance et de la déception: celle de Fama, le

«dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère». Cet homme, qui est né dans l'opulence et l'honneur, qui a lutté de toutes ses forces contre le pouvoir colonial, n'a gagné aucune des récompenses qu'il croyait avoir méritées au lendemain de l'Indépendance: les «soleils des indépendances» ne lui ont apporté que «la carte d'identité et celle du Parti unique»... Le roman de Kourouma critique, avec violence et lucidité, la colonisation et les nouveaux pouvoirs en place, véritables fléaux qui se sont abattus sur l'Afrique, telle «une nuée de sauterelles». Émaillé de proverbes et d'expressions malinké, ce récit est aussi une tentative pour défendre une identité et une langue propres; le français est adopté pour rendre le rythme et la structure de la langue malinké: «Nous avons une langue, le français... à nous maintenant de la transformer selon nos besoins et nos exigences.»

♦ Amadou Kourouma est né en 1927 en Côte-d'Ivoire. *Les Soleils des Indépendances* demeure son œuvre la plus connue. On lui doit également une pièce de théâtre, *Tougnatigui*, et un autre roman, *Hommes*.

♦ *Les Soleils des Indépendances*, dans l'histoire du roman africain, assure la transition entre la littérature anticolonialiste de la première période (René Maran, *Batouala**) et celle qui une fois l'indépendance acquise, critiquera les nouveaux régimes en place.

ÉDITION: Amadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, Le Seuil, «Points», 1990.
ÉTUDE: René Chemain, *L'Imaginaire dans le roman africain d'expression française*, L'Harmattan, 1986.

SOLILOQUES DU PAUVRE (Les)

JEHAN RICTUS. Poésie, 1897.

Neuf parties composent ce recueil: *L'Hiver, Impression de promenades, Songe-Mensonge, Espoir, Déception, Le Revenant, Le Printemps, Crève-cœur, Les Masons.* L'ensemble de l'ouvrage veut faire entendre la voix du peuple. Rictus dénonce les défenseurs hypocrites des exclus, et en premier lieu, Hugo, Mirbeau et Zola. Son discours en octosyllabes, même s'il a des accents anarchistes, est marqué cependant par l'image christique de la souffrance.

♦ On a reproché à Rictus (1867-1933) son ton misérabiliste, il reste toutefois l'un des premiers à avoir transposé, dans la poésie, la langue populaire: «Amez-vous ben les uns les autres, / Faut tous et' copains su' la Terre, / Faudrait voir à c'qu'y gn'ait pus d'guerres...». Son œuvre comprend en outre *Le Cœur populaire* (1914), mais ce sont *Les Soliloques* qui demeurent célèbres, notamment en raison du contrepoint graphique que leur ont offert les illustrations de Steinlein pour l'édition de 1903.

ÉDITION: Rictus, *Les Soliloques du pauvre*. Blusson, 1993.

SOPHA (Le)

CRÉBILLON FILS. Conte, 1740.

Sous-titré «conte moral», *Le Sopha* est un roman libertin qui emprunte aux *Mille et Une Nuits** son décor oriental. Le narrateur condamné par Brama, dans une vie antérieure, à se réincarner dans des sophas successifs, raconte à un sultan peu éclairé les sept aventures galantes dont il a été le témoin dans sa quête d'un amour pur, seul susceptible de lui permettre, par une nouvelle métempsycose, de reprendre la forme humaine. Érotisme, ironie et impertinence s'associent dans une «action dialoguée» (Jean Sgard) dont la virtuosité fait ressortir le secret des passions, la mauvaise foi, les fausses vertus et l'hypocrisie religieuse.

♦ Après le succès de *L'Écumoire**, puis la consécration que lui apporte *Les Égarements du cœur et de l'esprit**, Crébillon (1707-1777) publie en 1740 *Le Sopha*. L'apparent immoralisme de ce conte et surtout la satire des moines et des directeurs de conscience conduisent l'auteur à trois mois d'exil. La prudence guidera désormais Crébillon: il attend onze ans pour publier un nouveau conte de fées oriental, *Ah! quel conte!*, suivi de deux romans de jeunesse, *La Nuit et le Moment* (1755) puis *Le Hasard au coin du feu* (1763).

♦ En recherchant l'amour vrai, derrière les masques de la société, Crébillon annonce Diderot, Rousseau et Laclos: c'est le thème central des *Bijoux dangereux** — où la satire libertine dépasse en audace celle du *Sopha* —, de *Julie ou la Nouvelle Héloïse** — qui hésite entre une description complaisante des passions et le refoulement de la sexualité — et des *Liaisons dangereuses** — où le conte de Crébillon est le livre de chevet de la cruelle marquise de Merteuil.

ÉDITIONS: Crébillon fils, *Le Sopha*, dans *Œuvres*, Slatkine, 1968. Éd. Jean Sgard, Desjonquères, 1985.
ÉTUDE: Bernadette Fort, *Le Langage de l'ambiguïté chez Crébillon*, Klincksieck, 1978.

SOPHONISBE
JEAN MAIRET. Tragédie, 1634.

Le sujet de cette tragédie est tiré de Tite-Live, mais Mairet (1604-1686) a modifié les données historiques. Sophonisbe, princesse carthaginoise, est l'épouse de Syphax, roi de Numidie, qu'elle a poussé à s'opposer à Rome. Dans une bataille qui l'oppose à Massinisse, autre Numide allié de Rome, Syphax meurt, après avoir découvert que Sophonisbe, depuis longtemps amoureuse de Massinisse, était prête à le trahir (actes I et II). Massinisse entre en vainqueur dans le palais de Sophonisbe, prête à se suicider pour échapper au déshonneur d'être traînée en triomphe. Mais Massinisse s'éprend de Sophonisbe et l'épouse sur l'heure (acte III). Le lendemain, Scipion arrive au palais et exige de Massinisse, au nom des intérêts romains, qu'il renonce à Sophonisbe (acte IV). Celle-ci s'empoisonne et Massinisse se tue sur son corps. Chez Tite-Live, Syphax était seulement fait prisonnier — ce qui rendait Sophonisbe adultère —, et Massinisse se consolait de la mort de sa maîtresse.

♦ La tragédie suit les règles énoncées par Mairet trois ans auparavant dans la préface de *La Silvanire**. Mais elle est loin d'être aussi chaste que cette dernière. Une sensualité brûlante y règne: l'interruption entre le troisième et le quatrième acte renvoie explicitement à la nuit de noces de Massinisse et de Sophonisbe. Celle-ci, mourante, demande à être portée «dessus le même lit/ où [son] funeste hymen hier au soir s'accomplit» (v. 1689). Les personnages préfèrent mourir que de renoncer à un désir qu'ils ne songent pas un instant à trouver coupable: Mairet apparaît par là plus proche de son ami Théophile de Viau (même si son écriture est aux antipodes du baroque de *Pyrame et Thisbé**) que de Corneille ou de Racine.

♦ La pièce eut un succès durable (en particulier grâce à une scène, la première longue scène d'action du théâtre français, dans laquelle Sophonisbe parvient, en séduisant Massinisse, à retourner la situation en sa faveur). Corneille (en 1663) et Voltaire (1770) écrivirent également une *Sophonisbe*, qui ne surpassa pas celle de Mairet.

ÉDITIONS: Mairet, *Sophonisbe*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, éd. Jacques Schérer, Gallimard, «la Pléiade», 1975. Éd. Charles Dédeyan, Nizet, 1969.
ÉTUDE: Giovanni Dotoli, *Matière et dramaturgie dans le théâtre de Jean Mairet*, Nizet, 1976.

SORCIÈRE (La)
JULES MICHELET. Ouvrage historique, 1862.

Célèbre pour son *Histoire de France**, Jules Michelet (1798-1874) ne se cantonne pas à l'homme uniquement. À partir de 1856, après avoir étudié l'instinct animal dans *L'Oiseau* et *L'Insecte*, il entreprend des travaux consacrés au rôle de la femme et publie *L'Amour* et *La Femme* en 1859. *La Sorcière*, ouvrage en deux livres, est née «des temps du désespoir» et représente le «crime de l'Église» (dès 1845, Michelet s'était opposé aux jésuites avec son pamphlet *Du prêtre, de la femme et de la famille*). L'auteur examine dans son premier livre, en douze chapitres, l'histoire de la «sombre fiancée du Diable» des débuts du christianisme jusqu'aux «moines imbéciles du XV^e siècle» dans diverses zones géographiques. Son but est d'expliquer «comment la femme put devenir sorcière». Dans le second livre, en douze chapitres également, Michelet compare le sort des sorcières en France et en Espagne et fait une place à part aux sorcières basques et aux religieuses possédées de Loudun et de Louviers au XVII^e siècle. Il termine avec le procès de la Cadière en 1731 et conclut que «la Sorcière a péri pour toujours mais non pas la Fée [...] qui guérit».

♦ Basée sur des manuels de l'Inquisition et sur une analyse des pratiques de la sorcellerie à travers les siècles, *La Sorcière* présente l'historique d'une des formes les plus affligeantes de l'oppression de la femme et demeure un des ouvrages de référence sur le sujet. Michelet applique une méthode qui allie des données sociologiques, ethnologiques et psychologiques pour étudier la nature de la femme dans le contexte culturel occidental. Certaines de ses conclusions annoncent un point de vue féministe.

ÉDITION: Michelet, *La Sorcière*, éd. Paul Viallaneix, Garnier-Flammarion, 1966.
ÉTUDE: Paul Viallaneix, *La Voie royale, Essai sur l'idée du peuple chez Michelet*, Delagrave, 1959.

SORCIÈRE DE ROME (La)
ANDRÉ FRÉNAUD. Poème, 1973.

Les quinze sections de ce long poème construisent un édifice baroque où se mêlent des références au mythe, des souvenirs, des fantasmes, des

réflexions. C'est une remise en question de tout qui ne résout rien et qui pourtant, par son ardeur, affirme la vie. Quelques thèmes dominent: le conflit entre ordre et désordre, la vie et la mort, la bonne et la mauvaise mère. Au désir ardent d'échapper au malheur répondent les illusions d'un ordre qui n'est qu'étouffement, d'une religion du salut définitivement morte, d'une pérennité qui s'effondre. Ces représentations associant aux images de la Rome chrétienne celles de la Rome antique sont dominées par la «sorcière». Elle semble, figure matriarcale, offrir un refuge contre l'oppression de toute loi, et apparaît sous les traits d'Anna Perenna, de la Vierge, de la Prostituée, de la Sorcière; mais la haine qu'elle éveille, par déception, est à la hauteur de l'espoir qui l'avait suscitée. Ce «tombeau de la mère» est un déferlement de violence autant que d'amour, et le désir incestueux, une volonté désespérée de rentrer dans ce ventre qu'il n'aurait jamais fallu quitter, comme dans un tombeau, pour effacer la naissance.

♦ Dans l'œuvre de Frénaud (né en 1907), *La Sorcière* est l'aboutissement de la veine baroque présente dans «la grande figure de la déesse Raison» (*Il n'y a pas de paradis*, 1962) et dans *La Sainte Face* (1968). Ce n'est qu'une des voix de Frénaud, et il en a plusieurs, mais c'est la plus originale.

ÉDITION: Frénaud, *La Sorcière de Rome*, Gallimard, «Poésie», 1984.
ÉTUDES: *Lire Frénaud*, sous la direction de Jean-Yves Debreuville, Presses universitaires de Lyon, 1985. Roger Little, *André Frénaud entre l'interrogation et le vide*, Sud, 1989.

SOULIER DE SATIN (Le)

PAUL CLAUDEL. Action espagnole en quatre journées, 1924. Création en 1943.

«La scène de ce drame est le monde», dominé par l'Espagne vers la fin du XVI^e^ siècle. Rodrigue et Prouhèze, mariée au vieux Pélage, s'aiment d'un amour absolu. En consacrant son soulier de satin à la Vierge, Prouhèze se met sous sa protection. À la requête de Pélage, les deux amants encore purs sont séparés sur ordre du roi: Rodrigue ira conquérir et évangéliser le Nouveau Monde, tandis que Mogador, forteresse d'Afrique aux limites du monde chrétien, est confiée à Prouhèze. Mais l'ange gardien de Prouhèze tient le fil invisible qui les relie, plus fort que l'absence et la mort. Ainsi, une fois veuve, elle finit dans un renoncement douloureux par céder à la passion de don Camille, tenté par l'islam, pour sauver son âme. Rodrigue arrive, enfin alerté par un message écrit dix ans plus tôt, mais elle l'adjure de «tout donner afin de tout recevoir», et lui confie la fille qu'elle a eue de Camille, avant de rejoindre ce dernier pour mourir. Dans la quatrième journée, «sous le vent des Baléares», Rodrigue, devenu un pieux mendiant, un étrange bouffon incompris des hommes, médite sur le sens de sa vie, avant d'être enfin touché par la Grâce.

♦ Dans cette pièce maîtresse, tous les fils de l'œuvre dramatique de Claudel (1868-1955) convergent pour se dénouer: la conquête du monde n'a de sens que pour affermir l'Église, le désir d'absolu condamne tout amour terrestre à l'impossibilité et ne peut s'accomplir, transmué en joie divine, que dans la séparation des corps et la communion des âmes. Par une prouesse dramatique, les deux amants ne sont réunis qu'une seule fois sur la scène, symboliquement sur le pont du navire de Rodrigue: la mer qui les sépare, tout en les unissant de la même eau, est le milieu privilégié de ce drame qui se joue simultanément sur et entre les quatre continents. Du monde en gestation des conquistadors, Claudel a fait la scène cosmique et vraiment catholique, c'est-à-dire universelle, où se joue le destin de l'homme selon les méandres de la Providence divine. Ses «versets», qui retrempent la poésie à sa source divine, exhalent une «haleine intelligible» accordée au souffle des plus grandes épopées.

♦ La pièce ne fut révélée au public qu'en 1943 à la Comédie-Française, par Jean-Louis Barrault, dans une version écourtée. Antoine Vitez la monta en 1987.

ÉDITION: voir *L'Annonce faite à Marie*, et Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDE: Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, 1966.

SOUS LE SOLEIL DE SATAN

GEORGES BERNANOS. Roman, 1926.

Mouchette, jeune provinciale brûlée par un sentiment de révolte, a tué son amant. Dès lors, elle devient prisonnière de son crime: forcée au secret parce qu'on ne la croit pas, elle échappe à Dieu et aux hommes, elle est «possédée» au sens où l'entend

Bernanos. Surgit alors l'abbé Donissan, à l'ascétisme rigoureux. Celui-ci, après une nuit de cauchemar passée en compagnie de Satan, rencontre Mouchette et lui fait avouer sa faute. Enfin libérée, celle-ci se tue. Lui-même, devenu le « saint de Lumbres », commet un péché d'orgueil en offrant sa propre damnation contre le salut des pécheurs. Ainsi le destin de Donissan était-il lié à celui de Mouchette, et c'est le thème de la communion des saints et du rachat réciproque des fautes qui est ici traité.

♦ Il s'agit du premier roman de Bernanos (1888-1948). Le personnage du jeune curé d'Ambricourt (*Le Journal d'un curé de campagne**) viendra compléter en 1936 cette première figure sacerdotale esquissée avec l'abbé Donissan.

♦ L'œuvre est insolite en ce qu'elle redonne à Satan une place et une présence charnelle que le monde moderne lui avait enlevées. Délibérément, Bernanos se situe donc en marge du monde contemporain, auquel il reproche son manque de spiritualité. Le style volontairement simple et sobre acquiert par là même une humanité et une force spirituelle émouvantes. Toute ambition esthétique s'efface ici devant la force du témoignage spirituel et en révèle l'authenticité.

♦ Maurice Pialat a porté le livre à l'écran en 1987.

ÉDITIONS : voir *Le Journal d'un curé de campagne*, et Le Seuil, 1987.
ÉTUDE : Max Milner, *Georges Bernanos*, Desclée De Brouwer, 1967.

SOUVENIRS D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

ERNEST RENAN. Recueil autobiographique, 1883.

Les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* d'Ernest Renan (1823-1892) ne sont pas « un récit complet et suivi » mais un rassemblement d'articles publiés entre 1876 et 1882 dans la *Revue des Deux Mondes*. Aux approches de la vieillesse, l'auteur y retrace les principaux moments de son itinéraire spirituel sous les titres suivants : *Le Broyeur de lin*, *Prière sur l'Acropole*, *Le Petit Séminaire Saint-Nicolas-du-Chardonnet*, *Le Séminaire d'Issy* et *Premiers Pas hors de Saint-Sulpice*. Dans *Le Séminaire d'Issy*, Renan confie qu'il se serait surtout intéressé à la physiologie et aux sciences naturelles si ses maîtres de Saint-Sulpice ne l'avaient pas dirigé vers l'étude de l'hébreu et de la philologie. En écrivant dans sa préface que, pour lui, « le but du monde est le développement de l'esprit », il souligne que sa philosophie est ancrée dans la notion de progrès moral et intellectuel (voir *L'Avenir de la science**).

Le texte le plus célèbre de ces *Souvenirs* est sans doute la *Prière sur l'Acropole*, que Renan avait composée lors d'un voyage à Athènes en 1865, avant de l'inclure dans le recueil de 1883. Il s'agit d'une méditation lyrique sur le miracle grec, vu comme harmonie parfaite entre beauté, raison et sens du divin, sous forme d'une prière à Athéna, suivie d'une réflexion sur l'évolution du « moi » (dans la partie intitulée « Saint-Renan ») et des rapports familiaux qui ont constitué la personnalité de l'écrivain, convaincu que « le bonheur, c'est le dévouement à un rêve ou à un devoir ». Ces *Souvenirs* expliquent de l'intérieur la formation du philologue, du philosophe et de l'historien que fut Ernest Renan. Il se consacra ensuite, jusqu'à sa mort, à une *Histoire du peuple d'Israël* en cinq volumes.

ÉDITIONS : Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, dans *Œuvres complètes* (vol. 2, *Œuvres littéraires*), Calmann-Lévy, 1948. Éd. Henriette Psichari, Laudice Retat, Flammarion, 1973.
ÉTUDES : Gilbert Guisan, *Ernest Renan et l'Art d'écrire*, Droz, Genève, 1962. Jean Pommier, « Un itinéraire spirituel : du séminaire à la *Prière sur l'Acropole* », *Cahiers renaniens*, 4, Nizet, 1972.

SOUVENIRS D'UN VOYAGE DANS LA TARTARIE ET LE THIBET PENDANT LES ANNÉES 1844, 1845 ET 1846

RÉGIS ÉVARISTE HUC. Récit de voyage, 1851.

Après un séjour de cinq années en Chine, de 1839 à 1844, pendant lequel ils apprennent le chinois, le mandchou et le mongol, les pères Huc et Gabet partent pour la haute Asie, « à la source des superstitions qui dominent [ces] peuples », afin d'accomplir leur mission évangélisatrice. Accompagnés, dans leur pérégrination, d'un « lama mongol » nommé Samdadchiemba, et se faisant eux-mêmes passer pour des lamas, auxquels ils ont fini par ressembler, ils entrent dans le Tibet, puis à Lhassa, ville interdite aux étrangers, d'où ils sont chassés, six semaines plus tard, par les autorités chinoises.

♦ Bien que dans sa Préface à la seconde édition de ses *Souvenirs*, le lazariste

Régis Évariste Huc (1813-1860) déclare n'avoir jamais eu « la prétention de faire œuvre littéraire », ce récit de voyage de deux missionnaires, Huc et Joseph Gabet (1808-1853) a connu, dès sa publication en 1850, le plus vif succès. Sauf par quelques *Lettres édifiantes* de jésuites du XVIII[e] siècle, le Tibet demeurait, au milieu du XIX[e] siècle, un territoire inconnu et fascinant pour les lecteurs français. Les *Souvenirs* ont pour base des notes de voyage prises sur le vif, des pages rédigées par la suite et des recherches faites dans les récits d'explorateurs comme Jacquet ou Rémusat. L'observation directe de coutumes entièrement nouvelles, les problèmes quotidiens que posent les différences linguistiques, les dangers réels qu'affrontent les voyageurs, les anecdotes divertissantes sont admirablement dosés pour faire de ces *Souvenirs* un livre pour le grand public curieux de contrées lointaines.

ÉDITION : Huc, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet*, Astrolabe, 1987.

SPLEEN DE PARIS (Le) → PETITS POÈMES EN PROSE

SPLENDEURS ET MISÈRES DES COURTISANES

HONORÉ DE BALZAC. Roman, 1838-1847.

En 1824, lors du dernier bal de l'Opéra, Lucien de Rubempré, qui fait son retour à la vie parisienne et qui est suivi par Vautrin, rencontre Esther Gobseck. Le lendemain, Vautrin (alias Carlos Herrera) se présente chez Esther et la sauve du suicide : il la séquestre. Une nuit d'août 1829, le baron Nucingen aperçoit Esther au bois de Vincennes et tombe amoureux de cette belle inconnue. Carlos utilise la passion de ce vieillard pour lui soutirer l'argent nécessaire à la carrière de Lucien qui mène une vie brillante et mondaine. Carlos exerce une pression sur Esther pour qu'elle se prostitue au baron : par amour pour Lucien, elle se soumet. Mais désespérée, elle se suicide, alors qu'elle vient d'hériter de la fortune laissée par son oncle Gobseck. Le faux testament rédigé par Carlos en faveur de Lucien, les mensonges de Lucien lui-même conduisent à l'arrestation des deux hommes. La haute société, compromise à travers Lucien, fait pression sur le juge Camusot chargé de l'affaire. Cependant, Lucien se trahit et révèle au juge la véritable identité de Carlos Herrera, puis il se suicide. Jacques Collin (alias Vautrin) est désespéré par la mort de son ami ; il veut se venger de la société mais doit faire face à une situation difficile avec les bagnards, ses anciens compagnons. Alors il avoue tout au directeur de la prison ; puis, délibérément, il passe dans le camp de la police.

♦ Avec ce roman foisonnant, dont la conception et la composition ont duré plusieurs années, Balzac (1799-1850) tente de se détacher de l'image d'auteur réaliste, mais intimiste, que lui ont valu ses précédentes publications. Il ne s'appuie plus directement sur des théories philosophiques comme dans ses romans des premières années. Il mobilise, dans cette fiction, de nombreux personnages de son œuvre, en particulier ceux du *Père Goriot** et des *Illusions perdues** : toutes ces figures, qui sont autant de repères, de mythes obsessionnels de l'univers balzacien, convergent sur la scène parisienne. Ainsi, par exemple, Jacques Collin est moins l'illustration littéraire d'un type historique qui fascinait Balzac (Vidocq), qu'une image romantique, excessive mais impuissante de la révolte, l'incarnation de la volonté de puissance. Balzac exploite à sa façon la curiosité des lecteurs pour tout ce qui concerne le « milieu » de l'époque ; la description des mondes marginaux met au jour les rouages de la société, de l'économie et de la politique, révèle l'essence des valeurs sociales, du moins leur confusion ou leur désertion.

♦ Face à l'argent, véritable souverain de nos sociétés, la courtisane Esther, consacrée à l'amour, est le porte-parole de l'idéal et de l'authentique. L'écrivain propose une nouvelle forme de roman historique où l'histoire est celle d'hommes et de femmes qui ne savent pas exactement ce qui se passe, mais qui n'en disent pas moins la réalité, la transformation des rapports sociaux. Jacques Collin est l'occasion d'une interrogation sur la civilisation, sur la capacité de cette dernière à maîtriser la criminalité, sur les valeurs au nom desquelles elle rend la justice, sur les solutions au problème de la population et de son énergie.

ÉDITIONS : Balzac, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, dans *La Comédie humaine*, t. VI, éd. Pierre Citron, Gallimard, « La Pléiade », 1976. Éd. Pierre Citron, Flammarion, « G.F. », 1990. ÉTUDE : Gaétan Picon, *Balzac par lui-même*, Le Seuil, 1956. Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Le Seuil, 1965. Pierre Barbéris, *Une mythologie réaliste*, Larousse, 1971.

STANZE, INCANTATION DITE AU BANDEAU D'OR I-IV

MARCELIN PLEYNET. Poème, 1973.

Marcelin Pleynet (né en 1933) a appartenu au groupe de la revue *Tel*

Quel. Auteur de textes critiques, d'études consacrées à des peintres, de poèmes, il n'isole pas la création de la réflexion théorique. Les *Stanze* ont été écrites au moment où *Tel Quel* se réclamait, politiquement, du maoïsme. La dialectique qui régit les rapports de la poésie à la poétique explique la présence, en fin de volume, d'une longue note où l'auteur présente son projet et le sens de celui-ci. Autant le texte est emporté par un mouvement désordonné mimant l'ivresse, autant la note est didactique. Le but de cette œuvre est de présenter l'histoire de l'humanité en fonction des divers modes de production reconnus par l'analyse marxiste. L'ensemble comporte neuf chants; seuls les quatre premiers sont publiés. Ils correspondent respectivement à un état primitif fictif puis aux modes de production asiatique, esclavagiste, antique. Les neuf chants répondent aux neuf mots de la phrase du philosophe chinois Tsai Chen (XII^e siècle): «Si on connaît les commencements on connaît les fins.» Cette phrase joue le rôle de l'«incantation»: selon une légende chinoise, un moine doit utiliser comme guide un singe, mais ne peut se faire obéir que grâce à un bandeau d'or, don des dieux, et à une incantation. Dans la perspective des *Stanze*, le moine représente la stabilité de la loi; le singe, la nature; le bandeau d'or, le système économique et monétaire dans lequel leur conflit s'articule. Si le titre *Stanze* désigne, par étymologie, une demeure, une étape dans l'évolution, sa forme italienne, donc étrangère, indique que le sujet ne peut se libérer de l'emprise idéologique de la société à laquelle il appartient qu'en se dégageant de la langue véhiculant l'emprise. Celle-ci est donc soumise à une destruction systématique: «Balbutiements, jeu de mots, lapsus, rêve, argot, vocabulaire sexuel, etc.» Le texte est donc caractérisé par son incohérence et sa capacité à accueillir des discours étrangers: saint Augustin, le journal *Le Monde*, Virgile... Il est conçu sous le patronage d'Artaud et du Joyce de *Finnegans Wake*.

♦ Cette épopée tout à la fois chaotique et ordonnée est représentative des audaces auxquelles se livraient les écrivains gravitant autour de *Tel Quel*. L'œuvre poétique ultérieure de Marcelin Pleynet (*Fragments du chœur*, 1984) présente un aspect moins contrasté.

ÉDITION: Pleynet, *Stanze, Incantation dite au bandeau d'or*, Le Seuil, 1973.
ÉTUDE: Jacqueline Risset, *Marcelin Pleynet*, Seghers, 1988.

STÈLES

VICTOR SEGALEN. Poèmes, 1912.

La stèle est une forme poétique comme le sonnet ou l'ode. Forme, elle a donc une signification: sa verticalité la dédie au ciel inaccessible et à la profondeur insondable. Pierre gravée, elle offre un langage impersonnel, un recueil de *signes* (valeur renforcée par l'utilisation d'idéogrammes). Les poèmes s'inscrivent dans un espace orienté: l'autorité de l'empereur au midi répond à la douceur de l'amitié au nord; l'ardeur amoureuse à l'est répond à l'ardeur guerrière à l'ouest. Cet espace détermine la possibilité du voyage: les stèles du bord du chemin mènent vers le centre essentiel, les stèles du milieu. Cette organisation évoque moins la Chine que l'homme, dans sa diversité. Le langage (archaïsmes, traductions du chinois) crée une distance plus qu'une couleur locale. Deux mots résument l'ensemble: le divers et le réel. Le divers peut se définir par cette note (*Essai sur l'exotisme*, 1978): «Je conçois autre.» C'est l'appréhension de l'infinie multiplicité de la réalité. De façon inverse et complémentaire, le réel (voir les Stèles du «milieu») correspond à l'appréhension de l'Un (qui ne peut être que pressenti).

♦ Toute l'œuvre de Segalen (1878-1919) est déterminée par le terme d'exotisme, qui exprime l'équivalence entre diversité et réalité. Il n'y a pas de lieu exotique: Tahiti (*Les Immémoriaux**, 1907) ou la Chine (*Stèles*; *Équipée*, 1929) ne sont que des occasions. Ce trait rapproche Segalen autant du Claudel de *Connaissance de l'Est** que de la poésie contemporaine.

♦ *Stèles* a été publié initialement à quatre-vingt-un exemplaires hors commerce selon une technique chinoise (livre «en accordéon»).

ÉDITIONS: Segalen, *Stèles*, éd. Henry Bouillier, Mercure de France, 1982. Gallimard, «Poésie», 1973.
ÉTUDES: Victor Bol, *Lectures de* Stèles *de Victor Segalen*, Lettres modernes, 1972. Jean-Pierre Richard, *Microlectures: pages paysages*, Le Seuil, 1984. Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1986.

STELLO OU LES CONSULTATIONS DU DOCTEUR NOIR

ALFRED DE VIGNY. Roman, 1832.

Pour soulager Stello de son mal poétique et de sa lassitude, le docteur Noir entreprend de conter les histoires exemplaires de Gilbert, de Chatterton et de Chénier, tous trois victimes de sociétés différentes (monarchie, absolue ou constitutionnelle, Terreur républicaine), qui ont chacune ignoré et combattu leur génie. Stello finit par évoquer l'ostracisme que subissent toujours les poètes et la fusion dans l'art de la beauté et de la vérité. La consultation se termine par une ordonnance qui prescrit la séparation des vies politique et poétique, le travail solitaire en vue d'une belle œuvre aussi éloignée de l'illusion des rêves que des facilités de la vie quotidienne.

♦ En 1832, Alfred de Vigny (1797-1863) prononce dans *Stello* un réquisitoire contre «une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail», réquisitoire repris en 1835 dans son drame *Chatterton**. Par ailleurs, la double révolte de Stello contre les énigmes métaphysiques et contre l'absurdité du monde moderne annonce le Moïse des *Poèmes antiques et modernes**.

♦ Le roman, où l'histoire des trois poètes assassinés par le pouvoir est adaptée aux besoins de la thèse, vaut par la démonstration et par sa forme. Le docteur Noir, tenant de l'analyse qui veut sonder tous les mystères où l'homme est plongé, s'oppose à Stello, qui affirme le caractère prophétique et sacré du poète. Ce roman philosophique aux allures de conte du XVIII[e] siècle dénonce les conventions d'écriture et les prétentions réalistes qui président à tout récit. Le docteur Noir guide Stello, perdu dans le dédale de sa pensée; ce héros romantique, nouveau Werther et nouveau Faust, découvre le monde en perdant ses illusions. *Stello* apparaît comme une tentative de libération qui fait de l'art la seule activité contemporaine où peut encore s'exprimer la liberté.

ÉDITIONS: Vigny, *Stello*, éd. François Germain, Garnier, «Classiques Garnier», 1970. Flammarion, «G.F.», 1984.
ÉTUDES: voir *Cinq-Mars*.

SUEUR DE SANG

PIERRE-JEAN JOUVE. Poèmes, 1935.

Jouve souligne dans l'avant-propos sa volonté d'exploiter la psychanalyse. Mais celle-ci, tout comme le christianisme, est entièrement réinterprétée et mise au service d'un projet original. Il en retient le couple éros/thanatos, qu'il identifie avec la chair, le péché. Comme la guérison passe par la reconnaissance du désir, le salut passe par la reconnaissance de la faute et la volonté de vivre jusqu'au bout la culpabilité. Le péché est une mort qui en se développant doit se tuer elle-même, permettant la recréation d'une innocence originelle. Le recueil est divisé en trois parties. La première, *Sueur de sang*, réinterprète la passion du Christ en termes sexuels. La deuxième, *L'Aile du désespoir*, rappelle que l'enfouissement est une libération. La troisième, *Vaux étranges*, évoque un paysage-corps féminin, où se superposent sexualité, souvenirs du paradis terrestre et désir d'élévation. C'est un lieu qu'il faut atteindre, peuplé d'êtres mythiques, en particulier le cerf, dont la signification est multiple: il représente le Christ, le désir de l'homme, la proie, la sexualité (voir Actéon), et il y a en lui de l'androgyne.

♦ Dans l'œuvre de Jouve (1887-1976), *Sueur de sang* et *Matière céleste* (1937) marquent l'intrusion de la psychanalyse. Elle ne bouleverse pas une thématique déjà clairement définie dans *Noces* (1931), mais en renforce la clarté, permettant une libération: certaines obsessions s'estomperont dans les derniers recueils (après 1939).

♦ La profondeur de l'exploitation par Jouve de la psychanalyse contraste avec la bonne santé angélique du surréalisme dans le même domaine. La puissance de la création mythologique et la continuité musicale de la langue ont, d'autre part, profondément influencé Pierre Emmanuel.

ÉDITIONS: Jouve, *Sueur de sang*, dans *Œuvre*, t. I, éd. Jean Starobinski, Mercure de France, 1987. Gallimard, «Poésie», 1966.
ÉTUDES: Martine Broda, *Jouve*, L'Âge d'Homme, 1982. Kurt Schärer, *Thématique et Poétique du mal dans l'œuvre de Pierre-Jean Jouve*, Lettres modernes, 1984.

SUPPLÉMENT AU VOYAGE DE BOUGAINVILLE

DENIS DIDEROT. Dialogue philosophique, 1796. Écrit en 1772.

La trame du récit, éblouissante projection de Diderot, est fournie par le dialogue entre A, qui a lu Bougainville et B, qui ne l'a pas lu. À l'intérieur du

premier dialogue, un second dialogue s'enchâsse, sur la liberté sexuelle, entre le Tahitien Ozou et l'aumônier de Bougainville ; s'insère enfin le discours d'adieu d'un sage vieillard. Diderot fait dénoncer par le vieil homme la tentative colonisatrice des Européens, son cortège de violences et de souffrances, entraînées par la volonté d'imposer aux Tahitiens des usages contraires à leur tradition et à leur mode de vie. Le philosophe esquisse l'image idéale d'une société « libérée de tous les despotismes et où chacun serait maître de soi, maître chez soi ».

♦ Diderot (1713-1784) ne participe pas, d'abord, à l'engouement suscité par le tour du monde mené par le capitaine de vaisseau Bougainville de 1766 à 1769, puis par la publication de son *Voyage autour du monde* (1771), qui fait naître un nouveau type de « bon sauvage », le Tahitien. Deux thèmes du *Voyage* l'attirent pourtant : la liberté sexuelle des Tahitiens — qui rejoint les chapitres qu'il vient d'ajouter à ses *Bijoux indiscrets** — et les problèmes posés par la colonisation européenne, au moment où son ami Raynal lui demande de collaborer à une refonte de son *Histoire des deux Indes**. Il écrit simultanément deux nouvelles (*Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*) et le *Supplément* qui dénoncent l'antinature européenne. C'est sous le nom de l'abbé Raynal que Diderot élargit le *Supplément* dans *L'Histoire des deux Indes* où une somptueuse rhétorique lance un appel à l'insurrection contre l'esclavage et contre toutes les tyrannies.

♦ On comprend que le philosophe n'ait pas publié de son vivant le *Supplément*, paru en 1796 et où La Harpe voit aussitôt une incitation au soulèvement des colonies. Si la condamnation du colonialisme annonce le grand débat, plus actuel que jamais, sur le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, il faut préciser que l'utopie de la liberté sexuelle tahitienne n'a rien à voir avec la libération des mœurs telle que l'a vécue le XX^e^ siècle.

ÉDITIONS : Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, éd. Herbert Dieckmann, Droz, 1955. Éd. Antoine Adam, Flammarion, « G.F. », 1972.
ÉTUDE : Yves Benot, *Diderot, de l'athéisme à l'anticolonialisme*, La Découverte, 1981.

SUR LE FLEUVE AMOUR

JOSEPH DELTEIL. Roman, 1922.

Dans ce livre, un narrateur anonyme, intervenant par moments à la première personne, raconte une histoire de désir, de violence et de mort, qui se déroule en Sibérie (où coule le fleuve Amour), sur fond de Révolution russe. Le fil narratif y est fort ténu mais peut néanmoins être dégagé. Boris et Nicolas (ils ne sont connus que par leur prénom) aiment la même femme : Ludmilla Androff. Celle-ci, amante de l'un et de l'autre, sent à un moment qu'elle aime Nicolas. Boris ne le supporte pas. Il tue son ami et se suicide. L'histoire se termine sur la scène suivante : Ludmilla est seule sur un pont au-dessus du fleuve Amour ; elle regarde flotter les cadavres de ses deux amants ; va-t-elle les rejoindre dans la mort ? Le récit s'interrompt sur cette question. Pourtant, situé dans un réel identifiable et tissant un fil narratif somme toute repérable, cette œuvre n'est en rien un roman réaliste de type psychologique. De fait, l'histoire de Ludmilla, Boris et Nicolas semble avoir pour but moins de les faire connaître pour eux-mêmes que de constituer un des réseaux métaphoriques dont la fonction, dans le roman, est érotique, toujours cruelle, de la condition humaine. Ainsi, c'est moins le récit qui importe que l'imaginaire tragique dont il est imprégné : un des premiers lecteurs de Delteil a pu y relever « quinze meurtres humains, huit fornications (dont un inceste), un accouchement, six scènes de pédérastie, quatre perruches, quatre tourterelles et un gros poisson saignés, une couleuvre étranglée, plusieurs bœufs égorgés, de beaux jeunes hommes samoyèdes et plusieurs centaines de chevaux noyés, des flagellations de nègres et quatre femmes nues ayant en de drôles d'endroits huit cierges verts enfoncés et allumés... ».

♦ À cet égard, on peut comprendre sans doute en quoi *Sur le fleuve Amour* a pu soulever l'enthousiasme de Breton, d'Éluard ou d'Aragon, à l'époque où le mouvement surréaliste commençait à prendre forme. En effet, la violence évoquée ci-dessus n'est pas sans ressembler à celle régulièrement exercée contre le corps humain dans certains récits de rêves surréalistes. En outre, dans ce roman comme dans l'écriture surréaliste, l'image poétique semble souvent provoquée — non sans préciosité — par le rapprochement de deux réalités éloignées. Ainsi, par exemple, les jambes de Boris sont des « Italies blanches », et les « belles joues » de Ludmilla « enrichissent son visage comme deux dimanches en une seule semaine ». Comme d'ailleurs le

laisse entendre Delteil dans une allusion parodique aux « héroïnes classiques » des romans d'analyse, *Sur le fleuve Amour* est un des exemples illustrant l'effort, accompli par tant d'écrivains français du XX^e^ siècle, de repérer des voies romanesques nouvelles, hors les sentiers battus de l'écriture des récits psychologiques traditionnels.

♦ L'œuvre de Delteil (1894-1978) comprend également des poèmes: *Le Cœur grec* (1919), *Le Cygne androgyne* (1921), et un grand nombre d'autres textes en prose, dont *Choléra* (1923), *Jeanne d'Arc* (1925), *Don Juan* (1930), *Jésus II* (1947), *La Delteillerie* (1968).

ÉDITION: Delteil, *Sur le fleuve Amour*, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1983.
ÉTUDES: Jean-Marie Drot, *Vive Joseph Delteil*, Stock, 1974. *Joseph Delteil: prophète de l'an 2000*, Presses du Languedoc/P.U.F., 1990. Jacques Laurans, *L'Habitation d'un poète: lectures de Joseph Delteil*, Terriers, 1985. Robert Briatte, *Joseph Delteil*, La Manufacture, 1988.

SURÉNA

PIERRE CORNEILLE. Tragédie, 1674.

Suréna emprunte à Plutarque son sujet et ses personnages. Général du roi des Parthes, Suréna est épris d'Eurydice, fille du roi d'Arménie. Elle l'aime, mais doit épouser Pacorus, fils d'Orode roi des Parthes, qui était pourtant promis à Palmis, la sœur de Suréna. En récompense de ses services, Suréna se voit offrir la main de Mandane, fille d'Orode. Celui-ci redoute en effet le trop grand prestige de son général et veut s'assurer mieux de sa fidélité. Mais Suréna refuse et Pacorus, découvrant qu'Eurydice lui préfère Suréna, venge ce double affront à la famille royale: il fait assassiner Suréna, manifestant ainsi son ingratitude. Eurydice aussitôt meurt de douleur, tandis que Palmis crie vengeance.

♦ Cette tragédie, où l'amour est le seul vrai moteur de l'action, offre donc l'image d'un complet renversement des valeurs cornéliennes. En effet ni Suréna, général victorieux et magnanime, ni Eurydice, princesse d'Arménie, n'acceptent de soumettre leur cœur aux lois de la raison d'État. Suréna affirmera même que « ... l'amour, jaloux de son autorité / Ne reconnaît ni roi, ni souveraineté » et les deux amants mettent tout leur bonheur à trouver dans la mort une union impossible. Ce refus du compromis raisonnable, cette passion voulue et vécue jusqu'à son ultime conséquence ne sont pas sans rappeler l'univers racinien. Impression que renforce la douceur de vers mélodieux qui tendent plus souvent vers l'élégie que vers les maximes viriles auxquelles nous a habitués Corneille.

♦ Dernière des œuvres de Corneille (1606-1684), *Suréna* paraît au moment où la gloire de Racine éclipse celle du vieux poète, qui tente encore de se mettre au goût du jour. Son échec le pousse alors à se retirer définitivement du théâtre.

♦ Passée inaperçue lors de sa première représentation, l'ultime tragédie de Corneille n'a pas été réhabilitée par la postérité. De 1680 à nos jours, l'œuvre a été représentée cinq fois à la Comédie-Française!

ÉDITIONS: voir *Le Cid*.
ÉTUDE: Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1970.

SURMÂLE (Le)

ALFRED JARRY. Roman, 1902.

Au château de Lurance, André Marcueil stupéfie un soir ses hôtes en affirmant que « l'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment ». Afin de prouver que la force physique ne connaît point de limites, il participe ensuite à la « course des dix mille milles » que se disputent une locomotive à vapeur et une quintuplette cycliste, et se paie le luxe de dépasser les sportifs soumis au régime spécial mis au point par le chimiste William Elson, et qui viennent à bout de la machine. Revenu dans sa demeure, il pulvérise, en compagnie d'Ellen, la fille de William Elson, le record des performances amoureuses rêvées et avérées. Considérant qu'un tel Surmâle est plus qu'une machine, le chimiste, avec l'aide du mécanicien Arthur Gough, le soumet à une machine conçue pour inspirer le sentiment d'amour. Mais, devenue elle-même amoureuse, la machine cause la mort de Marcueil, victime d'une surcharge électrique et passionnelle.

♦ Roman « moderne », voire d'anticipation, puisque son action se déroule en 1920, *Le Surmâle* est la tentative la plus aboutie d'Alfred Jarry (1873-1907) de s'adresser au « grand public » — de fait, c'est probablement son œuvre la plus connue après *Ubu roi**. Ce roman exotérique manifeste pourtant les mêmes thèmes que les œuvres plus secrètes que

sont *Messaline* (paru en 1901, et dont il est le contrepoint) ou *L'Amour absolu* (1899). Il est surtout une intéressante mise en œuvre de la 'pataphysique, conçue comme « ce qui est au-delà de ce qui est au-delà » : d'où une thématique de l'excès au bout duquel, de la même manière que le poison, qui n'est (comme le rappelle une des spéculations de *La Chandelle verte*) que de la potion bue en grande quantité, redevient une potion si l'on en boit davantage encore (et c'est l'alcool qui est ici présenté comme un aliment suprême), le cadavre d'un des coureurs cyclistes, après avoir ralenti la course, peut s'emballer et entraîner ensuite quatre corps vivants ! Le médecin chargé de contrôler la démonstration-exhibition des performances du Surmâle la voit encore moins que le lecteur du roman et la rêve au moins autant que ses acteurs propres... Ainsi pourvu d'une chaire dans le domaine de l'impossible, il lui est ensuite loisible de retrouver le plan d'une machine « électro-magnétique » dans la vie d'un Père du désert... avant de revenir soigner, pour le reste de son existence, les corps des concierges qui, sans doute, sont les seuls à avoir une âme...

ÉDITION : Jarry, *Le Surmâle*, édité et annoté par Thiéri Foulc, Éric Losfeld, 1977.
ÉTUDE : Thiéri Foulc, « Jarry et les hautes œuvres de Phalès », présentation de *Messaline* et du *Surmâle*, les deux vol., Éric Losfeld, 1977.

SURPRISE DE L'AMOUR (La)

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1722.

Parmi tous les faux-fuyants utilisés pour cacher l'amour lorsqu'il craint de se manifester, Marivaux privilégie dans *La Surprise de l'amour* la peur d'aimer : l'amour est conçu comme une cause de perturbation et de trouble dans cette comédie en prose composée de trois actes. Trahi par une infidèle, Lélio s'est retiré à la campagne avec son valet Arlequin. Mais il ne peut refuser la visite de la comtesse qui habite la propriété voisine. On dit du mal de l'amour, on étale une indifférence provocante, on s'accuse d'antipathie, on annonce son départ, on revient, on discute le mariage des domestiques. Au troisième acte, Colombine, la servante de la comtesse, plaidant le faux pour que sa maîtresse découvre le vrai, lui affirme que Lélio ne cherche qu'à la fuir. Finalement Colombine et Arlequin amènent Lélio aux pieds de la comtesse et obtiennent un aveu réciproque. Marivaux use du contraste parodique des couples pour montrer comment l'amour se dégage des faux engagements et des vues de l'esprit.

♦ Deuxième pièce de Marivaux (1688-1763) jouée par les Comédiens-Italiens (après *Arlequin poli par l'amour**), *La Surprise de l'amour* est la première comédie écrite par l'auteur pour l'actrice Zanetta Benozzi, dite Silvia (1700-1758), qui sera désormais son interprète préférée. On doit à Marivaux plusieurs « surprises de l'amour », reprenant à un rythme régulier une forme dramatique où l'auteur se plaît à rivaliser avec lui-même : *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), *Les Serments indiscrets** (1732), *Les Fausses Confidences**, *La Dispute* (1744).

♦ Au moment où le théâtre comique cherche à se renouveler dans le réalisme, le naturel ou le drame, Marivaux crée un genre intemporel qui n'appartiendra qu'à lui : parti de la pantomime italienne, il remplace les gestes par des mots et donne libre cours à une fantaisie et à une liberté inconnues sur la scène française.

♦ Très bien accueillie par le public (seize représentations consécutives), *La Surprise de l'amour* devient une comédie classique avant *Le Jeu de l'amour et du hasard**. Oubliée au XIX^e^ siècle, réduite à un acte en 1911, la pièce doit attendre 1935 pour retrouver à la Comédie-Française la mise en scène de sa version originale.

ÉDITION : Marivaux, *La Surprise de l'amour*, dans *Théâtre complet*, éd. Frédéric Deloffre, et Françoise Rubelin, Garnier, 1989.
ÉTUDE : voir *Arlequin poli par l'amour*.

SYLVIE

GÉRARD DE NERVAL. Nouvelle, 1853.

Chaque soir, le narrateur admire la comédienne Aurélie. Un jour, en rentrant du théâtre, il tombe sur deux lignes d'un journal qui illuminent sa mémoire. Entre souvenir et rêve, il retrouve Adrienne l'aristocrate, Sylvie la paysanne, et son enfance idyllique dans le Valois. Il prend conscience que l'origine de son amour actuel pour l'actrice se trouve dans l'amitié tendre pour Sylvie et d'un amour impossible pour Adrienne. Il décide de partir sur-le-champ dans le Valois. La course de la voiture sur la route se double d'un cheminement dans le passé : il

« recompose » ses souvenirs, se retrouve en présence de Sylvie ou devant Adrienne transfigurée. Son arrivée au village dans la lumière du matin lui cause une déception. Le passé est perdu. Il apprend qu'Aurélie se marie. Son hésitation entre le passé et le présent, son échec l'invitent à la réflexion et à se contenter d'un bonheur relatif.

♦ Influencé par Rousseau *Julie ou la Nouvelle Héloïse**), et par Goethe (*Werther*, 1774), Nerval (1808-1855) a voulu écrire « l'histoire d'un cœur épris de deux amours simultanées » : il évite l'œuvrette larmoyante par la structure de l'œuvre et par la symbolique, centrée sur l'opposition entre rêve et réalité. Paris s'oppose au Valois, l'illusion théâtrale à la fête rousseauiste ; le jour brutal dévoile la réalité, alors que la nuit suscite les songes et les souvenirs. Les trois figures féminines commandent le récit et sa construction : Aurélie (alias Jenny Colon, la maîtresse de Nerval), la comédienne métamorphosée en divinité des Enfers, Adrienne, la noble religieuse sublimée en sainte chrétienne, et Sylvie, jeune fille qui appartient à la réalité mais que le narrateur cherche dans ses souvenirs ou le songe. Mais ces trois figures féminines échappent au narrateur par le mariage ou la mort : le recours à Sylvie, qui aurait pu intercéder pour lui, conciliant souvenirs et passions, rêve, passé et expérience, se révèle inutile. L'écrivain, par la poursuite des images de son passé, recherche en fait une identité perdue, mais en vain. *Sylvie* incarne la quête d'un idéal, d'un bonheur qui ne cesse de se dérober à la conscience d'un homme déchiré par sa mémoire et ses fantasmes, condamné à l'insatisfaction dans la réalité. Écrire est alors le dernier recours pour fixer la mémoire, le rêve et l'idéal.

♦ *Sylvie* appartient au recueil des *Filles du Feu* : cette nouvelle a valu à Nerval la célébrité, et a suscité de nombreux commentaires, dont celui de Proust (voir *Contre Sainte-Beuve**).

ÉDITION : voir *Aurélia*.
ÉTUDES : Raymond Jean, *Nerval par lui-même*, Le Seuil, 1964. Georges Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, 1966. Uri Eisenzweig, *L'Espace imaginaire d'un récit, « Sylvie »*, La Baconnière, Neuchâtel, 1976.

SYMPHONIES

O.V. DE L. MILOSZ. Poèmes, 1915.

Ce bref recueil a été composé peu avant la nuit mystique du 14 décembre 1914, qui marque un tournant dans la vie de Milosz. On ne peut comprendre vraiment l'ouvrage qu'à la lueur de cet événement qu'il prépare. Il se compose de cinq longs poèmes, dont trois sont des « symphonies ». La référence à la musique peut s'expliquer par la structure de ces textes qui entrelacent deux thèmes, le monde sensible et le monde mystique, et deux temps, le passé et le présent. Ce recueil évoque le monde perdu de l'enfance et les détails les plus insignifiants semblent devenir des trésors inappréciables. Cependant, l'univers sensible n'est si vivant que parce qu'il fait l'objet d'un renoncement douloureux, et la perte du monde de l'enfance est l'expression du devoir de perdre le réel immédiat : ces poèmes ont en effet une valeur mystique. Fondés sur un dialogue permanent avec un « autre » qui conserve toujours un caractère mystérieux, ils sont comme un adieu à la terre, avec le remords de n'avoir pas assez vite répondu à l'appel du divin. Ainsi la nostalgie d'un monde absolu double la nostalgie de l'enfance et du réel. La langue de Milosz trouve, avec *Symphonies*, une souplesse qu'elle n'a peut-être jamais atteinte auparavant ; le vers devient réellement libre (il ne l'était auparavant qu'occasionnellement) et permet d'envelopper dans un même mouvement le réel et l'appel d'une prière.

♦ Dans l'œuvre de Milosz (1877-1939) ce recueil correspond à un moment d'équilibre esthétique (sinon moral et religieux) qui ne se renouvellera qu'avec *Adramandoni* (1918). Définitivement affranchi de l'influence du symbolisme, ne s'enfermant pas encore dans un langage mystique, il parvient à exprimer avec une intensité inégalable l'amour du réel et d'un lieu, le regret du passé traduisant la difficulté à renoncer au monde. Trop discrète pour avoir exercé une influence, cette œuvre peut cependant être rapprochée, par son mysticisme, de celle de Jouve, et par son amour d'un lieu, de celle de Bonnefoy.

ÉDITION : Milosz, *Symphonies*, dans *Poésies II*, éd. Jacques Bugé, André Silvaire, 1960.
ÉTUDE : Jacques Bugé, *Milosz en quête du divin*, Nizet, 1963.

SYSTÈME DE LA NATURE OU DES LOIS DU MONDE PHYSIQUE ET DU MONDE MORAL

D'HOLBACH (Paul Henri Dietrich, baron). Traité philosophique, 1770.

Sous la forme d'un exposé didactique — clos au dernier chapitre par une

éloquente prosopopée de la nature dévoilant ses lois au monde et rédigée par Diderot — le *Système de la nature ou des Lois du monde physique et du monde moral*, offre un condensé rigoureux du matérialisme français au XVIIIe siècle. D'Holbach y soutient que l'univers constitue un gigantesque mécanisme chimique déterminé par une matière dont le mouvement est réglé par la causalité. L'ordre de la nature ne dépend en rien d'une intervention divine et l'homme se réduit à un mélange de matière « dont l'arrangement se nomme organisation et dont l'essence est de sentir, de penser et d'agir ». L'athéisme, loin de détruire la morale, en est l'unique fondement: il libère l'homme et le rend disponible pour l'action contre la souffrance, la pauvreté, le despotisme, la superstition et les guerres.

♦ Le souci d'être utile aux hommes inspire à d'Holbach (1723-1789) une série de pamphlets anticléricaux, entamée en 1767 avec *Le Christianisme dévoilé**. Le philosophe va plus loin dans le *Système de la nature*: après avoir découvert l'essentiel de ce qu'apportent à son temps la chimie, la géologie et la minéralogie, il aborde l'ensemble des lois qui gouvernent la nature. Soucieux de vulgariser sa pensée, d'Holbach condense le *Système de la nature* en 1772 dans un petit livre portatif, *Le Bon Sens*.

♦ Missionnaire du matérialisme, d'Holbach est influencé par les idées de Diderot sur la rationalité du réel et le devenir universel, mais voit l'univers plus en chimiste qu'en biologiste. Il rejoint la morale sociale des Encyclopédistes et, se situant à l'opposé de Rousseau, identifie la nature à la raison. Sa conception du bonheur ouvre la voie au libéralisme bourgeois réformiste du XIXe siècle.

♦ Le *Système de la nature*, réimprimé dix fois en quelques années, est un des livres les plus lus au XVIIIe siècle. Oublié durant plus d'un siècle, il est réhabilité par la critique marxiste, qui voit en d'Holbach un de ses précurseurs.

ÉDITION: D'Holbach, *Le Système de la nature*, Slatkine, 1973.
ÉTUDES: Roland Desmé, *Les Matérialistes français de 1750 à 1850*, Buchet-Chastel, 1965. Robert Darnton, « Une spéculation sur l'irréligion: le *Système de la nature* », dans *Gens de lettres, gens du livre*, Odile Jacob, 1992.

S/Z

ROLAND BARTHES. Essai, 1970.

S/Z consiste en une lecture critique d'une nouvelle de Balzac, intitulée *Sarrasine*. Partant de l'idée qu'un texte et la lecture qu'on en propose sont toujours pluriels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas porteurs d'un sens unique mais de sens multiples et infinis, Barthes procède dans *S/Z* à une analyse structurale du récit balzacien. Dans cette perspective, il découpe *Sarrasine* en courts fragments contigus qu'il appelle « lexies », depuis le titre, *Sarrasine* jusqu'à la fin de la dernière phrase, « et la marquise resta pensive ». Se fixant pour objectif de « repérer les sens, les signifiés de chaque lexie », Barthes met en valeur cinq « codes » qui forment une espèce de réseau à travers lequel le texte « se fait texte ». Code herméneutique ou voix de la vérité, code sémique ou voix de la personne, code symbolique ou voix du symbole, code des comportements ou voix de l'empirie, code culturel ou voix de la science, tous permettent non de dégager une structure mais de produire une « structuration » du texte. C'est une telle structuration qui a amené Barthes à intituler son analyse *S/Z*. Ainsi rétablie dans le titre de Balzac, *Sarrasine*, la lettre « Z » est, pour Barthes, lettre de la mutilation ou de la castration. En effet, considérant que les lettres « S » et « Z » ont entre elles un rapport d'inversion graphique, Barthes voit en quelque sorte dans celui-ci la métaphore d'une dynamique qui, dans la nouvelle, permet à Sarrasine de contempler sa propre castration en Zambinella, autre personnage qui, lui, est un castrat.

♦ *S/Z* a été considéré comme le modèle même d'une lecture critique structurale. À ce titre, il demeure l'un des textes les plus caractéristiques de cette production critique des années soixante, entrée désormais dans l'histoire littéraire du XXe siècle sous le nom de « nouvelle critique ». (Voir Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture**.)

ÉDITION: Barthes, *S/Z*, Le Seuil, 1970.

T

TABLEAU DE PARIS

LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER. Essai, 1781-1788.

Les volumes foisonnants et pittoresques du *Tableau de Paris*, où déferlent nobles, petits-maîtres, bourgeois, financiers, avocats, prêtres, moines, courtisanes, grisettes, bateleurs, chiffonniers, porteurs d'eau et prisonniers comportent plus de mille courts chapitres écrits selon l'inspiration du moment. Ils offrent un document surprenant et irremplaçable sur le Paris d'avant 1789. Anecdotes, descriptions, croquis, pamphlets et projets de réformes se succèdent dans cette œuvre engagée qui dénonce la fausseté et l'hypocrisie de la société.

♦ Déjà célèbre grâce à un roman d'anticipation, *L'An 2440** interdit dès sa parution, à son *Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773) — qui fait scandale — et à de nombreux drames, notamment *La Brouette du vinaigrier**, Mercier (1740-1814) donne libre cours à sa verve critique dans le *Tableau de Paris*. Il reviendra sur ce sujet en 1798, avec *Le Nouveau Paris* où il raconte divers moments de la Révolution. Sa recherche de l'authenticité dans l'écriture lui inspire en 1801 une *Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*.

♦ La publication du *Tableau de Paris*, paru en deux volumes sous l'anonymat, entraîne l'arrestation du libraire et la saisie de l'ouvrage. Mercier s'enfuit en Suisse où il publie une nouvelle édition en quatre livres. Rentré à Paris en 1786, il poursuit son enquête — « J'ai tant couru pour faire *Le Tableau de Paris* que je puis dire l'avoir fait avec mes jambes » — et publie une édition définitive en six tomes d'un ouvrage qui, un an avant la Révolution, exprime des insatisfactions, des tensions et des conflits avant-coureurs d'une crise.

ÉDITIONS : Mercier, *Tableau de Paris*, Slatkine, 1979. Extraits et introduction par Jeffrey Kaplow, La Découverte, 1991.

TAPISSERIES (Les)

CHARLES PÉGUY. Poèmes, 1912-1913.

La « tapisserie » est une forme poétique nouvelle, un long poème en vers réguliers, fondé sur la répétition de certains vers et la monotonie des rimes. En l'inventant, Péguy (1873-1914) veut s'ancrer dans une tradition : un travail artisanal, répétitif, dont le rythme imite le va-et-vient du fil, donne peu à peu naissance au « chef-d'œuvre » qui doit orner le culte sacré. *Les Tapisseries* regroupent trois ensembles. *La Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc* (1912), faite, comme une neuvaine de prière, d'une neuvaine de poèmes presque classiques, à l'exception du huitième, composé de 320 tercets et d'un vers isolé répétant, en une assonance prolongée, les mêmes rimes. La deuxième, *La Tapisserie de Notre-Dame* (1913), comporte une présentation de Paris et de la Beauce à la Vierge. La troisième, *Ève* (1914), constitue l'ensemble le plus impressionnant (quelque 8 000 vers). C'est une histoire théologique de l'humanité : la Création, la Chute et le Rachat. Le mystère de l'incarnation et du salut est l'étape essentielle. L'humanité est représentée par des femmes, sous les aspects d'Ève, de la Vierge, de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc.

Le ton est très varié, allant de la plénitude de l'univers édénique à l'anathème lancé contre l'esprit moderne et sa dégradation. *Les Tapisseries* posent un problème esthétique et religieux à la fois: le rapport entre poésie et prière. La forme fait songer à des prières de méditation ou à des litanies. Le texte de la Bible est cité au cours du poème, en devient un des éléments. Peut-on cependant confondre poésie et prière?

♦ L'œuvre, d'un genre inouï, n'a pu être comprise par les contemporains. La presse ne lui accorde guère d'écho. Ceux qui connaissent le mieux Péguy — Romain Rolland, Jules Benda — n'y voient qu'un «tour de force». Conscient de cette difficulté, Péguy compose, avec son fidèle Joseph Lotte, un article où il explique ses intentions. Il y souligne le caractère *classique* de la sobre construction de l'ensemble: les étapes de l'histoire de l'humanité se succèdent sans transitions artificielles, de telle façon que l'unité de cette aventure se dégage d'elle-même. Il a voulu conférer à son œuvre une parfaite cohérence en montrant les correspondances entre l'«axe du charnel» et l'«axe du spirituel», entre Ève et Jésus, entre l'événement et sa signification.

ÉDITIONS: Péguy, *Les Tapisseries*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. François Porché et Marcel Péguy, Gallimard, «La Pléiade», 1957, Gallimard, «Poésie», 1968 (ne comporte pas *Ève*).
ÉTUDES: Bernard Guyon, *Péguy*, Hatier, 1962. Louis Perche, *Charles Péguy*, Seghers, 1969. *Les Cahiers de l'Herne: Charles Péguy*, 1977. *Péguy écrivain*, colloque du centenaire, Orléans, 1973, Klincksieck, 1978.

TARAHUMARAS (Les)

ANTONIN ARTAUD. Récit de voyage et d'initiation, 1955.

Les Tarahumaras regroupent des textes écrits entre 1936 et 1948. L'œuvre, en cours d'édition au moment de la mort d'Artaud (1896-1948), n'a été publiée que sept ans plus tard. Elle présente des aspects divers: description des Indiens mexicains et de leur pays, récit de l'initiation qu'aurait connue Artaud, lettres sur ce voyage et à propos du livre qui doit le relater. Il est impossible, et vain, de distinguer ce qu'Artaud a vraiment vu de ce qu'il croit avoir vu au Mexique. Seul importe le sens qu'il donne à son souvenir. Entrepris dans un climat de totale solitude morale, ce voyage doit lui permettre de renaître intégralement, car le Mexique est le pays de l'homme originel: «Ce n'est pas Jésus-Christ que je suis allé chercher chez les Tarahumaras, mais moi-même.» Il souffre, en outre, d'une angoisse de vide intérieur, d'une impossibilité d'exercer sa volonté: «on» la lui dérobe — or, pour les Tarahumaras, le Mal est une perte de volonté. Enfin, il se sent attaqué et déchiré: «je» n'existe pas, «je» est en pièces — or la montagne, dans ce pays, est peuplée de formes (roches, paysages, villages) qui figurent des fragments humains, le corps des indigènes est en croix, écartelé dans l'espace. En toute chose Artaud se reconnaît. L'identité entre les Tarahumaras et lui-même va lui permettre de se régénérer à leur contact: fils de la Terre, ils peuvent en renaître et rassembler les fragments de leur corps, s'intégrer par la danse à l'espace où ils se dispersent, puiser, dans les rayons du soleil mis à mort, la force de vouloir. Il est donc initié au rite du peyotl (*ciguri*), assiste à la danse de la chouette (*tutuguri*). L'efficacité de cette cure semble fondée sur le rythme (voir «Tutuguri»), qui permet de se rattacher au mouvement fondamental de la vie; sur la danse, qui est un théâtre primordial (à rapprocher du *Théâtre de la cruauté*) et une cosmogonie. De plus, le peyotl est une plante hermaphrodite: celui qui l'absorbe recrée son origine, devient fils de lui-même, «inné», c'est-à-dire, sans doute, non né (n'ayant pas subi la déchirure de la naissance) et né de soi, en soi. Enfin, danse et initiation sont le langage d'un corps libre, que ne domine aucune organisation (voir *L'Anti-Œdipe**). Mais la recréation de soi ne serait pas achevée sans une maîtrise de la parole. Artaud tend à inventer un langage: les mots «*ciguri*», «peyotl» prennent un sens libre en fonction du contexte. Les lettres surtout montrent à quel point cette expérience n'a de sens que si elle parvient à être dite et comprise par autrui.

♦ *Les Tarahumaras* marquent une rupture dans la vie et dans l'œuvre d'Artaud, et expliquent l'invention du nouveau langage qui apparaît dans les derniers poèmes: le poète devient Artaud le Mômo (voir *Artaud le Mômo**).

ÉDITIONS: Artaud, *Les Tarahumaras*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, 1971. Gallimard, «Folio-Essais», 1990.
ÉTUDE: voir *Artaud le Mômo*, et *Europe: Antonin Artaud*, n° 667-668, 1984.

TARTARIN DE TARASCON →
AVENTURES PRODIGIEUSES DE TARTARIN DE TARASCON

TARTUFFE OU L'IMPOSTEUR
MOLIÈRE. Comédie, 1664 et 1669.

Nous ne connaissons de *Tartuffe ou l'Imposteur* que la troisième version autorisée en 1669. Molière y reprend le schéma comique toujours efficace de la dupe aveugle et du trompeur finalement trompé. Mais il actualise ses personnages, faisant d'Orgon un de ces dévots à la mode et de Tartuffe un hypocrite. Tartuffe, sous les dehors de l'ascétisme et de la dévotion que contredisent, pour qui sait voir, son «teint frais et sa bouche vermeille», gouverne absolument l'esprit et la maison d'Orgon. Celui-ci, au grand dam de toute sa famille révoltée contre l'hypocrite, veut donner sa fille à ce «saint homme». Au troisième acte, enfin, Tartuffe paraît et l'action se noue: épris d'Elmire, femme d'Orgon, Tartuffe tente de la séduire et, trop sûr de lui, tombe dans le piège par lequel elle le démasque aux yeux d'Orgon. Mais Tartuffe alors menace: l'imprudence d'Orgon lui livre tous les biens et l'honneur même de la famille. Heureusement, le roi, «deus ex machina» d'un dénouement peu vraisemblable, punit Tartuffe et restaure l'ordre familial.

♦ S'il y a de la farce dans le *Tartuffe* — «prêtre» paillard, mari aveugle, femme rusée —, si tous les comiques traditionnels y sont exploités — comique de situation (acte IV, scène 5), comique de contraste et de répétition («le pauvre homme» acte I, scène 5) —, il est certain cependant que l'ambition de Molière donne à la pièce une dimension idéologique inégalée jusque-là dans son œuvre. Satire de l'hypocrisie ou critique de la dévotion, de la rigueur janséniste comme des accommodements moraux de certains casuistes (acte IV, scène 5), le comique dans cette pièce est aussi ironie dévastatrice quand, pour séduire Elmire, Tartuffe use du registre mystique et de la langue de la dévotion. Le personnage fait rire, mais il inquiète aussi. Tartuffe est un homme dangereux, et même démasqué, il reste maître du jeu: ce n'est qu'après avoir tout obtenu d'Orgon qu'il cède à sa faiblesse pour Elmire. Cette comédie a pu faire rire le spectateur de 1669 par sa richesse comique. Par ses prises de position vigoureuses et son ambiguïté, elle avait de quoi en irriter plus d'un.

♦ En 1664, lorsqu'il présente au roi un premier *Tartuffe* en trois actes et en vers, Molière (1622-1673) a déjà des ennemis chez les dévots, scandalisés par certains vers de *L'École des femmes**. Entre 1664, date de la première interdiction, et 1669, où le roi autorise enfin le *Tartuffe* en cinq actes et en prose, Molière s'est heurté à la puissante compagnie du Saint Sacrement et les échos de la querelle retentissent dans sa production. *Dom Juan** comme *Le Misanthrope** en contiennent maints témoignages. La sortie du *Tartuffe* en 1669 est triomphale, avec vingt-huit représentations consécutives. Néanmoins, la victoire de Molière n'est qu'apparente et il se consacrera désormais aux comédies de caractère ou aux comédies-ballets.

♦ *Tartuffe* est la plus jouée de toutes les pièces du théâtre classique, avec plus de trois mille représentations à la Comédie-Française. Des interprètes célèbres ont donné leur vision personnelle du rôle: «jésuitique», pour Louis Jouvet, «auvergnat» pour Lucien Guitry, «tragique» pour Yonnel.

ÉDITIONS: voir *Amphitryon*, et L.G.F., «Le livre de poche», 1985.
ÉTUDE: Gérard Ferreyrolles, *Molière: Tartuffe*, P.U.F., 1987.

TEMPS DES MORTS (Le)
PIERRE GASCAR. Roman, 1953.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, dans un camp de prisonniers de la région de Brodno, sont créés des cimetières pour enterrer des «morts de guerre» qui disparaissent, comme accidentellement, dans le silence de la captivité. Reposer dans un cimetière est pour eux une seconde captivité, une nouvelle détention, mais plus romanesque. Les prisonniers, désignés par un Allemand, balisent un terrain pour y creuser les tombes. Les hommes préposés à l'entretien du cimetière constituent une équipe un peu spéciale de «jardiniers de la mort», qui rejoignent chaque matin ce lieu paisible et vert. Un jour, ils tombent sur un charnier et reconnaissent qu'il s'agissait de juifs abattus et ensevelis en tas, à même la terre. Puis arrivent des trains entiers composés de wagons à bestiaux, «chargés d'agonies, de clameurs et de pleurs». Les juifs sont amenés là pour l'épouillage, c'est-à-dire, notamment, le passage au gaz. Dans les

parages du camp passent des filles, mais jamais aucun ne peut aller jusqu'à l'abandon. De toute façon, « chacun devait rester dans sa solitude: la fraternité était devenue un complot ». L'une des tombes creusées par les « jardiniers » sert de cachette à Isaac Lebowitch alors que ses compagnons juifs travaillant à la scierie sont déportés; il sera repris. Une atmosphère de peur et d'anxiété plane sur le récit qui témoigne d'une différence de traitement entre les prisonniers et les déportés. C'est ce qui se passait en 1942.

♦ En raison de ses qualités de simplicité et de véracité, au plus près de l'expérience vécue par Gascar (né en 1916), *Le Temps des morts* appartient à la littérature documentaire, à laquelle s'est consacré cet auteur fécond. Depuis ce premier récit, son talent semble s'être réfugié dans des méditations philosophiques sur les phénomènes naturels ou la vie en général *Les Charmes*, 1965; *Les Chimères*, 1969).

ÉDITION: Gascar, *Le Temps des morts*, Gallimard, 1953.

TEMPS DIFFICILES (Les)

ÉDOUARD BOURDET. Pièce en quatre actes, 1934.

La maison Antonin Faure, dont vit toute la famille du fondateur, est en difficultés. Jérôme, l'actuel directeur, a été contraint d'entrer en négociation avec ses concurrents lyonnais. Pour s'assurer de sa fidélité, il invite dans la propriété familiale son frère Marcel, tenu à l'écart depuis son mariage, vingt ans auparavant, avec une actrice qui lui a donné deux enfants, Jean-Pierre et Anne-Marie. Malheureusement, les Lyonnais se rétractent au dernier moment, et Jérôme se retrouve en cessation de paiements. C'est donc une chance inespérée qu'il saisit au vol, lorsque Mélanie Laroche, une riche héritière, demande la main de la jeune et sportive Anne-Marie, pour son fils Bob, que les mariages consanguins ont fait naître idiot. Ce dernier, par ses furieux désirs, fait rapidement horreur à sa jeune épouse, et lorsque la maison Laroche fait faillite à la suite d'une malversation, entraînant dans sa ruine la maison Antonin Faure, Anne-Marie saisit l'occasion, et accepte de partir à Corfou tourner un film.

♦ Par la précision du trait et le rendu de l'atmosphère, le théâtre de boulevard s'élève ici à la critique sociale. Les faiblesses, les mesquineries et les calculs égoïstes de la bourgeoisie de province sont disséqués au scalpel. La Crise, celle qui a commencé en 1929, agit comme un révélateur: en cette période de repli, la famille éclatée doit se resserrer et retrouver une solidarité fictive — mais c'est finalement pour sacrifier une fraîche et séduisante jeune fille aux nécessités du temps, aux intérêts supérieurs de la dynastie bourgeoise, voire au règne pur et simple de l'argent.

♦ Nommé administrateur général de la Comédie-Française par le Front populaire, Édouard Bourdet (1887-1945) a profondément réformé cette institution en faisant appel aux grands metteurs en scène de l'époque, Copeau, Jouvet, Baty et Dullin.

ÉDITION: Édouard Bourdet, *Les Temps difficiles*, dans *Théâtre III*, Stock, 1949.
ÉTUDES: Denise Bourdet, *Édouard Bourdet et ses amis*, La Jeune Parque, 1946. Jacques Nels, « Bourdet, témoin et moraliste », *Les Annales*, n° 184, 1966.

TENTATION DE SAINT ANTOINE (La)

GUSTAVE FLAUBERT. 1874.

Antoine, seul dans sa thébaïde, se souvient de sa jeunesse, succombe aux tentations suscitées par ses souvenirs, mais se ressaisit en recourant à la Bible. Ainsi, de nombreuses visions vont se succéder: images de luxe et de richesse; cortège de la reine de Saba qui promet les plaisirs les plus raffinés; venue du disciple d'Antoine, Hilarion, qui lui montre toutes les hérésies, toutes les sectes; défilé des dieux de toutes les religions; apparition du Diable métamorphosé en archange de la science et qui explique à l'ermite que Dieu est inconnaissable à l'homme, qu'il se confond avec la Création, que le Bien et le Mal sont des productions de l'esprit humain, et que Dieu est une illusion; arrivée de la Mort et de la Luxure qui font miroiter à Antoine les puissances de la dissolution dans la Matière; apparition du Sphinx; vision de tous les monstres, de toutes les formes que l'exubérance de la matière, de la vie peut produire; enfin contemplation de l'atome, unité de la matière aux origines de l'univers. Chaque fois, Antoine résiste en invoquant la reli-

gion chrétienne. À la fin le jour paraît: «Dans le disque même du soleil rayonne la face de Jésus-Christ.»

♦ Gustave Flaubert (1821-1880), l'ermite de Croisset, déclara que *La Tentation de saint Antoine* était «l'œuvre de toute sa vie». En effet, le thème de l'épreuve de force avec le Diable se retrouve dans des récits de jeunesse, comme *Smarh* (1839). En 1845, il découvre à Gênes le tableau de Brueghel à partir duquel il songe à écrire une pièce de théâtre. Se souvenant de spectacles de marionnettes à la foire Saint-Romain à Rouen, multipliant les lectures préparatoires, en particulier sur les hérésies chrétiennes, Flaubert met au point une première version qu'il lit à ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp en 1849: leur désapprobation l'incita à écrire *Madame Bovary**. Mais il n'oublie pas son projet: il réduit la première version, tente de l'organiser selon un plan plus rigoureux. En 1856, il publie des extraits de ce deuxième état du texte dans *L'Artiste*, la revue de Théophile Gauthier. En 1869, il entreprend une refonte complète de l'ouvrage, qui aboutit à sa publication en 1874.

♦ Flaubert se voit sous les traits d'un ermite pour qui l'art est une religion: la retraite ne répond pas seulement à l'exigence de se consacrer uniquement à l'œuvre littéraire, mais aussi à une tentative pour se délivrer de la matière et des désirs, pour abandonner la vie du corps au profit de la vie des idées. Or, *La Tentation* propose une articulation de l'ascétisme et du désir: Flaubert détourne la légende du saint, pour mettre l'accent non pas sur les mérites de la résistance aux épreuves, mais sur les richesses de l'activité spirituelle, créatrice, que provoque l'ascèse. Flaubert, comme saint Antoine, est un être du désir, «l'inassouvissable une privation agissante» (Sartre). *La Tentation* est une rêverie sur la création où l'imagination débordante conduit à l'hallucination.

♦ L'œuvre participe de la fascination flaubertienne pour l'Antiquité (voir *Salammbô**) et pour l'Orient romantique en tant que réservoir d'images, occasion de méditations philosophiques et religieuses, lieu des origines et de l'espoir d'une régénération. Ainsi, le romancier dit réaliste peut laisser libre cours à son penchant pour le pittoresque, l'exotisme et le lyrisme: *La Tentation* lui apparaît comme un «déversoir». Cependant, l'œuvre agite les questions métaphysiques et religieuses du romantisme et se présente comme un drame de la connaissance, du désir de connaître, influencé par le *Faust* de Goethe, le *Caïn* de Byron et l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet. Antoine est en proie aux tourments d'un esprit qui veut savoir, dépasser les limites de la pensée humaine et trouver l'Absolu, la Vérité. Mais Flaubert hait ceux qui prétendent détenir la vérité: comme *Bouvard et Pécuchet**, *La Tentation* participe du «refus de conclure» flaubertien. Le défilé, la juxtaposition de toutes les religions aboutissent à leur dévalorisation et constituent une satire du syncrétisme à la mode. L'œuvre semble déboucher sur une fascination pour le matérialisme scientifique, pour la matière primitive et éternelle. Mais Flaubert repousse cette tentation comme il récuse le christianisme par l'ambiguïté de l'image finale et parce que toutes les religions ne font que passer.

♦ *La Tentation de saint Antoine* ne répond à aucun genre: récit historique? poème philosophique? pièce de théâtre apparentée aux mystères médiévaux? Il s'agit plutôt d'un spectacle «dans un fauteuil», où les idées défilent, liées moins par la logique que par l'association, l'analogie, par le travail du désir. L'imagination et l'érudition se nourrissent l'une l'autre: comme dans *Bouvard et Pécuchet*, le savoir encyclopédique fonde un délire.

ÉDITIONS: Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, dans *Œuvres complètes*, Le Seuil, «L'intégrale», 1970. Éd. Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, «Folio», 1983.
ÉTUDES: Michel Foucault, «La Bibliothèque fantastique», dans *Flaubert*, textes recueillis par Raymonde Debray-Genette, Didier, 1970. Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*, la Baconnière, Lausanne, 1979. Marthe Robert, *En haine du roman. Étude sur Flaubert*, Balland, 1982.

TERRAQUÉ

EUGÈNE GUILLEVIC. Poèmes, 1942.

Ce recueil met en rapport trois termes: le «moi», le monde, les mots. À l'origine le poème est une «leçon de choses»: il faut que par sa simplicité le langage parvienne à saisir le sens du réel sans en étouffer le mystère. C'est ainsi que le récif, l'assiette, l'armoire, la rivière peuvent être des «personnages» aussi intéressants que l'homme. Pourtant, le monde de Guillevic n'a rien d'inhumain, au contraire: parce qu'ils sont mystérieux, les objets sont les supports de tous les malaises de l'homme. Créanciers, ils lancent un appel pour être reconnus et attisent la culpabilité; rocs, ils érigent la rigueur de leur affirmation stoïque; étangs, ils baignent l'homme de leur mort froide. Chaque état de la matière est un «état d'âme». Cette poésie matérialiste est donc profondément animiste. Le poème devient un de ces rites, mystérieux

pour celui même qui les accomplit, par lesquels l'homme sacrifie au sacré sans transcendance des choses. En les célébrant le sujet se guérit dans ses objets, se libère de ses souvenirs, de son angoisse de la mort et de son agressivité.

♦ Dans l'œuvre de Guillevic (né en 1907), ce recueil occupe une place très particulière. Il eut pour son auteur une valeur cathartique. Les poèmes ultérieurs témoigneront de plus de sérénité; la comparaison avec *Du domaine* (1977), qui présente quelque analogie avec *Terraqué*, est révélatrice.

♦ Son respect pour l'objet rapproche Guillevic de Follain et de Ponge, mais la subjectivité demeure chez lui beaucoup plus importante.

ÉDITION: Guillevic, *Terraqué*, Gallimard, «Poésie», 1968.
ÉTUDES: Jean-Pierre Richard, *Onze Études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1964. Jean Tortel, *Guillevic*, Seghers, 1971. Jean Pierrot, *Guillevic ou la Sérénité gagnée*, Champ Vallon, 1984.

TERRE (La)

ÉMILE ZOLA. Roman, 1887.

Le père Fouan se résigne à partager ses champs entre ses enfants, «Jésus-Christ», un braconnier ivrogne, Buteau et Fanny, mariée à un riche cultivateur: ceux-ci le dépouillent de tout et guettent sa mort. Un nouvel héritage dresse Buteau et sa femme Lise contre Françoise, sœur de celle-ci, qui a épousé Jean Macquart, l'étranger qu'on ne veut pas admettre au partage. Françoise meurt d'un coup de faux, mis au compte d'un accident. Quand Buteau et Lise s'aperçoivent que le père Fouan a été témoin de l'affaire, ils le tuent à son tour et camouflent leur crime. Jean se décide à quitter le pays.

♦ Au départ, le plan des *Rougon-Macquart* ne comportait pas de projet pour un roman sur les paysans. Dans l'univers citadin de cette somme romanesque, *La Terre* peut apparaître comme un souci un peu arbitraire de représentation exhaustive des milieux sociaux. L'origine beauceronne de sa mère, son installation en 1878 à Médan, où il est conseiller municipal, les conversations avec ses amis ont conduit Émile Zola (1840-1902) à s'engager sur cette voie. En fait, ce quinzième volume fait pendant à *L'Assommoir** et à *Germinal**, auquel il ressemble par le final.

♦ On a reproché à Zola sa représentation calomnieuse de la paysannerie. Or en France, à la fin du XIX^e siècle, il s'agissait d'un sujet sacré, qui appartenait à une mythologie rassurante: en effet, le pays est au trois quarts rural et l'opinion citadine, qui a des origines paysannes, est influencée par les bergeries du XVIII^e siècle, par Rousseau, George Sand et Michelet. Zola a souvent critiqué l'idéalisme, la représentation suave et idyllique des paysans dans les romans de George Sand; il veut dénoncer l'influence des peintres comme Millet. Avec *La Terre*, il dérange les idées reçues, met en cause les vertus sociales et morales du monde rural, en même temps que la bonne conscience des citadins. Il refuse aussi d'écrire un roman régionaliste et fait des détails concrets, locaux, un tremplin pour une vision symbolique des choses. Il prétend faire œuvre de vérité sociale; cependant il s'oppose aux *Paysans** de Balzac. Mais Zola ne veut pas seulement faire un tableau social de la paysannerie ni poser la question de la propriété: il conçoit son œuvre comme «un poème de la terre». Chaque personnage est défini par son rapport à la terre féconde et nourricière. L'être humain apparaît petit, mesquin, impuissant face à l'immensité, à la fertilité, à l'impassibilité de la matière; dans cet univers voué à l'éternel retour et à la catastrophe, il déchiffre son rapport à l'animalité. C'est alors une nouvelle définition du naturalisme qui se fait jour comme une doctrine qui comprend la participation de l'humanité à l'élan universel, la communication entre les divers règnes de la nature.

ÉDITIONS: Zola, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. IV, éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1966. L.G.F., «Le livre de poche», 1984.
ÉTUDES: Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles Lettres, 1952. *Europe*, avril-mai 1968.

TERRE À LA LUNE (De la)

JULES VERNE. Roman, 1865.

À la fin de la guerre de Sécession, un cercle d'artilleurs américains (le Gun-Club) entreprend d'appliquer sa science de la balistique à l'envoi d'un obus sur la Lune. Le journaliste français Michel Ardan demande à prendre place dans le projectile. Le président du Gun-Club, Impey Barbicane, et son rival, le capitaine Nicholl, décident de l'accompagner. Le voyage est suivi à l'aide d'un télescope. Le roman s'arrête au moment où l'on apprend que le «wagon-projectile», dévié pour une raison inconnue, s'est mis en orbite autour de la Lune.

♦ L'éditeur Jules Hetzel, en quête d'un collaborateur chargé d'assurer la partie romanesque du *Magasin d'éducation et*

de récréation, s'attache les services de Jules Verne (1828-1905) en publiant *Cinq semaines en ballon* (1862): conformément au contrat, l'auteur s'engage à produire chaque année, et pendant plus de quarante ans, un ou deux romans qui ont pour but de «résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par les sciences modernes et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers».

♦ Le grand public a fait de Jules Verne un auteur aux prévisions scientifiques audacieuses: si cela est vrai pour *De la Terre à la Lune*, il n'empêche qu'en général ses héros sont impatients de mettre à contribution les innovations de la fin du XIX^e siècle. Le roman a bénéficié d'un regain d'attention depuis que la réalité a rejoint la fiction; mais en 1865, il apparaît comme une ingénieuse extrapolation scientifique et technique appliquée avec humour à un vieux rêve humain.

♦ Le roman ne propose pas tant la découverte d'un nouvel espace physique que l'exploration d'une contrée littéraire: Jules Verne, comme ses héros, «marche» sur des traces, celles de Lucien de Samosate, de Cyrano de Bergerac, ou de Mac Dermot. Cette reprise d'un rêve tenace est aussi un jeu fictionnel avec les forces, les énergies qui régissent l'univers: en cela, Jules Verne s'inscrit bien dans son siècle et se présente comme l'héritier de Michelet.

ÉDITION: Jules Verne, *De la Terre à la Lune*, Lattès, 1987.
ÉTUDES: voir *Le Château des Carpathes*.

TERRE DU SACRE (La)

JEAN-CLAUDE RENARD. Poèmes, 1966.

Pour tenter de s'approcher du sacré, l'homme va s'élancer vers Dieu. Si c'est l'absence de Dieu qui se donne à lui, il vivra le sacré à travers l'expérience du vide qu'il éprouve en lui. C'est la voie que choisit Renard dans *La Terre du sacre*. Cette attitude implique une conversion vers la terre qui devient le règne de l'Absence, et le poème doit en faire apparaître la valeur: son objet est désormais le monde, la vie célébrée dans l'éclat de sa couleur, intégralement. Certains éléments sont cependant privilégiés par Renard: le poisson, le pain, le troupeau le doivent à leur signification religieuse traditionnelle, mais d'autres (l'île, l'été), qui figurent le but à atteindre, sont des créations symboliques originales. La plupart, cependant (l'arbre, le feu, la cendre, l'aliment), appartiennent au monde immédiat et leur sens n'est pas séparable de leur existence concrète: leur être même est un bien être. Tout comme, à côté de poèmes ouvertement religieux («Psaume de l'Avent», «de Noël»), d'autres, démunis de cette valeur, sont pourtant imprégnés de sacré: le sacré est le réel.

♦ Dans l'œuvre de Jean-Claude Renard (né en 1922) *La Terre du sacre* marque un tournant. C'est alors, en effet, qu'il rompt avec une certaine orthodoxie de «poète chrétien» S'il est légitime de le rapprocher d'écrivains comme La Tour du Pin ou Pierre Oster, Jean-Claude Renard n'est pas moins proche de tout ce qui (dès le surréalisme!) est, dans la poésie du XX^e siècle, à la recherche du sacré. Il poursuivra dans cette voie en inventant les nouveaux langages poétiques qui apparaissent avec *Le Dieu de nuit* (1973) et *Dits d'un livre des sorts* (1978).

ÉDITION: Renard, *La Terre du sacre*, José Corti, 1989.
ÉTUDES: *Sud*, n° 77, 1978. André Alter, *Jean-Claude Renard: le sacre du silence*, Champ Vallon, 1989.

TESTAMENT (Le)

FRANÇOIS VILLON, Poésie lyrique, environ 1460.

Le Testament, ou «Lais», pour legs, est un genre poétique presque classique à la fin du Moyen Âge, qui s'inscrit dans la tradition des «Congés» illustrés par les poètes arrageois. Après en avoir composé un premier, que l'on appelle parfois *Le Petit Testament* pour le distinguer du second, plus développé, François Villon (1431-apr. 1463) a donné le chef-d'œuvre du genre: sur le point de quitter la vie, pour des raisons variées, il se retourne sur son passé (à l'âge de trente ans...) et partage ses biens entre ses amis, ennemis et relations. Poète impécunieux, autour duquel s'est construite la légende du «poète-mauvais garçon», il n'a pas bien sûr de biens concrets à distribuer, mais des pièces poétiques composées pour la circonstance (*Ballade de la Grosse Margot, Ballade pour prier Notre-Dame*, etc.) et des «legs» spirituels, aux deux sens du terme, et méchants.

♦ Négligeant la veine largement épuisée du lyrisme amoureux et de la poésie courtoise, Villon réussit à créer un nouveau type de poésie, à la fois ironique et tourmentée, provocante et angoissée. Les formes qu'il emploie (strophes à rimes plates pour la trame narrative

minimale, ballades et quelques rares rondeaux insérés de place en place) témoignent d'une bonne maîtrise de la rhétorique, mais ne s'éloignent pas de ce que l'on peut considérer comme un véritable classicisme, si on le compare aux recherches des Grands Rhétoriqueurs. Après quelques siècles de purgatoire, cette œuvre a été l'un des premiers textes médiévaux redécouverts au XIX^e siècle. Elle jouit depuis lors d'une renommée exceptionnelle et méritée.

ÉDITIONS : François Villon, *Le Testament*, éd. Jean Rychner et Albert Henry, 2 vol., Droz, 1974. Dans *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry, L.G.F., « Le livre de poche », 1992.
ÉTUDES : Pierre Le Gentil, *Villon*, Hatier, 1967. Jean Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, 2 vol., S.E.D.E.S., 1971-1973. Jean Dufournet, *Nouvelles Recherches sur Villon*, Champion, 1980.

TÊTE DES AUTRES (La)

MARCEL AYMÉ. Pièce en quatre actes, 1952.

Pour la plus grande joie de ses proches — au nombre desquels Roberte, sa maîtresse, et son mari, le procureur Bertolier —, le procureur Maillard vient d'obtenir la tête d'un accusé, sans preuves, par sa seule éloquence. Mais voilà que le condamné à mort, Valorin, s'est échappé et vient troubler la soirée, en clamant son innocence : le soir du crime, il couchait avec Roberte Bertolier ! Pour éviter le scandale, Bertolier fait arrêter un autre faux coupable. Valorin, dont s'est éprise Juliette Maillard, refuse ce compromis. Roberte tente alors de le faire assassiner, mais les deux hommes de main qu'elle a engagés s'en prennent par erreur à Maillard, qui en réchappe de justesse ! Pour finir, Valorin, Bertolier et Maillard font une démarche auprès d'Alessandrovici, trafiquant tout-puissant, pour que soit arrêté le vrai coupable, qui est à son service. Et Valorin, qui affectait le mépris depuis le début, cède enfin et à nouveau au charme dangereux de Roberte.

♦ Dans cette satire au vitriol, Marcel Aymé (1902-1967) réduit la justice française de l'immédiat après-guerre à la violence des passions humaines : ambition, égoïsme, jalousie, corruption, le tout masqué par une souveraine hypocrisie. L'innocent Valorin, celui par qui le scandale menace d'arriver, joue le rôle du détonateur dans cet imbroglio comique où l'esprit boulevardier est sans cesse poussé à l'excès. Face à lui, Roberte, non pas une femme coupable, mais un « monstre » : par sa détermination, sa séduction et surtout son appétit sexuel, elle est la femme qui terrifie les hommes. Aucune trace ici du merveilleux quotidien propre à Aymé, mais la présence obsédante de la mort, qu'un humour débridé et caustique renforce encore.

♦ La pièce fut créée le 15 février 1952 par André Barsacq au théâtre de l'Atelier. Bien que l'action fût prudemment située en Poldavie, la magistrature de l'époque a crié au scandale et à la diffamation.

ÉDITIONS : Aymé, *La Tête des autres*, Grasset, 1971. L.G.F., « Le livre de poche », 1989.
ÉTUDES : Pol Vandromme, *Marcel Aymé*, Gallimard, 1960. Michel Lecureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, La Manufacture, 1985.

TÊTE D'OR

PAUL CLAUDEL. Drame, 1890.

À la fin de l'hiver, Simon Agnel revient au village d'où il est parti et où ses parents sont morts. Il rapporte le corps de la jeune femme qui l'a suivi dans son errance et l'enterre sous le regard de Cébès, le jeune homme qui, lui aussi, aimait cette femme. Sous un arbre, Simon accorde sa protection à Cébès et répand son sang sur lui. Devenu général, Simon, sous le nom de Tête d'Or, revient vainqueur de la guerre qui menaçait le vieil empire moribond : il assiste à la mort de Cébès, et tue le vieux roi. La foule se range aux côtés du héros éclatant et la princesse déchue s'enfuit. Toujours assoiffé de conquête, Tête d'Or entraîne ses armées vers le Caucase, porte de l'Est barbare. C'est là que la princesse proscrite se cache. Reconnue par un déserteur, elle est clouée par les mains à un arbre. Mais on rapporte Tête d'Or, blessé à mort pendant le combat. Il arrache les clous des mains de la princesse et celle-ci, symboliquement rétablie dans son droit, vient s'unir à lui dans la mort par une union mystique.

♦ Ce drame d'influence symboliste est la première œuvre dramatique de Claudel (1868-1955). Il nous invite à lire dans le personnage de Simon Agnel — ou Tête d'Or — une incarnation de l'homme jeune, avide de connaître et de posséder le monde, de s'y déployer comme un arbre. Au début de la pièce, Simon détruit symboliquement le vieil ordre. Comme Rimbaud, grand inspirateur de Claudel, il a le désir de « changer la vie ». Il est aussi, à un autre niveau, un de ces violents dont parle l'Évangile, avide d'une impossible plénitude, et Claudel,

dont la conversion est récente, raconte à travers lui la nécessaire mort à soi-même pour une union avec l'Église que représente la princesse.

♦ L'écriture, lyrique, fondée sur le grand souffle du verset, est en accord avec ce drame élémentaire du désir et de la soif de conquête. Inclassable, comme tout le théâtre de Claudel, la pièce aborde des thèmes qui seront développés dans les grandes œuvres de la maturité (*Partage de midi**, 1906; *Le Soulier de satin**, 1929).

♦ La pièce a été diffusée de façon confidentielle, puis remaniée par Claudel; il en existe trois versions.

ÉDITIONS: Claudel, *Tête d'Or*, 1re et 2e versions dans *Théâtre*, t. I, Gallimard, «La Pléiade», 1967. 2e version, Gallimard, «Folio», 1987. 3e version, 25e *Cahier de la Compagnie Renaud-Barrault*, Julliard, déc. 1958.
ÉTUDES: Jean-Claude Morisot, «Mythe et Histoire dans *Tête d'Or*», *Revue des Lettres modernes*, 1967. Pierre Brunel, *Claudel et Shakespeare*, Armand Colin, 1971. Michel Lioure, *Le Drame de Paul Claudel*, Armand Colin, 1971.

THÉÂTRE DE CLARA GAZUL
PROSPER MÉRIMÉE. 1825.

Ces huit pièces courtes, attribuées à la plume d'une actrice espagnole de pure fiction, puisent dans des épisodes de l'histoire espagnole comme l'occupation du Danemark sous Napoléon (*Les Espagnols en Danemark*), ou la révolution portugaise de 1640 (*Inès Mendo ou le triomphe du préjugé*); mais surtout, elles s'inspirent de la *comedia* espagnole. Mérimée (1803-1870) va chercher ses modèles chez Lope de Vega, Tirso de Molina ou Calderon, leur empruntant mots et situations.

♦ L'originalité du *Théâtre de Clara Gazul* n'est donc pas celle de l'inspiration (on y trouve des mots repris à Molière). Elle est dans l'assemblage des matériaux, dans le ton libre, plein d'humour, proche du pastiche et surtout frondeur à l'égard de la religion du régime des Bourbons. Sans théorie, sans prétention, Mérimée, qui a lu le *Racine et Shakespeare** de Stendhal, donne les premières esquisses du drame romantique: deux ans avant la *Préface de Cromwell**, il ouvre ses pièces à la couleur locale, mêle le cocasse au sérieux, et prend ses distances par rapport aux sacro-saintes unités de lieu et de temps, grand cheval de bataille de la tradition classique.

♦ Ces audaces expliquent le succès du livre à sa parution. Mais Mérimée ne destinait pas son théâtre à la représentation. La seule tentative faite de son vivant fut un échec. Il fallut attendre le début du XXe siècle pour que soient montés *L'Amour africain* en 1918, puis 1926 par les Pitoeff, ou *Une femme est un diable* (par Charles Dullin). En réalité, une seule des pièces du *Théâtre de Clara Gazul* a connu une fortune durable: il s'agit du *Carrosse du Saint-Sacrement*, monté d'abord au Vieux-Colombier par Copeau en 1920, avec Louis Jouvet et Valentine Tessier, puis repris au T.N.P. par Georges Wilson et Maria Casarès. La pièce devait également inspirer une opérette d'Offenbach, *La Périchole* (1868), et un film de Jean Renoir, en 1952.

ÉDITIONS: Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, éd. Jean Mallion et Pierre Salomon, Gallimard, «La Pléiade», 1979. Éd. Philippe Berthier, Gallimard, «Folio», 1985.
ÉTUDE: Gérard Milhaud, «Un théâtre sous le masque», dans *Europe*, sept. 1975.

THÉÂTRE ET SON DOUBLE (Le)
ANTONIN ARTAUD. Essais, 1938.

Ce livre comprend divers textes — conférences, manifestes et extraits de lettres —, dans lesquels Artaud présente sa conception du théâtre. D'après Artaud, depuis la Renaissance, le théâtre occidental a limité la représentation des conflits humains à des explications d'ordre psychologique. Attribuant pour cette raison une importance excessive aux dialogues échangés entre les personnages, ce théâtre a fini par assujettir la scène à une «dictature de la parole». C'est là, estime Artaud, l'expression d'un réalisme réducteur qui faillit à la vocation du théâtre et manifeste une incompréhension radicale du sens de la vie. Dénonçant cette pratique, Artaud demande qu'on mette au jour un autre théâtre, le «double» du théâtre traditionnel, qu'il veut découvrir en s'inspirant de conceptions de la vie et de l'art exprimées par d'autres cultures. Ainsi, le théâtre doit-il retenir les données de la représentation totémique des Indiens du Mexique ou, surtout, de l'expérience scénique des acteurs balinais. Conçu sous l'angle de l'hallucination et de la peur, ce théâtre — Artaud l'appelle «théâtre de la cruauté» car il est à l'image des nécessités de la vie — doit livrer passage aux forces obscures de l'homme, à ses conflits inconscients, à la crise physique et psychique qui le constitue en permanence. Si la parole n'est pas supprimée, elle ne domine plus exclusivement. La représentation

naît du mouvement même du spectacle, dont le metteur en scène doit libérer toutes les potentialités poétiques.

♦ Placé dans la perspective de l'ensemble de l'œuvre d'Antonin Artaud (1896-1948), *Le Théâtre et son double* témoigne d'une double dimension. Théorique, ce texte aide à comprendre une pratique théâtrale qu'Artaud tenta de réaliser dans son adaptation des *Cenci** (1935). Mais aussi, poétique, *Le Théâtre et son double* vibre d'une tension de pensée qui donnait toute sa singularité à l'écriture de textes tels que *L'Ombilic des limbes* ou *Le Pèse-nerfs*.

♦ Les idées d'Artaud sur le théâtre occupent l'une des premières places dans l'histoire contemporaine de cet art. Elles ont pu influencer, par exemple, un metteur en scène comme Jean-Louis Barrault aussi bien que les praticiens du «happening».

ÉDITION : Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, «Folio-Essais», 1985.
ÉTUDES : Odette Virmaux, *Le Théâtre et son double, Antonin Artaud*, Hatier, 1975. Jacques Garelli, *Artaud et la Question du lieu*, José Corti, 1982. Paule Thévenin, *Antonin Artaud*, Gallimard, 1986.

THÉBAÏDE OU LES FRÈRES ENNEMIS (La)
JEAN RACINE. Tragédie, 1664.

La première pièce de Racine met en scène la famille d'Œdipe, cette sorte de race élue du genre tragique, et y choisit l'histoire des Frères ennemis. *La Thébaïde* s'ouvre le jour du combat décisif entre Étéocle et Polynice, fils d'Œdipe nés de l'inceste, qui tous deux veulent sans partage exercer le pouvoir sur Thèbes. Mais Créon, frère de Jocaste — présenté comme un composé de machiavélisme et de lubricité —, convoite lui aussi le trône. Il est le rival malheureux de son fils Hémon, qui aime Antigone et est aimé d'elle. La tragédie s'achève dans le sang: Hémon tente de s'interposer et tombe sous les coups des deux antagonistes, qui s'entre-tuent à leur tour; Jocaste se donne la mort, suivie bientôt d'Antigone et enfin de Créon.

♦ La pièce illustre la règle de la concentration dramatique — sera-t-il possible d'apaiser la haine monstrueuse qui dresse les deux frères l'un contre l'autre et que Créon attise sans qu'ils s'en doutent? — et son corollaire, la simplicité de l'action, dont l'indécision calculée repose non pas sur le jeu d'une fatalité extérieure, mais sur celui des passions.

♦ Jeune auteur auquel ses poésies officielles ont donné une certaine situation mondaine, Racine (1639-1699) débute dans la tragédie en prenant ses spectateurs à contre-pied. Rompant avec la mode romanesque et galante illustrée par Quinault, évitant le genre de la tragédie politique pratiqué par Corneille vieillissant, le dramaturge redécouvre l'horreur tragique. Il sacrifiera bientôt au romanesque: *Alexandre le Grand**, qui annonce l'héroïsation de Louis XIV, répond bien davantage aux goûts du public.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Alexandre le Grand*.

THÉORIE DES QUATRE MOUVEMENTS
CHARLES FOURIER. Essai, 1808.

Après avoir écrit un pamphlet sur *Les Charlataneries commerciales*, Charles Fourier (1772-1837) publie son premier ouvrage, *La Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, dans lequel il critique le «mécanisme civilisé», qui repose sur le mariage et le commerce. Dans son introduction, il établit que la théorie des quatre mouvements, social, animal, organique et matériel, est l'unique étude que doit se proposer la raison. Son but est d'assurer «le passage subit du chaos social à l'harmonie universelle». L'ouvrage est divisé en trois parties: après le discours préliminaire vient «l'exposition de quelques branches des destinées générales», qui examine pourquoi les civilisés sont malheureux et définit la loi de «l'attraction passionnée» régissant le mouvement social. La deuxième partie traite des vices du système conjugal, qui prétend réprimer la nature. Elle fit scandale à l'époque parce que l'auteur y prône la liberté amoureuse comme pivot d'un ordre combiné. Il y prévoit un lustre des sciences et des arts et une politique de la gastronomie. Il y affirme que «l'extension des privilèges des femmes est le principe général de tous les progrès sociaux». Il accuse les sciences philosophiques — et en particulier l'économie politique et la morale — d'avoir voulu *réprimer, corriger, modérer* l'attraction universelle. Dans la troisième partie, qu'il veut «purement critique», Fourier attaque successivement la franc-maçonnerie, le monopole insulaire et la licence commerciale et donne cette définition du commerce: «C'est le mensonge avec tout son attirail, banqueroute,

agiotage, usure et fourberie de toute espèce. » Se réclamant de Hobbes et de Rousseau, Fourier conclut sur l'infirmité politique du globe.

♦ On trouve dans ce premier ouvrage les idées qu'il développera dans son *Traité de l'association domestique-agricole*, où il expose, en 1822, la théorie phalanstérienne. À la fois promoteur d'une association des coopérateurs et exposant d'une métaphysique unitaire, il est à la base des premières expériences sociétaires françaises.

ÉDITION : Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
ÉTUDES : Roland Barthes, « Vivre avec Fourier », *Critique*, n° 281, oct. 1970. André Breton, *Ode à Charles Fourier*, éd. Jean Gaulmier, Klincksieck, 1961. René Schérer, *Charles Fourier ou la Contestation globale*, Seghers, 1970.

THÉRÈSE DESQUEYROUX

FRANÇOIS MAURIAC. Roman, 1927.

Thérèse Desqueyroux revient à Argelouse, auprès de son mari qu'elle a tenté d'empoisonner. Elle revit alors son passé et l'enchaînement d'un malheur que la solitude et l'absence de passion véritable ont scellé. Est-ce uniquement par cupidité qu'elle a épousé Bernard, qu'elle n'aime pas, ou par simple conformisme? A-t-elle seulement aimé Jean Azevedo, l'amant de son amie Anne qui incarne pour elle la passion vécue? Contre la machine familiale qui broie les individus au nom de ses intérêts et de sa respectabilité, Thérèse ne s'est pas dressée assez tôt, assez fort. Comme tant de héros mauriaciens, elle n'a pas su reconnaître où était son désir et son propre cœur lui est une énigme, comme il l'est aux autres. Condamnée par les siens, rejetée, seule à Paris, enfin libre, Thérèse erre, en proie à un questionnement sans fin sur elle-même.

♦ François Mauriac (1885-1970), qui a peint en Thérèse le portrait d'une âme assoiffée de pureté et d'amour, exprime ici le drame janséniste du conflit entre la grâce et le péché. Le portrait de Thérèse annonce ceux de bien d'autres de ses héros (le vieil homme du *Nœud de vipères**), « ces cœurs enfouis », monstrueux à force d'indifférence et de solitude et dont le mystère dérobe la vérité de l'être. Dans *La Fin de la nuit*, paru en 1935, Mauriac montrera la montée de Thérèse vers la grâce et le Bien.

♦ Sartre l'a remarqué, la liberté de l'héroïne est ici totalement inexistante. L'individu en tant que tel perd ses contours et n'est plus que l'ombre de lui-même. Il faut voir dans cet effondrement les prémices d'un processus de déshumanisation qui a commencé à miner le roman psychologique moderne, et *Thérèse Desqueyroux*, à cet égard, inaugure subtilement ce qui aboutira chez Butor ou Duras à une désintégration totale de la notion même de personnage romanesque. En ce sens, et contrairement à ce que disait Sartre, ce roman est novateur. Il exprime dans une perspective religieuse ce qui sera, ailleurs, analysé dans une perspective soit métaphysique, soit existentielle et qui est le caractère fortement tragique de la condition humaine.

♦ Le ton de l'analyse s'épanouit ici en de longues périodes. Le recours aux images, le rythme même du texte qui tente de suivre et d'épouser les mouvements de la conscience expriment, dans un style subtil et somptueux, cette vie intérieure et secrète enfouie au tréfonds de tout être.

♦ Georges Franju a porté le roman à l'écran en 1962.

ÉDITIONS : Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, dans *Œuvres romanesques et théâtrales*, t. II, éd. Jacques Petit, Gallimard, « La Pléiade », 1987. L.G.F., « Le livre de poche », 1990.
ÉTUDE : Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Gallimard, 1947.

THIBAULT (Les)

ROGER MARTIN DU GARD. Roman, 1922-1940.

Ce roman familial s'organise autour de trois personnages, le père, tyrannique et brutal, et les deux fils, Jacques et Antoine, figures à la fois fraternelles et antithétiques. Jacques, adolescent incompris par sa famille, s'enfuit de chez lui (première partie); enfermé dans une maison de correction, il est libéré grâce à Antoine, qui poursuit des études de médecine (deuxième partie). Lors d'une opération où il sauve la vie d'une fillette, Antoine rencontre Rachel, jeune femme au passé énigmatique dont il tombe amoureux, mais qu'il échoue à retenir auprès de lui (troisième partie). Le roman s'attache ensuite à décrire les journées du médecin, ses cas de conscience, sa rencontre avec la souffrance (quatrième partie). Quant à Jacques, qui a fui de nouveau, il s'est engagé dans l'« Internationale ouvrière » (cinquième partie) et reviendra trop tard assister à l'agonie interminable de son père (sixième partie). La Grande Guerre menace, le

récit s'accélère. Jacques, pacifiste, retrouve un bref moment Jenny, la sœur de son ami Daniel, qu'il a jadis aimée. Mais le drame éclate: Jacques est tué au cours d'une mission aérienne, après avoir été conspué par une foule française qui voyait en lui un espion (septième et huitième parties). L'épilogue nous ramène en 1918 et nous montre une famille dévastée par la guerre. Antoine, gazé et condamné, retrouve Daniel, mutilé à la suite d'une blessure, et Jenny, qui élève seule l'enfant qu'elle a eu de Jacques, mort en ignorant tout de cette paternité. Le visage du petit garçon perpétuant celui de Jacques cristallise aux yeux d'Antoine le sentiment de l'appartenance et de l'identité familiales, qui le persuade que les Thibault sont des êtres à part. Le roman se clôt sur le journal d'Antoine et, dans l'ultime rapprochement qu'il tente envers le frère aimé qu'il n'a pas toujours su comprendre, s'esquisse une admirable méditation sur le sens de la destinée humaine.

♦ Roger Martin du Gard (1881-1958) écrit en 1908 un premier roman, *Une vie de saint*. Mais c'est la publication d'une farce paysanne, *Le Testament du père Leleu* (1913), qui lui apporte la notoriété. Il fait paraître la même année un long roman en dialogues, *Jean Barois**. La rédaction des *Thibault* lui demandera vingt ans de labeur et le consacrera véritablement comme écrivain. Entre-temps, il était entré à la *N.R.F.* et dès lors, cet homme, passionné de théâtre, familier de quelques grands écrivains, tel Gide, jouera un rôle éminent dans la vie des lettres françaises.

♦ Roger Martin du Gard reprend ici le genre du roman fleuve inauguré par Romain Rolland. Mais à la différence de *Jean-Christophe** (Romain Rolland) qui expose l'histoire d'une vie exemplaire ou des *Hommes de bonne volonté** (Jules Romains) qui prétend capter l'âme de toute une collectivité, *Les Thibault* est le roman d'une famille habitée par le sentiment de son caractère propre et l'orgueil de sa classe. Mais c'est un univers en crise que décrit Roger Martin du Gard. Les deux fils en effet, chacun à leur manière, l'un par l'action militante, l'autre par l'engagement professionnel, tentent vainement d'inventer de nouvelles valeurs: leurs difficultés, leur relatif échec, le démembrement même de leur famille, dévoilent le caractère tragique d'une époque soumise à la violence du destin.

ÉDITIONS: Martin du Gard, *Les Thibault*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Bloch-Michel, préface d'Albert Camus, Gallimard, «La Pléiade», 1955. Gallimard, «Folio», 1987.
ÉTUDES: Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Droz, 1982. Bernard Alluin, *Roger Martin du Gard, romancier*, Aux amateurs du livre, 1989.

THOMAS L'IMPOSTEUR

JEAN COCTEAU. Récit, 1922.

Guillaume Thomas est un jeune homme qu'un goût désintéressé du jeu pousse à l'imposture. En pleine guerre, dans Paris déserté, il se fait passer auprès de Madame de Bormes pour le neveu du général de Fontenoy. Cet enfant de seize ans prétend en avoir dix-huit et joue au soldat. Mais à partir du moment où il tombe amoureux d'Henriette, il sent qu'il doit retrouver une identité propre. Engagé volontaire sur le front, Thomas va jusqu'au bout de son aventure. Seule la mort réconciliera en lui le jeu et le drame, en faisant accéder la légende à la réalité et à l'existence.

♦ Le roman s'inspire d'une aventure vécue par Cocteau lui-même (1889-1963) après sa réforme en 1915. On retrouve le même désir de fuite dans la fantasmagorie et dans la mort dans *Le Grand Écart* (1923). Le style rappelle ici Radiguet et le ton de légèreté avec lequel Cocteau parle de la guerre a pu choquer. En réalité, dans ce roman comme dans toute l'œuvre, une sorte de grâce poétique transfigure toutes choses.

♦ Le roman d'aventures et d'évasion, qui fait coexister le rêve et la réalité, connaît un regain de faveur en ce début du siècle. On songe aussi à Valery Larbaud (*Enfantines*) et Alain-Fournier (*Le Grand Meaulnes**).

♦ Georges Franju a adapté le roman au cinéma en 1965.

ÉDITIONS: Cocteau, *Thomas l'imposteur*, Gallimard, «Blanche», 1923. Gallimard, «Folio», 1982.
ÉTUDE: *Cahiers Jean Cocteau*, t. II, Gallimard, 1971.

THOMAS L'OBSCUR

MAURICE BLANCHOT. Roman, 1950.

Une odyssée du rien mène Thomas d'étape en étape vers le néant. Seul sur une plage, il affronte en nageant l'assaut des vagues déchaînées, puis l'angoisse de la nuit qui tombe. De retour à son hôtel, il observe une jeune fille, Anne, mais l'évite quand elle l'appelle. Dans sa chambre, il lit un livre et éprouve le sentiment d'être, en fait, lu

par son livre. Thomas creuse sa propre fosse, puis il a la vision d'une Anne-araignée. Les deux jeunes gens finissent par s'aimer, mais ne parviennent ni à communiquer, ni à se comprendre. Anne s'abolit dans le mutisme et le sommeil. Elle dépérit et agonise devant Thomas impuissant qui médite ensuite sur l'absence, sur l'absurde. Thomas marche vers la mer, à travers une ville qui déjà se néantise, et il s'abîme enfin dans les vagues avec lesquelles il se confond.

♦ Plage devenue page où les signes du langage semblent s'effacer dans leur propre mouvement, où l'écriture s'exténue jusqu'à n'exprimer plus que la négation de la négation, le roman *Thomas l'obscur* semble illustrer de façon exemplaire une déclaration de Blanchot (né en 1907): «Du ne pas encore au ne plus, tel serait le parcours de ce qu'on nomme l'écrivain.» Tel est bien en tout cas le parcours de Thomas dans ce roman dépourvu d'intrigue et de fil narratif où les personnages sont des ombres susceptibles de déformations soudaines et finissent par se dissoudre dans la mort ou dans la mer, tandis que l'écriture s'abîme dans le néant qu'elle tend à créer. «Je me suis fait créateur contre l'acte de créer», dit Thomas l'obscur. Mais romance-t-on une non-création? Le roman de Blanchot dit l'absence, est absence. Effacement, dilution, la page blanche qui clôt tout livre ne semble pas ici indiquer la fin de l'écriture ou de l'histoire, mais marquer sa résolution suprême comme un silence noté en finale sur une partition. C'est assez dire que *Thomas l'obscur* est d'essence poétique plutôt que romanesque.

♦ Réflexion sur le langage et sur la possibilité même de toute création, le roman de Blanchot dit l'échec de tout «discours littéraire» qui n'a pas pour enjeu l'affrontement désolé du vide et de la mort. Instrument de la création, le langage assure, assume la mort du créateur qu'il renvoie au néant. Thomas l'«obscur» serait donc ici un personnage allégorique, le prénom donné par Blanchot au langage lui-même dont il nous dit: «Le langage est *obscur* parce qu'il dit trop, opaque parce qu'il ne dit rien: l'ambiguïté est partout.» Thomas ne rejoint-il pas alors sa propre source, son origine vainement cherchée en s'abîmant dans l'océan, dans sa rumeur répétitive, essentielle et insignifiante?

♦ Difficile, d'une «inquiétante étrangeté», l'œuvre de Maurice Blanchot est celle d'un auteur essentiel du XX^e^ siècle par la profondeur et l'acuité des questions qu'il pose à la littérature, à l'acte même de la parole et de la création.

ÉDITION: Blanchot, *Thomas l'obscur*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1977.
ÉTUDES: Daniel Wilhem, *Maurice Blanchot, la voix narrative*, U.G.E., 1974. Bernard Noël, *D'une main obscure*, Fata Morgana, 1982.

TIERS LIVRE DES FAICTS ET DICTS HÉROÏQUES DU NOBLE PANTAGRUEL

FRANÇOIS RABELAIS. Roman, 1546.

Décrite à la fin de *Gargantua**, Thélème est une bien tentante utopie, où cependant on ne demeure pas: on n'y est admis, d'ailleurs, qu'au temps de l'adolescence. Nos héros ont-ils vieilli? Quoi qu'il en soit, redevenu roi en son royaume, Pantagruel détruit une harmonie existante en ne voulant plus que Panurge soit endetté. Désireux d'avoir, cependant, quelqu'un qui se soucie de lui, ce dernier décide, par voie de conséquence, de se marier: mais sa femme lui sera-t-elle fidèle? Prenant conseil de ses amis, du hasard, de devins, de sages et de fous, il se voit opposer chaque fois la même réponse: il sera cocu, battu et volé par sa femme. Cependant, dans chaque réponse il semble trouver une incertitude ou, pour le moins, une ambivalence dans les signes interprétés. Pour se mettre hors de doute, il lui faudra donc, accompagné de ses amis, aller consulter l'oracle véridique de la Dive Bouteille: ce à quoi tous consentent d'autant plus volontiers que, selon le pronostic de Pantagruel, «par le chemin nous n'engendrerons melancholie» (ch. 47).

♦ La «question» du *Tiers Livre* est bien évidemment un prétexte, d'autant plus évident que le sort du mariage de Panurge est réglé dès la conclusion du *Pantagruel*, et que «coqüage est naturellement des appennages de mariage» (ch. 32). Aussi est-il sans doute abusif de voir dans l'ouvrage, comme le voulait Abel Lefranc, une prise de position de Rabelais dans la «Querelle des femmes», qui fut, entre misogynes et défenseurs des femmes, une de ces disputes littéraires comme le XVI^e^ siècle en connut tant. Il s'agit plutôt d'une mise en application, et en balance, de toutes les ressources du savoir humain. Si Pantagruel demeure un souverain, il a perdu sa stature de géant, qui ne sera que très brièvement évoquée par la suite. Le personnage de Panurge, en revanche, se transforme en un personnage irrésolu avant de se révéler peureux, alors que

frère Jean (c'est le premier livre où les deux personnages cohabitent) demeure l'image du courage et du bon sens. Plus précisément encore, Panurge, « celui qui fait tout », se manifeste surtout comme un « parrhésien », c'est-à-dire un « fier en paroles » (*Gargantua*, ch. 17): son éloquence lui fait prononcer, au début du livre, un « paradoxal » éloge de l'endettement, moteur de toute activité vivante, auquel semble faire écho, à la fin de l'ouvrage, la description lyrique, par François Rabelais (qui signe ce livre de son nom, ce qu'il n'avait pas fait pour les deux premiers), du chanvre, paré du nom de pantagruélion.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Horribles et Espoventables Faicts et Prouesses du tresrenommé Pantagruel.*

TIMOCRATE

THOMAS CORNEILLE. Tragédie romanesque, 1656.

Le sujet de Timocrate, comme celui de bon nombre d'œuvres dramatiques du XVII^e^ siècle, est tiré d'un roman à la mode: il s'agit ici de la *Cléopâtre* de La Calprenède, et plus précisément de l'histoire d'Alcamène. Timocrate, fils du roi de Crète, aime Ériphile, fille du roi d'Argos, qui est mort pendant la guerre contre les Crétois. Timocrate a combattu, sous le nom de Cléomène, dans l'armée de la reine d'Argos — et par conséquent contre ses propres troupes! C'est sous cette fausse identité qu'il est aimé d'Ériphile. Son père étant mort, il prend sa succession et assiège Argos. Il envoie alors un messager proposer la paix à Argos contre la main d'Ériphile; puis, sous le nom de Cléomène, il vient siéger au conseil argien, qui doit décider de la réponse à donner à Timocrate. À la grande surprise d'Ériphile, Cléomène est le seul à plaider pour un mariage entre la princesse Argienne et le roi de Crète (acte I). La reine d'Argos, qui a fait serment de venger son mari, décide de donner sa fille à celui qui tuera le roi de Crète. Cléomène, après la bataille, annonce que Timocrate est son prisonnier. Mais Nicandre, amoureux d'Ériphile, révèle que le prisonnier n'est qu'un imposteur; Cléomène dévoile alors sa véritable identité (IV, 8) et réclame la main d'Ériphile avant d'être exécuté. La reine d'Argos est touchée par la générosité de Timocrate mais ne peut renoncer à son serment. Heureusement, Nicandre, par reconnaissance pour Timocrate qui un jour lui a sauvé la vie, trahit son pays et fait entrer les troupes crétoises dans Argos. La ville est aux mains de Timocrate, qui épouse Ériphile. La reine abdique d'autant plus volontiers qu'elle est ainsi libérée de son serment.

♦ Le succès inouï de *Timocrate* (quatre-vingts représentations en 1657, alors que les pièces les plus appréciées de Molière n'en eurent pas plus d'une quarantaine) souligne la persistance de l'esthétique baroque, même après 1650: la générosité sublime des personnages, le caractère rocambolesque des péripéties, le goût des situations paradoxales plurent à un public qui y vit aussi la transposition idéalisée des événements de la Fronde: le duc de Guise se reconnut en Timocrate! Ce triomphe, qui marqua les débuts de Thomas Corneille (1625-1709) — il écrivit encore seize tragédies entre 1656 et 1678 —, fut éphémère. Il n'y eut plus aucune représentation de *Timocrate* après 1680. Son succès fut un peu plus durable dans le reste de l'Europe, et il fut traduit en italien deux fois, en 1699 et en 1702.

ÉDITION: Corneille, *Timocrate*, éd. Yves Giraud, Droz, 1970.
ÉTUDE: Gustave Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Slatkine, 1970.

TOI QUI PÂLIS AU NOM DE VANCOUVER

MARCEL THIRY. Poèmes, 1975.

Marcel Thiry (1897-1977), auteur belge d'expression française, a retenu pour l'ensemble de son œuvre poétique le titre de son deuxième recueil (1924). Il n'a en effet conservé du premier, *Le Cœur et les Sens* (1919), que quelques textes. L'œuvre de 1924 présente les thèmes primordiaux: le voyage, la recherche, l'exaltation quand le but semble proche, la richesse des rencontres de hasard, les notations prises sur le vif, la force d'attraction des noms de ville et de pays, qui sont comme entourés d'un halo *bleu*. Les recueils ultérieurs marquent un infléchissement. La vie professionnelle sans noblesse brise l'élan. Le désir de mourir se substitue au rêve d'exotisme. Plus tard, la Seconde Guerre mondiale, puis la conscience de vieillir provoquent de nouvelles ruptures. Dans les derniers poèmes, le grand âge est mieux accepté et fait naître un épicurisme sans complaisance.

♦ Toute l'œuvre est marquée par l'influence de Henri de Régnier, Verlaine et Apollinaire. Aux premiers, Thiry emprunte la richesse de l'*imparfait* qui

ouvre la poésie sur un prolongement indéterminé et s'accorde avec le mouvement du temps. Apollinaire lui montre la voie du modernisme qui permet d'accueillir tous les mots de la langue usuelle, du taxi au Boeing en passant par le baxter et l'Alfa Romeo. Le poème, situé dans le temps et l'espace, est un journal relatant les voyages en avion, en bateau et en train, les rencontres, les villes, les scènes de la rue. Thiry s'est créé un langage propre. Il n'évoque pas la fuite du temps, mais l'automobile et la vitesse. Le spleen devient la « statue de la Fatigue », le goût du néant s'appelle la « mer de la Tranquillité ». Sans chercher à rompre avec la tradition, il préfère à la rime l'assonance et la contre-assonance (répétition d'une consonne). Il invente une forme, la « prose » qui traduit le mouvement « imparfait » de la vie, prise entre le « déjà-plus » et le « pas-encore ».

♦ L'œuvre de Thiry, dont Éluard a souligné l'importance, épouse donc, sans céder aux modes, l'évolution du XX^e^ siècle. Commençant avec Apollinaire, elle s'achève sur un réalisme qui annonce celui des poètes des années quatre-vingt groupés autour de la *N.R.F.*

ÉDITION : Thiry, *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*, Seghers, 1975.
ÉTUDE : Roger Bodart, *Marcel Thiry*, Seghers, 1964.

TOMBEAU POUR 500 000 SOLDATS

PIERRE GUYOTAT. Roman, 1967.

Voici un récit divisé non pas en chapitres, mais en sept chants : car, même si, derrière le recouvrement mythique, la guerre d'Algérie — à laquelle l'auteur a participé — est aisément reconnaissable, il s'agit, au-delà de la fable, d'un rythme : « Ce que j'ai recherché et trouvé, c'est la langue du crime, celle des organes qui tuent, j'ai utilisé, par exemple, le système de l'apostrophe, qui, entre autres, abolit le "e" muet. C'est une réussite rythmique. L'apostrophe, c'est tenter de réduire le mot à sa racine, c'est le tailler, le couper. » Ce qui hante Guyotat (né en 1940), c'est l'idée de l'esclavage liée à la prostitution. Ici, plus que dans toute autre œuvre de l'auteur, sperme, sang, encre sont intimement mêlés.

♦ L'œuvre a été adaptée à la scène et représentée au Théâtre national de Chaillot, dans une mise en scène d'Antoine Vitez, en 1982. Voici ce que l'auteur a ressenti : « Rétrospectivement, je vois l'ensemble de mon œuvre comme une sorte de danse sacrale du corps prostitué, un pied dans le bordel, l'ombre (le Mal ?), un autre dans la rue, la lumière (le Bien ?) (...). Toutes ces matières qui rentrent et qui sortent me ramèneraient jusqu'au remords, au travers de la représentation brutale — le civil avalé par le militaire —, magistrale, de Chaillot, à la saleté de ma scénographie prostitutionnelle, laquelle n'a rien à voir avec la prostitution courante ou domestique. »

♦ Les œuvres de Guyotat ne se prêtent pas au résumé. Ce qui compte : le rythme, l'écriture. Les actes et la fable, c'est eux.

ÉDITION : Guyotat, *Tombeau pour 500 000 soldats*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1987.
ÉTUDE : Pierre Guyotat, *Vivre*, Denoël, « L'Infini », 1984.

TOPAZE

MARCEL PAGNOL. Pièce en quatre actes, 1928.

Professeur dans la petite pension Muche, Topaze est amoureux de Mlle Ernestine, la fille du directeur, mais il respecte scrupuleusement la morale des maximes qu'il a inscrites derrière lui, au tableau noir. Il est renvoyé pour avoir refusé de truquer le bulletin du fils d'une bienfaitrice de l'institution. Puis il est embauché par un conseiller municipal véreux, à qui il sert, à son insu, d'homme de paille. Topaze découvre bientôt la vérité, mais il reste à son poste, pris sous le charme de la maîtresse de son patron, la jolie Suzy. Il devient même un maître en affaires, surpassant vite les médiocres bénéfices frauduleux de son employeur. Décidé à ne plus effectuer que des opérations financières légales et d'autant plus fructueuses, il conquiert le cœur de Suzy et, pour finir, persuade un de ses anciens collègues de le suivre dans cette voie.

♦ Premier succès théâtral de Marcel Pagnol, cette histoire d'un petit professeur devenu puissant homme d'affaires possède la simplicité de la fable : intrigue linéaire, personnages typés et décors évocateurs, les modestes bancs de la salle de classe étant remplacés dans les deux derniers actes par un luxueux bureau américain. Présentées sous la forme simpliste de maximes puis de slogans, les valeurs des deux mondes sont successivement tournées en ridicule.

♦ Caricature d'une Troisième République moraliste bafouée par le nouveau règne de l'argent et de la corruption, Topaze, dans ses costumes étriqués, suscite d'abord le rire et la pitié, cependant que son triomphe final, par son cynisme, apporte une amère conclusion.

♦ La pièce fut créée le 9 octobre 1928 au théâtre des Variétés. Fernandel a incarné à l'écran le personnage de Topaze dans l'adaptation réalisée par l'auteur en 1951.

ÉDITIONS : Pagnol, *Topaze*, Pastorelly, Monaco, 1973. Bernard de Fallois, 1988.
ÉTUDES : Georges Berni, *Merveilleux Pagnol*, Pastorelly, Monaco, 1981. Raymond Castans, *Il était une fois Marcel Pagnol*, Julliard, 1978.

TOSCA (La)

VICTORIEN SARDOU. Drame, 1887.

À Rome, en 1800, la cantatrice Floria Tosca, maîtresse du peintre libéral Cavaradossi, est courtisée par le baron Scarpia, chef de la police politique. Soupçonnant Cavaradossi d'offrir sa protection au révolutionnaire Angelotti, Scarpia utilise la jalousie de la Tosca pour arrêter son rival. Il le fait torturer et fait entendre à la Tosca ses gémissements. Bouleversée, Floria livre la cachette d'Angelotti. Scarpia condamne Cavaradossi à mort, mais promet à la Tosca de faire charger les armes à blanc si elle accepte de lui appartenir. Floria feint d'accepter, mais elle poignarde le baron. Munie d'un sauf-conduit, elle se rend sur les lieux de l'exécution pour s'apercevoir que Scarpia l'a trompée : Cavaradossi est mort. Désespérée, poursuivie par les soldats, elle se jette du haut des tours du château Saint-Ange.

♦ Mélodramatique et conventionnelle, la pièce de Victorien Sardou (1831-1908) doit sa survie à l'opéra de Puccini, créé à Rome en 1900. La mise en scène de l'opéra reprend aujourd'hui certaines innovations apportées par la créatrice du rôle, Sarah Bernhardt, notamment la mise en scène macabre autour du cadavre de Scarpia.

♦ Maria Callas devait créer une Tosca célèbre.

ÉDITION : Sardou, *La Tosca*, dans *Théâtre complet*, t. V, Albin Michel, 1935.

TOUR DE FRANCE PAR DEUX ENFANTS : DEVOIR ET PATRIE, LIVRE DE LECTURE COURANTE (Le)

GEORGE BRUNO. Roman, 1886.

En 1871, la France vient de perdre l'Alsace et la Lorraine, les enfants André et Julien Volden viennent de perdre leur père, un brave charpentier déjà veuf. Ils quittent Phalsbourg, leur village lorrain devenu allemand, pour rejoindre leur oncle dans le midi de la France. Le voyage est un parcours d'initiation à la vie qu'il faut gagner et à la mère patrie qu'il faut apprendre à aimer. S'y succèdent les épreuves qui permettent d'acquérir les connaissances nécessaires à chaque petit Français, et des rencontres avec des adultes travailleurs, honnêtes, témoins exemplaires des valeurs de la morale républicaine. À la fin du récit, l'oncle Frantz et les enfants s'installent dans une ferme de l'Orléanais avec des amis. La famille est enfin reconstituée et la patrie adoptée.

♦ Avec ses cinq cents éditions et ses huit millions d'exemplaires vendus dans les écoles de France et de l'étranger, ce livre de lecture courante connut un tel succès que la Grande Encyclopédie le désigne comme le livre « le plus lu et le plus aimé ». Son auteur, George Bruno, pseudonyme de Madame Alfred Fouillée (1833-1923), est un spécialiste du genre. Ce récit de voyage pour les enfants des classes laborieuses poursuit un but fortement didactique et moral à une époque où l'enseignement primaire et laïc allait devenir gratuit et obligatoire grâce à Jules Ferry (lois de 1881 et 1882).

♦ Les soixante et onze chapitres illustrés de gravures et de cartes, chapeautés de maximes, sont autant d'étapes qui rythment l'année scolaire. L'histoire des orphelins courageux et curieux conduit insensiblement vers « ce catéchisme laïc pétri de morale et de bons sentiments » (P.J. Hélias). Comme dans *Sans famille** (1878) d'Hector Malot, il ne s'agit pas seulement d'un voyage sur le territoire français : les personnages découvrent la diversité des paysages, mais aussi celle des catégories sociales, des métiers. Il s'agit en outre d'un voyage dans l'histoire, notamment celle des « grands hommes » : bref, le roman offre un tableau d'ensemble de l'activité humaine.

♦ Le projet pédagogique du livre a paru novateur à son époque : volonté d'instruire en distrayant, syncrétisme des thèmes et interdisciplinarité, supériorité affirmée de l'expérience concrète sur le savoir livresque. Mais on a dénoncé ensuite l'esprit de revanche qui s'y manifeste, après 1870, le patriotisme et le moralisme pesant du récit. Le roman ne se dégage pas d'une idéologie bourgeoise paternaliste, qui occulte les rapports de force entre les classes sociales et veut couler l'ouvrier dans un moule d'honnêté, d'économie, de sobriété et de respect de l'ordre. Les personnages sont en quête de leur identité qui, à la fin, se confond avec l'identité nationale : si l'univers qu'ils traversent est gouverné par un

mythe de la paternité, il n'empêche qu'en conclusion, ils trouvent deux mères: la France et la Terre. Le roman reflète la difficulté de la société française à penser ses mutations: elle préfère, face à l'urbanisation et à l'industrialisation, se replier sur le modèle de la communauté villageoise gardienne des traditions et sur l'idéal du travail agricole.

ÉDITION: George Bruno, *Le Tour de France par deux enfants: devoir et patrie, livre de lecture courante*, Belin, 1976.
ÉTUDE: François Caradec, *Histoire de la littérature enfantine*, Albin Michel, 1977.

TOUR DU MONDE EN 80 JOURS (Le)
JULES VERNE. Roman, 1873.

Philéas Fogg, gentleman anglais, parie avec ses amis du Reform-Club qu'il réussira à faire le tour du monde en quatre-vingts jours. Il part immédiatement avec son domestique français, Passe-Partout, sans se douter qu'il est suivi par un détective qui le soupçonne d'être l'auteur d'un vol considérable. Employant tous les moyens de transport (traîneaux et éléphants compris), il réussit à vaincre tous les obstacles rencontrés sur son chemin. Mais le détective l'arrête à son débarquement en Angleterre. Il lui faut une journée pour se disculper et il croit avoir perdu son pari quand il s'avise que le décalage horaire lui a fait gagner vingt-quatre heures sur le calendrier.

♦ Collaborateur chargé d'assurer la partie romanesque du *Magasin d'éducation et de récréation* de Jules Hetzel, Jules Verne (1828-1905) s'est engagé à produire chaque année un ou deux romans à la fois didactiques et attrayants. Un article paru en 1870 démontrait que l'on pouvait désormais réaliser le tour du monde en quatre-vingts jours grâce au canal de Suez (1869). Jules Verne utilise cette idée pour un roman d'aventures où les multiples péripéties et rebondissements sont induits par les données scientifiques et techniques.

♦ Parodie du tourisme britannique, l'œuvre reflète aussi l'assurance conquérante et dominatrice de la civilisation européenne du XIX^e siècle. Toutefois, la course éperdue à la poursuite de l'espace et du temps traduit également une angoisse profonde de l'homme occidental devant l'ennui et la mort. Mais c'est oublier l'humour de l'auteur; et le récit, au dénouement si «romanesque», reste un conte de fées où le merveilleux n'est plus féerique, mais issu de progrès scientifique.

ÉDITION: Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 jours*, Lattès, 1987.
ÉTUDES: voir *Le Château des Carpathes*, et Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, 1966. Jean Chesnaux, *Une lecture politique de Jules Verne*, Maspéro, 1971.

TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE (La)
AIMÉ CÉSAIRE. Tragédie en trois actes, un prologue et deux intermèdes, 1963. Création en 1964.

En Haïti, jeune république née de la révolte des esclaves noirs à l'aube du XIX^e siècle, le général Henri Christophe refuse la présidence, qui revient au mulâtre Pétion. Abandonnant la guerre civile au moment décisif, il se retire dans la province du Nord, se fait sacrer roi, s'entoure d'une cour, à la manière des rois européens, et même d'un bouffon, Hugonin. Il entreprend dès lors d'ériger un État durable et de mettre son peuple au travail. Il fait construire une gigantesque citadelle qui en symbolise l'assise et la force, militarise le travail aux champs, institue d'autorité le mariage. Exalté par un rêve brutal de grandeur, il fait exécuter l'envoyé de Louis XVIII, puis supprime son archevêque, qui faiblit. Le peuple renâcle. Tandis que Christophe célèbre l'Assomption, une attaque le terrasse. Ses généraux font défection. Vieilli et amer, le roi se donne la mort.

♦ Poète noir qui chante la «négritude» antillaise coupée de ses racines africaines par la violence des Blancs, Aimé Césaire (né en 1913) a haussé aux dimensions du mythe une figure historique oubliée. Durant toute la pièce, «Papa Christophe» rudoie ses sujets indolents avec la farouche volonté de «leur donner figure dans le monde et de leur apprendre à bâtir leur demeure, et de leur enseigner à faire face». Par la magie d'un style fulgurant et architecturé, ponctué de chansonnettes créoles ironiques, l'histoire du petit esclave-cuisinier devenu général, puis roitelet parodique et mégalomane, devient la bouleversante tragédie poétique et politique d'un homme qui voulut être roi pour rendre la dignité à son peuple.

♦ La pièce fut créée par Jean-Marie Serrault le 4 août 1964 au festival de Venise et l'année suivante à l'Odéon-Théâtre de France. Elle est entrée en 1991 au répertoire de la Comédie-Française.

ÉDITIONS: Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, Présence africaine, 1963 et 1970.
ÉTUDE: Lilyan Kesteloot et Barthélémy Kotchy, *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Présence africaine, 1973.

TRAGIQUES (Les)

AGRIPPA D'AUBIGNÉ (Théodore). Épopée religieuse, 1616.

Les sept livres des *Tragiques* (respectivement nommés *Misères, Princes, La Chambre dorée, Feux, Fers, Vengeance* et *Jugement*, titres qui correspondent au sens du poème et indiquent sa progression vers son apothéose) constituent une tentative sans précédent, et d'ailleurs sans postérité, dans le champ littéraire. Il ne s'agit pas de tenter une nouvelle fois, comme l'a fait Ronsard avec *La Franciade**, de ressusciter le genre épique. L'intention d'Agrippa d'Aubigné (1552-1630) est de témoigner des malheurs des protestants et d'éclairer le destin de l'Église (réformée, bien sûr), à travers toutes les tribulations, jusqu'à son triomphe final.

♦ Cette poésie visionnaire, qui passe d'un style à l'autre (*Princes* et *La Chambre dorée*, par exemple, ressortissent au style moyen de la satire...) se fonde avant tout sur la richesse des images, organisées en tableaux fascinants. Le poète se fait à la fois «prophète», voyant et prédicateur. En dépit de passages particulièrement indigestes, l'œuvre est parcourue par un souffle véritablement épique qui transcende sa dimension polémique et engagée.

♦ Elle est publiée anonymement en 1616 par d'Aubigné, alors que les passions des guerres de religion sont éteintes; elle sombre presque aussitôt dans l'oubli, pour n'être redécouverte que plusieurs siècles plus tard, au moment où se développe le goût pour le «baroque» en littérature.

ÉDITION: Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. Armand Garnier et Jean Plattard, S.T.F.M., 1965.
ÉTUDES: Jean Rousselot, *Agrippa d'Aubigné*, Seghers, 1966. Franck Lestringant, *Les Tragiques*, P.U.F., 1986.

TRAHISON DES CLERCS (La)

JULIEN BENDA. Essai, 1927.

La Trahison des clercs est une réflexion de moraliste sur les rapports de la pensée et de la politique, à l'époque moderne. Dans cet essai, le terme de «clerc» désigne tout homme qui exerce une activité de l'esprit. Benda constate un phénomène nouveau dans «l'histoire morale de l'humanité»: à de rares exceptions près, les clercs adhèrent désormais aux passions politiques de leur temps. Certains, parmi les plus écoutés, tels Barrès, Lemaître, Péguy, Maurras, Sorel, Brunetière ou Bourget, se font les doctrinaires, qui de l'antagonisme des classes bourgeoise et ouvrière, qui du nationalisme et de l'antisémitisme. Tous font de leur siècle celui de l'organisation intellectuelle des haines entre les hommes. Cette attitude constitue pour Benda une véritable «trahison» de ce qui, de Socrate à Montaigne, Vinci, Newton, Rousseau ou Goethe, a toujours été un idéal de pensée: s'appuyer sur des principes suffisamment abstraits — l'universel, l'humanité, la justice, la beauté, la connaissance — pour, ainsi, élever son jugement au-dessus des égoïsmes humains et convier ses semblables à en faire autant. Loin de contester au clerc le droit de participer à la vie de la cité, Julien Benda invite celui-ci à méditer l'exemple de ses prédécesseurs «humanistes» et l'appelle à ne pas oublier que la fonction du clerc est d'abord de freiner les haines entre les hommes.

♦ Dans tous ses livres, par exemple *Belphégor* (1918), *Discours à la nation européenne* (1933), *La Jeunesse d'un clerc* (1936), *Un régulier dans le siècle* (1938), *La France byzantine* (1945), c'est toujours en moraliste convaincu que Benda (1867-1956) a cherché à préciser l'image idéale qu'il se faisait de l'intellectuel.

♦ Quoique particulièrement controversée — notamment à l'époque où Sartre appelait à l'«engagement» —, *La Trahison des clercs* n'en est pas moins l'un des ouvrages de base de toute réflexion sur le rôle de l'intellectuel dans la société française du XX^e^ siècle.

ÉDITION: Benda, *La Trahison des clercs*, Grasset, 1981.
ÉTUDES: Jean Sarocchi, *Julien Benda, portrait d'un intellectuel*, Nizet, 1968. Jacques Brigaud, *Gide entre Benda et Sartre*, Lettres modernes, 1972.

TRAITÉ DES SENSATIONS

CONDILLAC (Étienne Bonnot de). Traité philosophique, 1754.

Condillac imagine une statue «organisée intérieurement comme nous et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées». Enveloppée de marbre, cette statue ne peut communiquer avec le monde extérieur. On lui accorde successivement l'usage de nos cinq sens: en commençant par l'odorat, le plus subjectif d'entre eux. La

statue est dès lors capable d'attention et aussi de plaisir et de douleur. Les sensations nées de l'expérience, tout d'abord; puis les gestes, les cris, toute une mimique se rattachant aux passions; les rapports enfin qu'elle décèle entre ses réactions et les signaux envoyés ou reçus permettent à la statue d'acquérir progressivement toutes les idées et toutes les facultés de l'âme humaine, par une généralisation logique allant du simple au complexe.

♦ Le *Traité des sensations* renforce la notoriété acquise par Condillac (1715-1780) avec son *Essai sur l'origine des connaissances humaines**. Son succès fait de lui le théoricien du sensualisme et suscite de violentes réactions, qu'il apaise partiellement en développant dans le *Traité des animaux* (1755) des conceptions spiritualistes.

♦ L'image de la « page blanche » de Locke inspire le célèbre mythe de la statue, développé avec beaucoup d'élégance. Mais Condillac dépasse l'empirisme de Locke (et la science newtonienne vulgarisée par les *Lettres philosophiques** et les *Éléments de la philosophie de Newton*) en ramenant toutes les origines des idées à une seule, la sensation. C'est la doctrine de la sensation transformée, unique levier de l'esprit. Cette recomposition rigoureuse de la réalité est à l'origine de l'Idéologie dont les tenants (Cabanis, Destutt de Tracy, Maine de Biran, Stendhal) prolongent au XIX^e^ siècle la pensée des Lumières.

ÉDITION : Condillac, *Traité des sensations*, Fayard, 1984.
ÉTUDE : Roger Lefèvre, *Condillac*, Seghers, 1964.

TRAITÉ SUR LA TOLÉRANCE
VOLTAIRE. 1763.

En vingt-cinq chapitres d'une grande diversité de ton et de forme, Voltaire présente une « défense et illustration » de l'idée de tolérance et dresse un réquisitoire contre le fanatisme. Le *Traité* commence par un récit rapide du procès et de la mort de Jean Calas; Voltaire en tire une première conclusion en forme de dilemme: ou bien Calas est coupable, et il est criminel par fanatisme, ou bien il est innocent et il a été condamné par fanatisme. Le philosophe plaide ensuite pour les protestants — dont le retour enrichirait la France sans susciter le moindre danger —, démontre que l'intolérance ne relève pas du droit naturel et rappelle les atrocités des guerres de religion: « Si vous voulez ressembler à Jésus-Christ, soyez martyrs et non pas bourreaux. » Après avoir pris le ton de l'adjuration oratoire en visant les païens et les chrétiens, il adopte celui de la prière dans la *Prière à Dieu* (qui couronne l'ouvrage et où se dégage clairement le déisme de Voltaire: sa foi est celle d'un philosophe rationaliste et humanitaire pour qui l'idée de Dieu devrait servir les hommes au lieu de leur nuire). À partir de l'édition de 1765, l'écrivain conclut de la révision du procès Calas à une victoire de l'humanité et à un espoir pour l'avenir: « Je sème un grain qui pourra un jour produire une moisson. »

♦ En 1762, un commerçant protestant, Jean Calas, est condamné à mort par le parlement de Toulouse et périt sur la roue: on l'accuse d'avoir tué son fils aîné pour l'empêcher de se convertir au catholicisme. De Ferney, Voltaire (1694-1778) croit tout d'abord à la culpabilité des Calas et à un excès du fanatisme huguenot. Mais l'absence de preuve et les contradictions du jugement modifient son opinion: une minutieuse enquête le convainc de l'innocence du père supplicié et il prend l'affaire en main. Il organise une vigoureuse campagne d'opinion, multiplie les pamphlets et écrit son *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas*. L'arrêt du parlement de Toulouse est cassé en 1764 et Jean Calas réhabilité l'année suivante.

♦ Les contemporains comprennent que c'est Voltaire qui a fait du procès Calas « l'affaire Calas ». De là date l'immense popularité de l'écrivain: il mènera jusqu'à sa mort de nombreuses campagnes d'opinion contre les erreurs judiciaires; mais c'est avant tout le défenseur des Calas que les Parisiens ovationnent à son retour en 1778, puis conduisent au Panthéon en 1791. Le *Traité sur la tolérance* reste un remède toujours actuel contre les fanatismes de toute espèce et un admirable exemple de l'« engagement » d'un écrivain dans l'actualité de son temps.

ÉDITIONS : Voltaire, *Traité sur la tolérance*, dans *Mélanges*, éd. Jacques Van den Heuvel, Gallimard, « La Pléiade », 1961. *L'Affaire Calas et autres affaires*, éd. Jacques Van den Heuvel, Gallimard, « Folio », 1980.
ÉTUDE : René Pomeau, préface au *Traité sur la tolérance*, Flammarion, « G.F. », 1982.

TRAVAILLEURS DE LA MER (Les)
VICTOR HUGO. Roman, 1866.

La *Durande*, qui assure le service de Saint-Malo à Guernesey, est un bateau

à vapeur, innovation ressentie par la plupart des marins de cette île comme une menace pour leur gagne-pain. L'un d'eux, le capitaine Clubin, provoque son naufrage. L'armateur, le vieux Mess Lethierry, qui voudrait faire renflouer le navire, se heurte à l'hostilité générale et finit par offrir la main de sa nièce Déruchette à qui récupérera au moins les machines. Seul Gilliatt, un pêcheur taciturne et dénigré, veut tenter l'exploit, prétendant ainsi à Déruchette, dont il est amoureux. Il risque mille fois sa vie, affronte une pieuvre gigantesque, mais sa témérité a raison de tous les obstacles. À son retour, il découvre l'amour de Déruchette pour Ebenezer, un jeune pasteur. Gilliatt se sacrifie: il favorise la fuite des deux amants. Puis il attend la mort sur un rocher que la marée haute recouvre à l'endroit même où, autrefois, il avait sauvé Ebenezer de la noyade.

♦ Ayant quitté Jersey pour Guernesey en octobre 1855, Victor Hugo (1802-1885) y prolonge son exil volontaire au milieu d'un univers marin. Après *Notre-Dame de Paris** et *Les Misérables**, qui dénonçaient respectivement les fatalités du dogme et celles des lois, il aborde, dans ce roman, la troisième *ananké*, la fatalité des choses. À première vue, cet ouvrage apparaît comme une épopée du progrès et de l'océan: Hugo exprime sa foi dans les conquêtes de la mécanique, dans la lutte que mène l'homme contre la nature, dans le travail sur la matière et l'informel. Mais son hymne à la gloire des travailleurs est étouffé par ses angoisses, par la résignation chère aux romantiques. L'abnégation de Gilliatt rappelle le pardon, la générosité de Jean Valjean; si *Les Misérables* étaient une épopée du peuple, *Les Travailleurs de la mer* affirment un isolement farouche, disent une défaite héroïque et la dissolution dans la matière.

♦ Il s'agit bien d'une épopée de la mer et d'un héros aux prises avec les fatalités cosmiques, qui réussit à faire reculer les frontières du possible, qui combat le Mal sous la forme d'une pieuvre, et qui, par la rêverie, déchiffre les signes inscrits dans la création. Mais s'il arrive à sonder les profondeurs de l'océan, il se perd dans l'abîme de la femme: il est vaincu par des obstacles moraux et spirituels; le sacrifice de son amour et son engloutissement final ne sont pas le signe d'une renaissance, d'une assomption. Ce roman met en scène l'affrontement des pouvoirs de l'homme et de la fatalité, l'approfondissement des mystères de l'être humain et de la création par la rêverie, mais débouche sur une défaite héroïque devant l'impossibilité de l'amour.

ÉDITIONS: Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, éd. Yves Gohin, Gallimard, «La Pléiade», 1975. Éd. Marc Eigeldinger, Flammarion, «G.F.», 1980.
ÉTUDES: Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1963. Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck, 1972-1973.

TRILBY OU LE LUTIN D'ARGAIL
CHARLES NODIER. Conte, 1822.

Dans ses rêves, Jeannie, la femme de Dougal le pêcheur, voit le lutin Trilby amoureux d'elle. Très attirée par lui quand il se transforme en un jeune chef du clan des Mac-Farlane, mais effrayée alors par le sentiment qu'elle lui porte, elle sollicite l'aide de saint Colombin, mais découvre au monastère de Balva, derrière un voile, un portrait du frère du saint qui n'est autre que John Trilby Mac-Farlane. Un moine maudit Trilby; elle implore l'indulgence du saint. Plus tard, elle avoue son amour pour le lutin qui s'est adressé à elle, déguisé en vieillard. La dernière apparition de Trilby lui est fatale: il est enfermé pour mille ans dans un bouleau du cimetière et Jeannie se jette dans une fosse ouverte près de lui.

♦ Charles Nodier (1780-1844) appartient à cette génération qui a vu l'écroulement de l'ancien monde et qui cherche de nouvelles raisons de vivre. Admirateur de Goethe, il se reconnaît dans Werther, mais aussi dans René ou Oberman: ses premiers textes portent donc les marques du romantisme angoissé et écœuré. Mais derrière ce romantisme «noir» se cachent une incroyable culture, un véritable encyclopédisme. Nodier mêle science objective et goût pour l'extraordinaire et l'exotisme; de cette hésitation entre réalisme pittoresque et irrationnel naît le genre équivoque du conte fantastique. Pour *Trilby*, ce chef de file du mouvement romantique se souvient d'un voyage en Écosse et emprunte décors, intrigue et personnages au pays mythique de Walter Scott et d'Ossian.

♦ On retrouve dans *Trilby* le goût romantique pour les atmosphères médiévales, gothiques, et la fascination pour un univers de superstitions et de légendes. Le réel y dérive de façon obsédante vers l'insolite et le surnaturel; la figure de l'exclu, ou du fou, en rupture avec la société, génère un climat d'incertitude où l'événement insolite hésite entre l'illusion des sens et l'existence d'une

réalité inconnue : le conteur installe donc ses personnages comme son lecteur dans un état de soupçon. *Trilby* est moins une idylle qu'une tragédie, un combat entre la tentation de l'inconscient et sa répression. Semblable à Nerval, l'auteur des *Filles du feu* et d'*Aurélia**, Charles Nodier s'oppose à son siècle, se réfère à une littérature populaire et traditionnelle, jouant des intermittences entre songe et lucidité.

ÉDITIONS : Nodier, *Trilby*, dans *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Garnier, « Classiques Garnier », 1961. Éd. Jean-Luc Steinmetz, Flammarion, « G.F. », 1989.
ÉTUDES : Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1962. Miriam Hamenachem, *Charles Nodier : essai sur l'imagination*, Nizet, 1972. Irène Bessière, *Le Récit fantastique, poétique de l'incertain*, Larousse, 1974.

TRIOMPHE DE L'AMOUR (Le)

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Comédie, 1732.

Pièce de séduction construite autour d'un personnage omniprésent, énigmatique et fabulateur, *Le Triomphe de l'amour* procède de la tradition romanesque et d'une antiquité de pacotille. Une princesse de Sparte, Léonide, veut rendre le trône à son héritier légitime, Agis, dont elle est tombée amoureuse. Elle se déguise en homme et prend le nom de Phocion pour s'introduire dans la maison du philosophe Hermocrate et de sa sœur Léontine, qui ont élevé secrètement Agis. Il en résulte des scènes troubles comme celle où Léontine se laisse séduire par Phocion-Léonide sans supposer qu'il s'agit d'une jeune fille déguisée en homme. Le jeu est cruel, sinon méchant, volontairement : l'amour de Léonide pour Agis la conduit à utiliser tous les masques de la séduction et le prestige des mots pour écarter les obstacles sans aucun scrupule.

♦ Après avoir défini son univers dans *La Surprise de l'amour** (1722) et *La Double Inconstance**, puis abordé la comédie sociale avec *L'Île des esclaves** (1725), Marivaux (1688-1763) offre au public les deux pièces qui résument le mieux sa manière et son génie, *Le Jeu de l'amour et du hasard** (1730) et *Le Triomphe de l'amour*. L'année même du *Triomphe*, le succès de *L'École des mères** entraîne Marivaux vers la comédie morale.

♦ Dans *Le Triomphe de l'amour*, Marivaux retrouve une fantaisie comique dont le secret semblait oublié depuis Shakespeare et transporte l'action dans le décor de la Grèce traditionnelle chère à la comédie héroïque du XVII^e^ siècle. La plurivalence sexuelle de Léonide, exempte d'ailleurs de sensualité, rappelle le romanesque du siècle, tout en suggérant des « aberrations » que développera Sade. En fait, par son machiavélisme qu'elle justifie au nom de la pureté de ses projets, Léonide préfigure la marquise de Merteuil des *Liaisons dangereuses**.

♦ Tombé à plat après six représentations, *Le Triomphe de l'amour* est réhabilité en 1912 par Xavier de Courville. En 1955 Jean Vilar lui offre au Palais de Chaillot une mise en scène mémorable, avec Maria Casarès dans le rôle de Léonide.

ÉDITION : Marivaux, *Le Triomphe de l'amour*, éd. Jean Goldzinck, Flammarion, « G.F. », 1989.
ÉTUDE : voir *Arlequin poli par l'amour*.

TRISTAN

BÉROUL. Roman, environ 1181.

Ce texte fragmentaire — comme la plupart des textes français concernant Tristan — semble proposer une version de la légende beaucoup plus « primitive », plus proche d'un archétype perdu que celle de Thomas. Le premier fragment commence au milieu d'un épisode, celui du « Rendez-vous épié », qui appartient à la série des rencontres clandestines des amants vivant à la cour de Marc et soumis à la surveillance du roi et des « losengiers » qui veulent leur perte. La séquence la plus importante est celle de la « Vie dans la forêt du Morois », où se réfugient Tristan et Yseut après avoir échappé de justesse à la vengeance de Marc. Lorsque l'effet du philtre se dissipe, les amants regrettent leur vie normale et leur statut au sein de la société : l'amour ne suffit pas à combler toutes leurs aspirations, contrairement à ce qui se passe dans un texte d'inspiration très courtoise comme le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg. Avec l'aide d'un ermite, ils obtiennent leur pardon et Marc reprend Yseut auprès de lui, à la condition qu'elle fasse la preuve de son innocence ; ce qu'elle parvient à faire grâce au « Serment ambigu », qui souligne que Dieu, loin de punir l'adultère, est décidément favorable aux amants.

♦ Roman d'aventures, beaucoup plus que d'analyse, le texte de Béroul traite l'amour des deux héros comme une

donnée de base à partir de laquelle se développent les péripéties, mais ne s'attarde pas à décrire les sentiments de façon raffinée. Il dérive probablement d'une source commune avec la saga norroise de *Tristram ok Isöndar*, traduite à l'intention du souverain norvégien au tournant du XIII[e] siècle, et a fait partie de la pléthore de textes composés à partir de cette légende très populaire.

ÉDITIONS: Béroul, *Tristan et Iseut*, éd. Jean-Charles Payen, Garnier, 1974. Éd. Philippe Walter, L.G.F., «Le livre de poche», 1989.
ÉTUDE: Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Yseut: de la légende aux récits français du XII[e] siècle*, P.U.F., 1987.

TRISTAN
THOMAS D'ANGLETERRE. Roman, environ 1172.

On ne sait rien de l'auteur, sinon qu'il appartenait sans doute au milieu Plantagenêt. Cette version anglo-normande de la légende de Tristan et Yseut ne nous est parvenue que sous une forme fragmentaire, qui convient bien toutefois à la nature «lyrique» du matériau narratif. Qualifiée de «courtoise» pour la distinguer de celle de Béroul, elle ne comporte pas la première partie des aventures des amants de Cornouailles (ni les «enfances Tristan», ni le voyage en Irlande, ni la vie de rencontres adultères à la cour de Marc). En revanche, le roman raconte comment Tristan, installé en Petite-Bretagne, où il a épousé, «pour sa beauté et pour son nom», Yseut aux Blanches Mains, parvient à rejoindre parfois Yseut la Blonde par-delà la mer pour une rencontre furtive. L'auteur, qui s'interroge sur le degré de souffrance encouru par chacun des quatre personnages centraux, use pour cela de toutes les ressources de la rhétorique courtoise telles que les a fixées dans son traité latin Andreas Capellanus. Enfin, le dernier fragment relate la blessure de Tristan, la trahison d'Yseut aux Blanches Mains et la mort des deux amants, «exemple» dédié par Thomas à tous ceux qui connaissent les peines d'amour.

♦ Il s'agit très visiblement d'une réécriture à partir d'un matériau déjà connu et apprécié, mis au goût du jour. Le texte de Thomas semble avoir été la source directe de Gottfried de Strasbourg. Il introduit un accent nouveau dans le corpus des textes tristanesques, qui va aller s'élargissant pendant tout le XIII[e] siècle, et encore au-delà.

ÉDITION: *Les Fragments du Tristan de Thomas*, éd. Bartina H. Wind, Droz et Minard, 1960.

TRISTES TROPIQUES
CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Essai, 1955.

Tristes Tropiques est à la fois une autobiographie intellectuelle et une réflexion philosophique sur le sens de la civilisation. Autobiographe, Claude Lévi-Strauss raconte comment il est devenu ethnologue, et décrit cinq années d'enquêtes ethnographiques menées chez les Caduveo, les Nambikwara et les Tupi-Kawahib, tribus indiennes d'Amazonie. Philosophe, observateur de cultures que son regard a pu saisir dans leurs moments d'agonie, Lévi-Strauss s'interroge sur le sens — sur le non-sens — de leur disparition. De même, en un mouvement d'aller et retour intellectuel qui, du fond de la jungle, le ramène par la pensée à sa propre culture, européenne, Lévi-Strauss médite également sur le sens et les limites de celle-ci, et sur la part de responsabilité qu'elle a prise en initiant le dangereux processus colonisateur. «Tristes» sont les tropiques que nous imaginions exotiques, paradisiaques: ils sont aussi un lieu où les hommes meurent comme tout le monde, certes, mais aussi parce que personne n'a voulu, ou su, les écouter.

♦ Méditation d'un des ethnologues et des penseurs les plus novateurs de ce siècle, *Tristes Tropiques* constituent l'un des moments essentiels de la prise de conscience de l'ethnocentrisme européen, et un appel lucide et généreux à en développer une critique rigoureuse et constructive. Ce livre s'inscrit dans un itinéraire intellectuel qui, des *Structures élémentaires de la parenté* (1949), devait mener Claude Lévi-Strauss (né en 1908) à l'étude de *La Pensée sauvage* (1962) et aux différents volumes des *Mythologiques*: *Le Cru et le Cuit* (1964), *Du miel aux cendres* (1967), *L'Origine des manières de table* (1968), *L'Homme nu* (1971). Le structuralisme de Lévi-Strauss est au cœur des débats qui, avec l'existentialisme, le marxisme et la psychanalyse, par rapport auxquels il s'est situé, caractérisent les moments les plus significatifs de la pensée française depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

ÉDITIONS : Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, 1955, 1973, éd. revue et corrigée. Presses-Pocket, 1984.
ÉTUDES : Yvan Simonis, *Claude Lévi-Strauss ou la Passion de l'inceste*, Aubier-Montaigne, 1968. Mireille Marc-Lipiansky, *Le Structuralisme de Lévi-Strauss*, Payot, 1973. Catherine Clément, *Lévi-Strauss ou la Structure du malheur*, L.G.F., « Le livre de poche », 1985.

TROIS CONTES

GUSTAVE FLAUBERT.
Recueil de nouvelles, 1877.

Au dire de Flaubert (1821-1880), *Un cœur simple* est le « récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne dévote mais mystique, sans exaltation et tendre : elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis un perroquet : quand le perroquet est mort, elle le fait empailler, et en mourant à son tour, elle confond le perroquet avec le Saint-Esprit ».
Dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Julien, un jeune seigneur, se fait prédire qu'il assassinera ses parents. Épouvanté, il s'enfuit du château paternel, mais son destin s'accomplit. Pour expier, il finit sa vie comme passeur jusqu'à sa rédemption. La narration d'*Hérodias* rassemble les éléments de l'intrigue politique (Hérode flatte le procurateur romain pour continuer à jouir du pouvoir) et érotique (Hérode, Oriental luxurieux et superstitieux ; Salomé, vierge perverse) qui aboutit à la décapitation de saint Jean-Baptiste.

♦ Ces trois textes sont l'œuvre d'une période sombre de la vie de Flaubert : deuil de sa mère, guerre, invasion prussienne et ordre moral, échecs des dernières œuvres, préparation épuisante de *Bouvard et Pécuchet**, liquidation du patrimoine. Ils constituent « une sorte de retour méditatif sur la totalité de son œuvre » (P.-M. de Biasi) : *Un cœur simple* peut rappeler *Madame Bovary** et *L'Éducation sentimentale**, *La Légende* peut évoquer le surnaturel et le fabuleux de *La Tentation de saint Antoine**, et *Hérodias* renvoie à *Salammbô**.

♦ Le premier récit se veut un hommage à George Sand : il reflète les débats des deux amis, l'un défendant l'objectivité et l'absence de préoccupations moralisatrices dans l'art, l'autre cherchant à apporter un peu de réconfort à son lecteur. Mais ce conte qui se prétend édifiant est aussi ironique : seule l'humilité permet à Félicité, personnage d'amour et de bonté, d'échapper à la bêtise. Construite comme un double littéraire d'un vitrail médiéval, *La Légende* raconte l'histoire d'un personnage attiré par le meurtre. Mais le parricide a un sens mystique : Dieu interdit le meurtre et l'inflige pourtant comme punition, en vue d'une rédemption. La légende de Salomé est l'occasion d'une reconstitution archéologique : elle décrit une société en décadence, un univers d'affrontements politiques, religieux, raciaux et psychologiques. Mais le monde malade d'Hérode est plus fascinant dans sa réalité que le monde parlé du prophète.

ÉDITIONS : Flaubert, *Trois Contes*, éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil, Gallimard, « La Pléiade », t. II, 1936. Éd. Peter Michael Weterill, « Classiques Garnier », 1988.
ÉTUDES : Pierre-Marc de Biasi, *Flaubert à l'œuvre*, Flammarion, « Textes et manuscrits », 1980. Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Le Seuil, « Poétique », 1988.

TROIS HOMMES

ANDRÉ SUARÈS. Essai, 1913.

Dans ce livre, André Suarès (1868-1948) a recueilli trois méditations littéraires qui lui ont été inspirées respectivement par les vies de Pascal, Ibsen et Dostoïevski. Avant d'être ainsi rassemblées, elles avaient paru, la première en 1899, la deuxième en 1901, la troisième en 1910. C'est, chaque fois, moins à l'œuvre de l'écrivain qu'à son expérience d'homme que s'attache Suarès. Pascal apparaît sous l'angle de « l'ascétisme du cœur ». Ibsen illustre l'idée que « le moi est le héros qui désespère ». Dostoïevski est « le cœur le plus profond, la plus grande conscience du monde moderne ».

♦ Critique, Suarès s'est toujours consacré à dégager des portraits d'écrivains et d'artistes, notamment *Tolstoï* (1899), *Wagner* (1899), *Cervantès* (1916), *Goethe, le grand européen* (1932). Dans ces livres, comme dans *Trois Hommes*, Suarès a pour but de mettre en valeur un véritable héros de l'intelligence et du sentiment. C'est que, pour lui, l'œuvre critique relève de la connaissance de soi. Aussi chacun de ces portraits est-il source de méditation sur le sens d'une existence d'homme, et, dans une sorte de mouvement d'aller et retour implicite de la pensée, devient un repère dans l'effort de connaissance de soi-même, que Suarès ne cesse d'entreprendre.

♦ Admiré de son vivant par des écrivains et des critiques éminents — ses nombreuses correspondances, entre autres, avec Claudel (publiée en 1951), Péguy (1961), Gide (1963), Paulhan (1988) en

témoignent –, Suarès a été moins lu après sa mort, en particulier dans les années 1960-1970, quand la « nouvelle critique » (voir *Critique et Vérité** et *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*) commença à dominer le champ universitaire. Il semble depuis soulever à nouveau l'intérêt des lecteurs. Et les historiens de la littérature se sont mis à étudier son œuvre.

ÉDITION : Suarès, *Trois Hommes*, Gallimard, 1935.
ÉTUDES : Marcel Dietschy, *Le Cas André Suarès*, La Baconnière, Neuchâtel, 1967. Yves-Alain Favre, *La Recherche de la grandeur dans l'œuvre de Suarès*, Klincksieck, 1978. Robert Pariente, *André Suarès, l'insurgé*, François Bourin, 1990.

TROIS MOUSQUETAIRES (Les)

ALEXANDRE DUMAS. Roman, 1844.

À trois mousquetaires de Louis XIII, Athos, Porthos et Aramis, vient se joindre un jeune Gascon, d'Artagnan. Les quatre amis vont sauver la reine Anne d'Autriche des perfides manœuvres du cardinal de Richelieu en allant chercher en Angleterre les ferrets de diamants qu'elle a donnés à son amant Buckingham, et que le roi, sur une perfide insinuation de son ministre Richelieu, l'invite à porter au prochain bal de la cour. Les mousquetaires se heurtent aux agents du cardinal et en particulier à une redoutable aventurière, Milady, ancienne épouse d'Athos.

♦ Outre ses drames, parmi lesquels *Antony**, « le plus romantique de tous les drames romantiques » (André Breton), Alexandre Dumas (1802-1870) a laissé deux cent cinquante sept volumes de romans. En collaboration avec l'historien Auguste Maquet, il a cherché à romancer l'histoire de France, de la Renaissance (*La Reine Margot, La Dame de Monsoreau, Les Quarante-Cinq*) à la Restauration (*Le Comte de Monte-Cristo**), en passant par le règne de Louis XIII (*Les Trois Mousquetaires*) et le XVIII^e^ siècle (*Le Chevalier de Maison Rouge, Joseph Balsamo*).

♦ Les deux écrivains ont bâti leur œuvre à partir des faux *Mémoires de M. d'Artagnan, capitaine lieutenant de la première compagnie des mousquetaires*, écrits par Gatien Courtilz de Sandras en 1709 : puis ils ont consulté d'autres mémorialistes du XVII^e^ siècle. Mais leur livre emprunte à la fois au roman historique, très à la mode depuis Walter Scott, et au roman-feuilleton à la Eugène Sue (*Les Mystères de Paris**, 1842). Exploitant l'attrait récent du public pour l'histoire, le récit témoigne toutefois d'une dégradation du roman historique : Dumas emprunte à l'histoire pour déformer. Œuvre sans contenu scientifique, qui ne réfléchit plus le sens de l'histoire, *Les Trois Mousquetaires* privilégient les rebondissements multiples de péripéties spectaculaires, la somptuosité de la reconstitution, et l'invraisemblance. C'est une épopée de la jeunesse où les valeurs romantiques de la générosité, de l'esprit chevaleresque, du panache et de la dépense inutile sont encore essentielles.

♦ *Les Trois Mousquetaires* constituent le point de départ d'un cycle comprenant *Vingt Ans après* (1845) et *Le Vicomte de Bragelonne ou Dix Ans plus tard** (1848-1850).

ÉDITIONS : Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, éd. Gilbert Sigaux, Gallimard, « La Pléiade », 1962. Éd. Jacques Suffel, Flammarion, « G.F. », 1988.
ÉTUDES : Jean Thibaudet, *Alexandre Dumas, le prince des mousquetaires*, Hachette, 1983. *Europe*, février-mars 1970.

TROPHÉES (Les)

JOSÉ-MARIA DE HEREDIA. Poèmes, 1893.

Dans les cent dix-huit sonnets qui composent ce recueil, le poète évoque certains moments privilégiés de l'histoire humaine. Bien que ces pièces soient groupées autour de plusieurs grandes époques (*La Grèce et la Sicile, Rome et les Barbares, Le Moyen Âge et la Renaissance, L'Orient et les Tropiques, La Nature et le Rêve*), il ne s'agit nullement pour lui de retracer une fresque épique à la manière de Hugo ou de Leconte de Lisle : chaque pièce constitue plutôt un tableau descriptif relatif à un événement historique, dont il célèbre l'éclat et la grandeur en lui élevant une sorte de « trophée » commémoratif. Les poèmes les plus caractéristiques de l'intention de l'auteur sont aussi les plus hauts en couleur, et les plus héroïques, comme les célèbres « Conquérants ».

♦ Monument tardif du Parnasse finissant, l'œuvre unique à laquelle José-Maria de Heredia (1842-1905) doit sa place dans la poésie française vaut surtout par l'exceptionnelle maîtrise à laquelle il a porté l'art du sonnet : certes, bien avant lui, Baudelaire avait montré tout le parti que la sensibilité moderne pouvait tirer de cette formule poétique, ancrée dans la tradition française depuis Ronsard et les poètes du XVI^e^ siècle. Mais il appartenait à Heredia de lui donner une densité et un mouvement tels qu'il paraisse contenir un monde en miniature. Pourtant ce déploiement de savoir-faire au service d'une ambition essentiellement décorative n'émeut guère, à moins d'être sensible au charme un peu suranné d'un parti pris esthétisant qui

n'a d'autre but que de séduire l'œil et l'oreille: en ce sens, *Les Trophées* sont bien le triomphe d'une tentation constante de la poésie du XIX^e^ siècle, que Heredia aura eu le mérite de mener jusqu'à un point extrême d'accomplissement et de perfection.

ÉDITIONS: José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, dans *Œuvres poétiques complètes*, t. I, éd. Simone Delaty, Les Belles Lettres, 1984. Gallimard, «Poésie», 1981.
ÉTUDES: Milodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia, sa vie, son œuvre*, Presses françaises, 1923. Luc Decaunes, *La Poésie parnassienne*, Seghers, 1977.

TROPISMES

NATHALIE SARRAUTE. Récits, 1939.

Ce livre est composé de vingt-quatre petits textes qui illustrent ce que l'écrivain appelle des «tropismes» et qui, selon lui, sont à «la source secrète de notre existence»: ce sont ces «mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver». L'écriture de Nathalie Sarraute (née en 1900), fluide, labile, tente de capter ces fourmillements secrets et internes, cette «sous-conversation» qui creuse de ses antagonismes et de ses ambiguïtés des dialogues en apparence banals, voire insignifiants. La forme traditionnelle du dialogue, tirets, guillemets, trop structurante, éclate alors, de même que les personnages, effondrés, se dissolvent et s'abîment dans les formes impersonnelles et vagues du «il» et du «elle».

ÉDITION: Sarraute, *Tropismes*, Minuit, 1957.
ÉTUDE: voir *Le Planétarium*.

TROU DE MÉMOIRE

HUBERT AQUIN. Roman, 1968.

Pierre X. Magnant, québécois, pharmacien et révolutionnaire dévoué à la cause séparatiste, a tué Joan, sa maîtresse. C'est l'histoire de cette étrange passion qui l'a mené jusqu'au meurtre et le mènera peut-être jusqu'au suicide qu'il tente de récapituler, inlassablement, dans une autobiographie exubérante à laquelle l'érotisme, la drogue et un goût marqué pour la transgression confèrent un ton à la fois jubilatoire et douloureux. La tentation désespérante et narcissique de l'aveu coexiste avec son contraire, le silence, le secret, le «trou de mémoire» qui fragmentent et voilent le sens de l'histoire. L'écriture ne se déploie que pour confirmer le mystère de ce qu'elle prétendait éclairer et chacun, acteurs de l'histoire et lecteur du livre, tente de combler les lacunes du texte, d'établir ces fameux «joints» qu'évoquent si souvent les différents scripteurs du texte. Qui est l'énigmatique éditeur qui corrige et reprend en des notes infrapaginales le récit de Pierre X. Magnant? Quel rôle joue la sœur de Joan, en laquelle le meurtrier tente en vain de retrouver l'image de la femme perdue? Où est la fiction, où est la réalité dans un récit qui accumule les vraies et les fausses références et donne à l'un des acteurs du drame, Olympe Ghezzo-Quénum, le nom à peine modifié d'un authentique écrivain dahoméen francophone? Nul doute que l'écriture dans un livre qui en multiplie les formes (lettre, manuscrit autobiographique, journal intime) ne soit ici le lieu même du dédoublement, lieu de tous les épanchements, métaphore du désir.

♦ Hubert Aquin (1929-1977) est l'auteur de quatre romans, *Prochain épisode* (1965), *Trou de mémoire* (1968), l'*Antiphonaire* (1969) et *Neige noire* (1978). Toute son œuvre est marquée par cette souffrance et cette instabilité convulsive qui le conduiront en 1977 au suicide.

♦ Le jeu entre réel et fiction, l'importance quasi obsessionnelle accordée à l'acte d'écriture, la recherche formelle rapprochent incontestablement Hubert Aquin de Robbe-Grillet. Mais au-delà de ces affinités, se retrouvent dans l'expression de la solitude et de la révolte propre à ce romancier les thèmes de toute une génération d'écrivains québécois, douloureusement convaincus de leur marginalité et du caractère problématique de leur identité — difficile conscience de soi explicitement rattachée au problème politique dans *Trou de mémoire* (voir Jacques Godbout, *Salut Galarneau**).

ÉDITION: Aquin, *Trou de mémoire*, Le Cercle du Livre de France, 1968.
ÉTUDES: Françoise Maccabée Iqbal, *Hubert Aquin, romancier*, Québec, 1978. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, «Le spectateur masqué: étude sur le simulacre filmique dans l'écrit de Hubert Aquin», *Littératures*, n° 63, oct. 1986.

TURCARET

ALAIN RENÉ LESAGE. Comédie, 1709.

Véritable «ricochet de fourberies», cette comédie montre comment Turcaret, «traitant» (fermier général), se

trouve trompé et dépouillé de sa fortune mal acquise. Cet ancien laquais avantageux, brutal et impitoyable, entretient à grands frais une baronne coquette, elle-même éprise d'un chevalier libertin qui vit à ses crochets. Dans le salon de la baronne, Turcaret accumule déboires et humiliations : un marquis révèle ses malversations, sa femme (il se prétendait veuf) dévoile son origine qu'il dissimulait, un huissier annonce son emprisonnement pour escroquerie. Tous les filous qui l'entouraient sont à leur tour bernés par Frontin, le valet du chevalier, à qui revient le dernier mot cynique de la pièce : « Voilà le règne de M. Turcaret fini ; le mien va commencer. »

♦ En 1707, année où il publie son roman *Le Diable boiteux**, Lesage (1668-1747) connaît un premier succès au Théâtre-Français avec *Crispin rival de son maître* : il présente un valet fripon qui rêve de « briller dans la finance ». Le thème est repris dans *Turcaret* et la satire du fermier général suscite un énorme scandale : une cabale menée par les milieux d'affaires réussit à faire retirer la pièce de l'affiche après sept représentations. Déçu par les Comédiens-Français, Lesage donne désormais libre cours à sa joyeuse irrévérence critique en écrivant de 1712 à 1730 pour le théâtre de la Foire une centaine de pièces qui préfigurent le mélodrame et le théâtre de boulevard.

♦ Soucieux d'imiter Molière et de peindre les mœurs en soulignant les travers de la nature humaine, Lesage dénonce les tares d'une société en pleine mutation et crée ainsi une comédie sociale. Mais sa satire comique ne revêt pas la portée révolutionnaire des *Lettres persanes** : en présentant Turcaret et les « traitants » comme coupables de la faillite de l'État, il soutient indirectement un pouvoir politique en quête de boucs émissaires.

ÉDITIONS : Lesage, *Turcaret*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Gallimard, « La Pléiade », 1972. Éd. Bernard Blanc, Larousse, 1970.
ÉTUDE : Jacques Truchet, *Introduction à Turcaret*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, Gallimard, « La Pléiade », 1972.

U V

UBU ROI
UBU ENCHAÎNÉ
UBU COCU
ALFRED JARRY. Théâtre, 1896, 1900, 1944 (texte datant de 1897).

L'action se déroule en Pologne, c'est-à-dire nulle part: officier de confiance du roi Ladislas, le père Ubu le trahit et le supprime pour prendre sa place. Sa cupidité le pousse, après avoir dépossédé les nobles, à pressurer le peuple. Le czar intervient pour chasser le tyran et rétablir le pouvoir légitime: ayant perdu la bataille qui s'en est suivie, le père Ubu s'enfuit en bateau et compte se faire nommer ministre des finances à Paris *(Ubu roi)*.
En fait, lorsque nous le retrouvons, le père Ubu veut gagner sa vie en cirant les chaussures ou les pieds des passants, s'impose comme serviteur et se fait jeter en prison. Émerveillant les hommes libres par la liberté qu'il prend de faire ce qui est ordonné, il est sorti de sa geôle par ceux qui veulent sa place, et un long convoi de forçats se précipite vers les galères du Turc. Ce dernier, effrayé par celui qu'il reconnaît comme son frère, le fait conduire ailleurs, sur une trirème à quatre rangs de rames *(Ubu enchaîné)*.
Nous retrouvons enfin le père Ubu en maître des Phynances qui fait pourchasser par ses palotins ceux qui ne veulent pas payer: les contrevenants risquent divers supplices, dont le pal, ou le grand trou noir de la machine à décerveler, à moins qu'ils ne soient précipités dans la gidouille où tout arrive, d'où tout est évacué, et que l'on peut visiter comme on le fait des égouts. Pendant que le père Ubu s'installe chez Achras, collectionneur de polyèdres, ce dernier et une autre victime s'enfuient en Égypte où ils sont repris par des palotins: ceux-ci ont pour mission de recueillir la graisse de momies qui, permettant de graisser l'axe du monde, fera sonner la vingt-cinquième heure sidérale, celle de la vengeance du père Ubu. La mère Ubu le trompe, en effet, et a accouché d'un archéoptéryx... *(Ubu cocu)*

♦ La première pièce s'ouvre sur le mot qui surprend tout le monde, enjolivé d'un «r» qui en fait une rime à «perdre»; la seconde s'ouvre sur l'absence de ce même mot que tout le monde attend... Type le plus connu de l'œuvre d'Alfred Jarry (1873-1907), Ubu est aussi le moins compris. Le gros bonhomme n'est pas une caricature, fût-elle celle du bourgeois, du dictateur sud-américain ou du chef d'État communiste, mais le phénomène sauvé d'une ontogénie où «le principe de synthèse» d'enfants créateurs (entendons, de potaches) avait déformé en le rendant plus précis «tout le grotesque qui fût au monde»: le malheureux Félix-Frédéric Hébert, professeur de physique (entendons, un adulte). De l'aveu même de Jarry, Ubu est ce que nous sommes («la puissance des appétits inférieurs») et ce que nous aspirons à devenir («l'homme moral et normal», si possible reconnu comme tel). Sa logique, définie dès la première scène d'*Ubu roi*, est celle du «Qu'est-ce qui t'empêche?», et sa limite est le czar, «qui est ce que nous respectons tous»: ainsi, anarchiste presque parfait, il détruit les ruines mêmes, dont il «équilibre de beaux édifices bien ordonnés». De toute façon, ce

sera toujours lui qui tuera tout le monde et qui pourra s'en aller.

♦ *Ubu roi* est la manifestation la plus aboutie d'un cycle créé collectivement, avant même l'arrivée de Jarry parmi eux (en 1888), par les élèves du lycée de Rennes. La saveur potachique est plus perceptible encore dans les différents états d'*Ubu cocu (Onésime ou les tribulations de Priou, Ubu cocu ou l'Archéoptéryx)*. De fait, *Ubu* peut être lu au premier degré, comme une pièce peu drôle et sans aucune originalité dramatique. Mais la même pièce a pu être intégrée à une dramaturgie aussi savante que celle de *César-Antechrist*, dont l'«acte terrestre» est une version légèrement abrégée d'*Ubu roi*: énième degré, donc, équivalant au premier comme le mauvais droit au bon. En vérité, si «Jarry fut artiste en ceci surtout qu'à ses vingt ans il sut n'ajouter rien à cette œuvre d'enfance» (Alain), il remania sans cesse les textes du cycle d'Ubu, et *les Présentations* et autres textes qui l'accompagnent (*De l'inutilité du théâtre au théâtre, Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique, Questions de théâtre, Conférence sur les pantins*) développent une théorie très organisée où l'auteur plaide pour un théâtre proprement abstrait dont l'importance sera reconnue dans notre siècle (voir, dès 1905, *L'Art du théâtre* d'Edward Gordon Craig, et, en 1930, le théâtre Alfred-Jarry d'Antonin Artaud). La recherche de cet idéal de représentation motivera la réécriture d'*Ubu sur la Butte* (1906), ultime version condensée pour marionnettes et retour au théâtre des origines, puisque les pièces hébertiques avaient été créées en marionnettes par les adolescents. On peut semblablement interpréter l'incarnation d'Ubu par Jarry lui-même, pantin déraciné et bondissant au milieu des fantoches, ses contemporains, qui trouvèrent à s'en émerveiller, et à créer la légende.

♦ *Ubu enchaîné*, œuvre du seul Jarry adulte, est une contrepartie d'*Ubu roi* tendant à une nouvelle démonstration du principe de l'identité des contraires (voir *César-Antechrist*), principe d'équivalence qui, plus tard, sera un des dogmes fondateurs du Collège de 'Pataphysique (fondé en 1948). La 'pataphysique, cette «assurance à disserter *de omni re scibili*, tantôt avec compétence, aussi volontiers avec absurdité» (annonce de l'*Almanach illustré de 1901*), cette science nouvelle «dont le besoin se faisait généralement sentir» (*Ubu cocu*), est particulièrement mise en application, outre les *Gestes et opinions du docteur Faustroll** et les *Spéculations* de la *Chandelle verte*, dans les *Almanachs du père Ubu* (1899 et 1901). L'éditeur du second *Almanach*, Ambroise Vollard, reprit le personnage d'Ubu et, gauchissant ses interventions dans l'actualité, a probablement contribué à en faire le personnage littéraire le plus connu des journalistes.

♦ *Ubu roi* fut créé au théâtre de l'Œuvre en 1896, dans une mise en scène de Lugné-Poe, avec Firmin Gémier dans celui le rôle du père Ubu et Louise France dans celui de la mère Ubu. La générale fut l'occasion d'un de ces «tapages» que le père Ubu prétend ne pas aimer (*Ubu cocu*, III, 3), mais, contrairement à ce qu'on répète souvent, celui-ci ne fut pas déclenché dès le premier mot: c'est plutôt la nouveauté de ce théâtre que sa supposée grossièreté qui choqua les spectateurs choquables...

Ubu enchaîné fut créé en 1937 à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Sylvain Itkine et des décors de Max Ernst.

Ubu cocu ne fut créé qu'en 1946 à la Chambre de commerce de Reims, par une troupe d'amateurs et dans une mise en scène d'Emmanuel Peillet. On peut voir dans la conférence qu'il donna à cette occasion les prodromes du futur Collège de 'Pataphysique.

ÉDITIONS: Jarry, *Tout Ubu*, Maurice Saillet, L.G.F., «Le livre de poche», 1962. *Ubu roi, Ubu enchaîné, Ubu cocu*, dans *Œuvres Complètes*, t. I, éd. Michel Arrivé, Gallimard, «La Pléiade», 1972. *Ubu*, éd. Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, «Folio», 1978. *Ubu roi*, éd. Jean-Claude Dinguirard et Paul Gayot, Bordas, 1986.
ÉTUDE: Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980.

UNION OUVRIÈRE (L')

FLORA TRISTAN. Essai politique, 1843.

L'Union ouvrière, de Flora Tristan (1803-1844), dénonce avec véhémence les conditions de vie et de travail des ouvriers dans la société industrialisée du XIX^e^ siècle et propose un programme de réformes des mentalités et de la législation du travail qui devrait aboutir à une égalité réelle des individus. Le chapitre III ou «Le pourquoi je mentionne les femmes», dans lequel elle définit la femme comme la prolétaire du prolétaire, est l'un des textes fondamentaux de la pensée féministe française. Établissant la liaison entre socialisme et féminisme, Flora Tristan s'inspire largement de ses expériences personnelles et des observations qu'elle a pu faire sur la condition ouvrière lors de ses voyages en Angleterre à partir de 1826.

♦ Influencée par le réformiste Robert Owen, qui inaugura les premières

coopératives de production et de consommation, elle écrivit d'abord des *Promenades dans Londres*, qui font un sombre bilan de la société industrielle anglaise. D'un séjour décevant au Pérou en 1833, elle rapporte deux sujets d'ouvrages: *Les Couvents d'Arequipa*, qui paraît en 1836, et surtout les *Pérégrinations d'une paria* (1838).

♦ Plus qu'un tract politique, *L'Union ouvrière* est le cri d'indignation d'une femme engagée depuis toujours contre les répressions d'une agitation sociale dont elle examine logiquement les causes et les manifestations et à laquelle elle propose une solution: la création d'une union universelle des ouvriers et des ouvrières.

ÉDITION: Flora Tristan, *L'Union ouvrière*, éd. Daniel Armogathe et Jacques Grandjonc, Des femmes, 1986.
ÉTUDE: Jean Baelen, *La Vie de Flora Tristan*, Le Seuil, 1972.

USAGE DE LA PAROLE (L')
NATHALIE SARRAUTE. Récits, 1980.

Dix phrases entendues au hasard de la vie sont à l'origine des dix textes qui composent *L'Usage de la parole*. Abordant les thèmes classiques de la mort, de l'amour, de l'amitié, de la famille, de l'incompréhension, l'écrivain sonde les échos insoupçonnés de la parole. L'écriture, qui procède soit par correction au sein de longs paragraphes, soit par juxtaposition de courtes séquences, dramatise les situations et permet à l'écrivain de prendre le lecteur comme témoin des actions ou des raisonnements que des mots banals peuvent susciter. Toutes les situations de parole sont analysées de manière à montrer comment le langage peut buter sur des implications à peine aperçues par ceux qui échangent un dialogue, et comment ces potentialités sont, à elles seules, des histoires qui renvoient au réel.

♦ Si Nathalie Sarraute (née en 1900) a repris dans ce livre la forme fragmentaire de *Tropismes** (1939), elle s'en est éloignée en la développant en des sections plus longues. L'analyse psychologique semble toujours être la quête de son écriture, mais elle ne prend pour objet que la langue, dont elle n'a prélevé, au demeurant, que quelques mots. Éloignée du désir de renouveler l'écriture, Nathalie Sarraute ne peut pas être associée au « nouveau roman » dont on a voulu faire l'une des grandes voix. Elle paraît plutôt être l'héritière d'une tradition littéraire qui prendrait sa source dans *La Princesse de Clèves**, de Madame de La Fayette.

ÉDITION: Sarraute, *L'Usage de la parole*, Gallimard, « Folio », 1983.
ÉTUDE: Alan J. Clayton, *Nathalie Sarraute ou le Tremblement de l'écriture*, Lettres Modernes, 1989.

VAILLANCES, FARCES ET AVENTURES DE GASPARD DES MONTAGNES (Les)
HENRI POURRAT. Roman, 1922-1931.

Les Vaillances, Farces et Aventures de Gaspard des montagnes comprennent quatre volumes: *Le Château des Sept Portes ou les Enfances de Gaspard, L'Auberge de la belle Bergère ou Quand Gaspard de guerre revint, Le Pavillon des Amourettes ou Gaspard et les bourgeois d'Ambert, La Tour du Levant ou Quand Gaspard mit fin à l'histoire.* Cette suite de récits, écrits à Ambert de 1918 à 1931, est solidement articulée en vingt-huit veillées, chacune d'elles étant fragmentée par six pauses. Publiés séparément à partir de 1922, ces récits ne furent réunis qu'en 1960. C'est un conte populaire très connu — le *Conte des yeux blancs ou de la main coupée* — qui en fournit la trame et offre un support crédible à des descriptions de coutumes, à des croyances, à des histoires racontées à la veillée; de fait, on ne sait plus si le conte n'est que le présentoir d'informations « ethnographiques » ou si les informations ne sont là que pour l'animer. Et voici l'histoire d'Anne-Marie, la fille de Jean-Pierre Grange. Le père, contraint de quitter son domaine de Chenerailles pour quelques jours, provoque, à son insu, l'horrible. La vie d'Anne-Marie va se trouver bouleversée par l'arrivée inopinée d'un personnage étrange — auquel elle tranche les doigts d'une main et qui jure de se venger. La menace devrait être conjurée par l'intrépide et ingénieux cousin d'Anne-Marie. La volonté de son père de lui faire épouser un « brave » bourgeois, se réalise, mais le mari est, justement, l'intrus blessé. Violentée et abandonnée, Anne-Marie est l'objet de la vigilance de Gaspard, qui déjoue les attaques du méchant mari. L'assemblage d'épisodes disparates, mais soigneusement agencés, constitue une œuvre: c'est tout le talent de Pourrat.

♦ *Gaspard des montagnes* est l'œuvre la plus accomplie et la plus représentative

de l'auteur. Contraint à la sédentarité par la tuberculose, Pourrat (1887-1957) se consacre à sa région, l'Auvergne, et à sa ville, Ambert, amassant un trésor de savoir populaire: il publie *Dans l'herbe des trois vallées* (1927), *Les Sorciers du canton* (1933), *Le Trésor des contes* (1948-1962), parmi une longue liste d'œuvres. Mais c'est avec *Vent de mars* qu'il obtient, en 1941, le prix Goncourt.

♦ Pourrat occupe une place éminente parmi les auteurs qui ont su faire entrer le monde paysan dans la littérature. Par la qualité de son style et par la «bonne» distance qu'il a su établir entre les incongruités du folklore et lui, il a fait œuvre d'écrivain et non de folkloriste. Le piège était là, pourtant, car il a laissé des cahiers contenant une abondante documentation langagière, qui sont la trace de ses activités de compilateur et d'érudit local.

ÉDITION: Pourrat, *Les Vaillances, Farces et Aventures de Gaspard des montagnes*, Albin Michel, 1987.
ÉTUDES: P. Vernois, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz*, Nizet, 1963. Du même, *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand*, P.U.F., 1964.

VARIÉTÉ

PAUL VALÉRY. Essais, 1924-1944.

Sous ce titre, Valéry a rassemblé en cinq volumes successifs l'essentiel de ses écrits en prose. *Variété* proprement dit — qui s'ouvre sur le constat d'une crise de la civilisation européenne — paraît en 1924. Il est suivi de *Variété II* (1929), essentiellement consacré à la littérature, de *Variété III* (1936) où toutes sortes de sujets sont représentés, puis de *Variété IV* (1938), recueil de discours. Dans *Variété V* (1944), on trouve des méditations philosophiques et des propos sur la poésie. Ce dernier ouvrage comporte une «liste des matières contenues dans les cinq tomes de *Variété*», rangées sous six rubriques: «Études littéraires», «Études philosophiques», «Essais quasi politiques», «Théorie poétique et esthétique», «Enseignement», «Mémoires du poète». L'édition de «La Pléiade» regroupe l'ensemble des textes selon ce classement. Dans les «Études littéraires», Valéry médite d'abord sur ses devanciers, La Fontaine, Hugo, Nerval, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé — son initiateur — et les symbolistes: ils lui fournissent l'occasion d'analyser la magie que l'artiste doit tirer du langage par les sons et les rythmes. La lecture de Pascal, Bossuet, Racine et Montesquieu le conduit à analyser divers caractères du classicisme, et son éloge de Goethe, de Stendhal et de Proust traduit l'éclectisme de son goût. Les «Études philosophiques» célèbrent Descartes et Poe, deux «frères spirituels» de l'écrivain, puis Bergson, qui symbolise pour lui l'homme pensant. Elles abordent aussi la spiritualité, le hasard et la nécessité, le rêve, la vertu et les mythes. Le monde dans lequel il vit inspire à Valéry, dans les «Essais quasi politiques», un procès en règle de l'histoire, considérée par lui comme une fausse science, et des prétendues leçons du passé. Lançant un cri d'alarme — «Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles» —, il mesure l'étendue du désastre occasionné par la guerre de 1914-1918, souhaite la sauvegarde de l'esprit européen et s'alarme de la montée des totalitarismes politiques comme de la tyrannie des médias. «Théorie poétique et esthétique» s'ouvre avec l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci**, à quoi succèdent des essais sur la danse et la poésie, laquelle est également abordée sous le titre «Mémoires du poète». «Enseignement» regroupe des discours de circonstance.

♦ Sa passion pour l'intelligence et l'analyse des mécanismes de l'esprit dicte à Paul Valéry (1871-1945) l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, puis *Monsieur Teste**. Salué comme le plus grand poète de son temps après le succès de *La Jeune Parque** (1917) et de *Charmes** (1922), comblé d'honneurs, sa notoriété est telle que la plupart de ses écrits sont désormais des œuvres de circonstances: on lui demande des conférences, des articles, des préfaces, des essais, des discours qui seront réunis dans *Variété*, mais aussi dans *Rhumbs* (1926), *Choses tues* (1930), *Regards sur le monde actuel* et *Pièces sur l'art* (1931), *Tel Quel I* (1941), et *Tel Quel II* (1943). On peut y ajouter deux cent cinquante sept *Cahiers* (1957-1961), recueils de ses réflexions quotidiennes.

ÉDITION: Valéry, *Variété* dans *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Gallimard, «La Pléiade», 1968.
ÉTUDES: Marcel Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1946. Jean Hytier, *La Poétique de Valéry*, Colin, 1953.

VASES COMMUNICANTS (Les)

ANDRÉ BRETON. Textes philosophiques, 1932.

L'œuvre d'André Breton (1896-1966) présente, en dépit de déclarations anti-

religieuses, des caractères mystiques, tel le deuxième *Manifeste** du surréalisme (1930). En revanche, ces mêmes aspirations s'expriment dans *Les Vases communicants*, en un langage matérialiste qui atteste la volonté de se rapprocher du parti communiste. Breton veut, comme Baudelaire, trouver un monde où l'action soit la « sœur du rêve ». Le surréalisme est un effort pour « jeter un *fil conducteur* » entre le monde [...] de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure ». La première partie présente des analyses de rêves selon la méthode freudienne. La deuxième décrit les rencontres que le hasard peut offrir dans la vie éveillée. Entre rêve et veille, nulle rupture : le désir ne retient dans la réalité que ce qui lui correspond, donne à tout objet une valeur symbolique. En provoquant le « hasard objectif », il cherche à devenir conscient : seul l'homme qui connaît son désir est libre. Mais ce but ne peut être atteint que dans une société elle-même libérée par une révolution marxiste. La troisième et dernière partie est consacrée à une réflexion sur les apports entre les fins du marxisme et celles du surréalisme. Pour le surréalisme, la révolution n'est qu'un moyen, le terme ultime demeure « la connaissance de la destination éternelle de l'homme ».

♦ Dans ces trois sections, Breton tente donc de se situer par rapport au freudisme et au marxisme, comme le fera le philosophe Herbert Marcuse dix ans plus tard. Cependant, toute la deuxième partie consacrée à la recherche de l'objet du désir à travers le hasard objectif est marquée par l'influence de la philosophie idéaliste, selon laquelle le monde est le produit du « moi ». Les communistes n'ont pas accepté cette démarche qui reflète la tension entre l'inquiétude personnelle de l'auteur et la volonté d'en donner, pour y remédier, une expression théorique.

ÉDITION : Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, « Idées », 1955.
ÉTUDES : Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1956. *Le Surréalisme*, entretiens dirigés par Ferdinand Alquié, Mouton, La Haye, 1968. Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le Rêve*, Gallimard, 1974. Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe*, José Corti, 1985.

VATHEK, CONTE ORIENTAL

WILLIAM BECKFORD. Conte, 1786.

L'imagination de Beckford court à l'aventure dans ce conte oriental, parodie spirituelle et ironique des *Mille et Une Nuits** : le calife Vathek se met au service du Génie du Mal qui lui promet la toute-puissance sur l'univers. Son expédition vers Istakhar, durant laquelle il séduit la belle Nouronihar, fille de l'un de ses émirs, doit s'arrêter devant l'empire infernal d'Eblis. Son esprit de bravade et sa volonté de puissance le conduisent à passer outre. Impavides, Vathek et sa compagne, au terme d'un récit où s'allient le surnaturel et l'horrible, sont condamnés à ne plus connaître l'espérance.

♦ Admirateur de Crébillon et de Voltaire, l'Anglais Beckford (1759-1844) écrit en français un conte oriental galant et ironique dont l'humour noir — on pense à l'amertume de Swift — traduit une vision pessimiste de l'univers. Son conte devient un poème de la révolte. L'impiété de Vathek, différente du scepticisme voltairien, annonce les héros de Byron ou le don Juan de Baudelaire ; André Gide, farouchement désireux d'éliminer les liens familiaux ou sociaux, ne pouvait qu'apprécier ce livre, proche de son roman fantastique *Le Voyage d'Urien*. Le roman, resté ignoré en France, sauf de Mérimée et de Baudelaire, est lancé par Mallarmé qui le réédite en 1876 avec une *Préface* très dense : il y compare au passage le conte oriental du XVIII[e] siècle avec la renaissance du passé oriental dans *Le Roman de la momie** ou *Salammbô**.

ÉDITIONS : Beckford, *Vathek, conte oriental*, José Corti, 1984. Flammarion, « G.F. », 1981.
ÉTUDE : André Parreaux, *Beckford, auteur de Vathek*, Nizet, 1960.

VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE

MICHEL TOURNIER. Roman, 1967.

Échoué sur une île déserte, Robinson, d'abord désespéré, réagit et décide de réorganiser son univers social, d'humaniser le monde, de dicter des lois à cette nature inculte qu'il dote d'un code pénal. Aussi, quand surgit Vendredi, un jeune Indien, l'occasion est trop belle pour ce civilisateur qui s'emploie immédiatement à faire l'éducation du jeune sauvage. Il faudra qu'une catastrophe salutaire (l'explosion des réserves de poudre) achève de rompre les attaches de Robinson avec la civilisation pour que celui-ci, initié par Vendredi, s'abandonne enfin à la Nature, au rire, au jeu, au soleil... et retrouve l'innocence première. Vingt-huit ans s'écoulent ainsi et, lorsque la

possibilité d'un retour vers la civilisation se présentera, seul Vendredi, tenté par ce qu'il n'a jamais connu, repartira, tandis que Robinson prolongera dans l'île le bonheur d'une vie sauvage.

♦ L'œuvre de Tournier (né en 1924) manifeste une certaine homogénéité tant dans sa forme que dans ses thèmes. Chaque fois, il s'agit d'accéder à une certaine forme de sagesse éternelle et intemporelle et, pour Tournier, le véritable plaisir de la lecture consiste précisément à retrouver des vérités permanentes, soupçonnées depuis toujours. Cet auteur reste en marge des recherches formelles propres à la seconde moitié du XX^e^ siècle et affirme au contraire la nécessité de recourir à une culture traditionnelle. Dans *Vendredi* comme dans ses autres romans, il récrit une œuvre nouvelle à partir d'un mythe préexistant: l'histoire authentique d'un naufragé, Alexandre Selcraig, s'inscrit ainsi dans une chaîne de récits qui passe par Daniel Defoe (1719) et Jules Verne (*L'Île mystérieuse**, 1874) pour aboutir à Tournier. La réécriture et la transtextualité viennent ainsi revivifier un passé dont une littérature d'avant-garde tendait précisément à se détourner.

♦ En 1977, Michel Tournier fera paraître un nouveau roman, *Vendredi ou la Vie sauvage*, adaptation pour les enfants du premier *Vendredi*.

ÉDITIONS: Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, «Blanche», 1967. Gallimard, «Folio», 1977.
ÉTUDE: Arlette Bouloumié, *Michel Tournier: le roman mythologique*, José Corti, 1988.

VENT NOIR (Le)
PAUL GADENNE. Roman, 1947.

Luc et Marcelle s'aiment d'un amour incertain et fragile. Entre eux, il y a Mme Monge, la logeuse, personnage trouble et inquiétant. Tous trois sont comme hantés par un passé douloureux dont ils ne peuvent se délivrer et dont ils garderont le secret. Paralysés par la peur d'eux-mêmes et le doute de soi, ces êtres faibles et résignés ne parviennent pas vraiment à l'existence et se soumettent passivement à leur destin. Quand, usée par l'attente et l'incertitude, Marcelle, sur les conseils de Mme Monge, décide de rompre et de s'enfuir, Luc entame une sorte de descente aux enfers où l'attendent la folie et le meurtre. Quelque chose d'essentiel en effet a été brisé en lui, altérant à jamais sa relation avec les autres et avec l'univers. Échouant à rejoindre Marcelle et croyant ainsi se délivrer de sa propre souffrance, il tue Mme Monge, à la fois victime et entremetteuse du malheur. Mais le vent noir de la passion s'est levé sur Luc, transfigurant cet être auparavant irrésolu et inconsistant. Le crime et l'effroi mystique dont il apporte la révélation ont en effet placé Luc, tragiquement grandi, enfin rendu à lui-même, dans un monde désormais «sans faille, sans défaut».

♦ Les deux expériences conjointes de la guerre et de la maladie (Paul Gadenne, né en 1907, est mort en 1956 de tuberculose) inscrivent de part en part de cette œuvre le sentiment douloureux et déchirant de l'exil et de la solitude. *Siloé*, publié en 1941, était le roman de la maladie; *La Plage de Scheveningen* (1952), qui conte l'histoire d'un délateur antisémite, sera celui du proscrit. En 1973, *Les Hauts Quartiers* firent redécouvrir cet écrivain un peu oublié depuis sa mort.

♦ La présence du Mal, sa force et sa violence font songer ici à Dostoïevski. À juste titre, Albert Béguin rapprochait cette œuvre, qui porte la marque de la peur et du crime, de celle de Julien Green. Comme chez Green, les héros de Gadenne basculent dans le gouffre par une sorte de retournement inattendu et effrayant, alors que rien ne semblait les y prédestiner.

♦ *Siloé* fit figure d'événement à sa parution. Le prix de la Fondation Cino del Duca couronna *La Plage de Scheveningen*; depuis la publication des *Hauts Quartiers*, le silence s'est refermé sur cet écrivain, dont on considère *Le Vent noir* comme le chef-d'œuvre.

ÉDITION: Gadenne, *Le Vent noir*, Le Seuil, 1983.
ÉTUDE: Albert Béguin, *Création et Destinée*, t. II, Le Seuil, 1974.

VENTRE DE PARIS (Le)
ÉMILE ZOLA. Roman, 1873.

Florent, arrêté par erreur au lendemain du coup d'État du 2 décembre, s'est évadé du bagne: sept ans plus tard, il retrouve à Paris son demi-frère qui a hérité de leur oncle et épousé Lisa Macquart. Le couple tient une charcuterie florissante au centre des nouvelles Halles centrales dont Florent accepte de devenir, sous un nom d'emprunt, l'un des inspecteurs. Il vit alors au milieu des commerçants, au milieu de leurs rêves, de leurs convoitises mesquines, de leurs rancœurs et

médiocrité. Cependant, chaque soir, il anime une société secrète qui complote contre l'Empire. Mais dénoncé par Lisa, il est arrêté et de nouveau déporté. Le quartier retrouve sa quiétude.

♦ Émile Zola (1840-1902) souhaitait faire du *Ventre de Paris* un complément de *La Curée**: la bourgeoisie commerçante constitue pour l'Empire le pilier complémentaire de la bourgeoisie spéculative et financière; la chasse folle aux millions et aux plaisirs des Saccard et leur contentement sont identiques aux appétits et à la digestion satisfaite de la petite bourgeoisie; si la sensualité de Renée s'oppose à l'idéalisme de Florent, ils révèlent le même déséquilibre.

♦ Les Halles fascinaient Zola par l'audace de leur architecture, par la démesure et la sauvagerie de leur vie, par la surabondance de la nourriture et des sensations violentes: elles sont, au centre du roman, un personnage omniprésent et monstrueux. Sur le plan symbolique, le ventre de Paris, cet organe colossal, donne lieu à une rêverie sur la matière, sur l'ensevelissement, l'émiettement ou l'enlisement: les apparences saines dissimulent le pourrissement de la société. Fidèle à son projet, Zola montre que les êtres sont dépossédés de leur propre histoire par le poids de l'hérédité, du milieu et du mouvement général de la société; il témoigne d'une époque en gestation, où les masses ne sont pas réellement organisées et structurées, mais, comme dans *L'Assommoir** ou dans *Germinal**, restent en proie à leurs instincts élémentaires et ne trouvent un semblant d'ordre que dans le rythme quotidien du travail. Florent, comme Silvère dans *La Fortune des Rougon**, rêve d'une société de justice et d'amour: sa pureté, sa naïveté s'opposent à son entourage misérable et bassement cupide, à la haine de sa belle-sœur Lisa, symbole de la petite bourgeoisie honnête en affaires mais qui cache, «sous la chair calme, des démons formidables de lâcheté, de cruauté». Seul Claude, le futur peintre de *L'Œuvre**, est capable de mesurer l'infortune de Florent et de conserver son sens moral au milieu de cette société égoïste et corrompue.

♦ L'opposition des gras et des maigres, les métaphores alimentaires, carnassières, anthropophagiques ne servent pas seulement à dénoncer la loi de la jungle qui gouverne les relations individuelles et sociales dans une époque de mutations; elles renvoient à la structure binaire qui, depuis *La Fortune des Rougon*, en aval de la double hérédité d'Adélaïde Fouque, alimente le roman.

ÉDITIONS: Zola, *Le Ventre de Paris*, dans *Les Rougon-Macquart*, t. I., éd. Henri Mitterand, Gallimard, «La Pléiade», 1960. Presses-Pocket, 1988.
ÉTUDES: Guy Robert, *Émile Zola*, Les Belles Lettres, 1952. Henri Mitterand, *Zola journaliste*, Armand Colin, 1962. Jean Borie, *Zola et les Mythes*, Le Seuil, 1971.

VÉNUS D'ILLE (La)

PROSPER MÉRIMÉE. Nouvelle, 1837.

Le narrateur rend visite à M. de Peyrehorade, un amateur d'antiquités. Celui-ci a découvert dans son jardin, quelque temps auparavant une statue romaine de Vénus au pouvoir maléfique: ainsi, en tombant, elle a cassé la jambe d'un de ses découvreurs, blessé un jeune homme en lui renvoyant au visage une pierre qu'il lui avait lancée, et inspiré la crainte dans le voisinage. Elle porte l'inscription «*Cave amantem*» dont la signification énigmatique renforce l'appréhension. «Prends garde à celui qui t'aime», traduisent certains. «Prends garde à toi si elle t'aime», traduisent d'autres. Le lendemain de l'arrivée du visiteur, le fils de l'hôte doit épouser une riche héritière du voisinage. Il a acheté pour sa fiancée un anneau de grand prix qu'il ne quitte pas, sauf ce jour-là pour jouer à la paume dans le jardin. Il le glisse alors au doigt de la Vénus et l'oublie. Quand il veut le récupérer, la statue a replié une de ses phalanges et il doit le lui laisser. La jeune épousée ne recevra donc qu'un bijou de moindre valeur. Vénus est la véritable épouse du jeune homme. En effet, pendant la nuit de noces, alors que la mariée détourne les yeux, tout semble indiquer que la Vénus est venue serrer dans ses bras métalliques l'infortuné. Celui-ci est retrouvé dans son lit, mort écrasé de manière épouvantable. Son épouse est considérée comme folle, et l'anneau de diamant est découvert dans la chambre. Quant à la statue, elle ne semble pas avoir changé de place.

♦ Auteur de quelques œuvres mystificatrices (*Théâtre de Clara Gazul**, 1835), Mérimée (1803-1870) prend ses distances avec les milieux littéraires quand il est nommé inspecteur des Monuments historiques. Sa curiosité d'«antiquaire» le conduit à écrire des récits fantastiques comme *La Vénus d'Ille* ou, plus tard, *Lokis* (1837).

♦ Dans ce récit auquel la recherche de la couleur locale, les faits culturels et les

personnages typiques donnent un caractère ethnographique, la figure fantastique de la femme séductrice prend les allures d'une statue, l'une des mille formes qui traduisent les fantasmes du désir et la fascination de la faute. Mais l'ironie, la concision et l'art de l'ellipse séparent l'auteur de sa création et laissent au lecteur, avec lequel l'écrivain entretient un dialogue, la liberté de juger ou, du moins, de douter. Le récit procède par contamination réciproque du réel et du fantastique: l'étrangeté de la statue, objet d'admiration esthétique et idole au pouvoir malfaisant, se précise au fil du texte. Mais son existence mystérieuse est confirmée par la mort violente de M. Alphonse, mort qui échappe à toute explication.

ÉDITIONS: Mérimée, *La Vénus d'Ille*, dans *Romans et Nouvelles*, t. II, éd. Maurice Parturier, Garnier, «Classiques Garnier», 1967. Flammarion, «G.F.», 1982.
ÉTUDES: Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970.

VÉRITABLE SAINT GENEST (Le)
JEAN ROTROU. Tragédie, 1645.

Neuf ans après *L'Illusion comique** et deux après *Polyeucte** de Corneille, Jean Rotrou (1609-1650), s'inspirant de l'hagiographie médiévale et d'une œuvre de Lope de Vega, *El Fingido Verdadero* («Le Feint Véritable»), écrit une pièce dans laquelle le goût baroque du trompe-l'œil épouse les impératifs de la Contre-Réforme. Dans le premier acte, l'empereur romain Dioclétien célèbre les fiançailles de sa fille Valérie avec Maximin, général particulièrement zélé dans la persécution des chrétiens. En guise de réjouissance, la cour assistera à une représentation théâtrale, dont le sujet est le martyre d'un ancien général de Maximin, Adrien, qui a embrassé le christianisme. Dans l'acte II, Genest, le comédien qui doit jouer le rôle d'Adrien, donne ses recommandations au décorateur, et répète son rôle en compagnie d'une actrice. Mais une voix l'avertit: «Tu n'imiteras pas en vain.» Les acteurs jouent le premier acte de l'histoire d'Adrien. L'acte III et la moitié de l'acte IV sont entièrement consacrés à la pièce jouée par la troupe de Genest. À la scène 5 de l'acte IV, alors qu'Adrien/Genest reçoit le baptême, l'acteur substitue à son texte une profession de foi dictée par Dieu: les acteurs croient qu'il pallie un défaut de mémoire, les spectateurs païens qu'il se livre à une improvisation magistrale. Genest lève enfin le voile: «Ce n'est plus un jeu mais une vérité» (IV, 7). À la fin de l'acte V, après que les acteurs ont en vain tenté de le fléchir, il est conduit au martyre.

♦ Dans cette pièce, la confusion entre la réalité et l'illusion théâtrale, portée à son comble, est subordonnée à un projet édifiant. Genest jouant un rôle qui n'est que la préfiguration de son destin, les spectateurs romains se trompent lorsqu'ils croient assister à une fiction: mais comme le découpage de la pièce de Rotrou coïncide exactement avec celui de la pièce dans la pièce (les spectateurs modernes prenant un entracte en même temps que Dioclétien et sa cour), l'erreur des spectateurs romains conduit le public moderne à s'interroger sur le statut de ce qu'il prend pour la vérité. La clef de cette vertigineuse mise en abîme (procédé par lequel une œuvre contient sa propre représentation) est donnée dans l'acte V, lorsque Genest touché par la grâce révèle que le monde est théâtre. La vie humaine est illusion (*La vida es sueño*, «la vie est un songe», est justement le titre d'une pièce de Calderon, l'une des meilleures expressions de l'esprit de la Contre-Réforme). Seul Dieu est réel.

♦ L'œuvre de Rotrou, occultée par celle de Corneille, a été récemment redécouverte à la faveur du renouveau des études sur le Baroque, et grâce à l'allusion de Jean-Paul Sartre au *Véritable Saint Genest*, dans sa célèbre étude sur Jean Genet (*Saint Genet, comédien et martyr*).

ÉDITIONS: Rotrou, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Schérer, Gallimard, «La Pléiade», 1975. *Le Véritable saint Genest*, éd. E.T. Dubois, Droz, 1973.
ÉTUDES: Jacqueline Van Baelen, *Rotrou, le héros tragique et la révolte*, Nizet, 1965. Jacques Morel, *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Colin, 1968.

VERS DE LA MORT
HÉLINAND DE FROIDMONT. Poésie édifiante, vers 1195.

Moine désireux d'inviter ses contemporains à la pratique du *contemptus mundi* (le mépris du monde), Hélinand de Froidmont (vers 1160-vers 1229) compose en langue vernaculaire le premier poème d'une longue tradition: il s'agit de rappeler au lecteur oublieux de son salut que la mort frappe tôt ou tard, inévitablement, tous les individus et toutes les catégories sociales.

♦ Pour imposer son propos, il emploie une strophe originale, qu'on appellera par la suite «strophe d'Hélinand», et qui se compose de douze vers ordonnés selon le schéma suivant: *aabaab/ bbabba*. Dans les cinquante strophes de son poème, la Mort apparaît presque comme une figure allégorique qui fait irruption dans tous les domaines de l'activité humaine et exerce un pouvoir universel. La présence fréquente de l'anaphore produit un effet de martèlement lancinant qui rend inoubliables des strophes d'un contenu par ailleurs assez banal, et qui sera repris au cours des siècles par tous les *memento mori*.

ÉDITION: Hélinand de Froidmont, *Vers de la Mort*, éd. trad. Michel Boyer et Monique Santucci, Champion, 1983.

VICOMTE DE BRAGELONNE OU DIX ANS PLUS TARD (Le)

ALEXANDRE DUMAS. Roman, 1848-1850.

Ayant quitté les Mousquetaires, d'Artagnan se consacre à la restauration des Stuarts en Angleterre. Ainsi devient-il un proche de Louis XIV; mais il sait rester au-dessus des passions et des intrigues de la cour. Cependant, Aramis cherche à substituer à Louis XIV son frère jumeau, l'«homme au masque de fer»; d'Artagnan rétablit la situation. Raoul de Bragelonne, fils d'Athos, aime, depuis son enfance, Mademoiselle de La Vallière: quand elle devient la maîtresse du roi, il cherche la mort dans une bataille. Athos se laisse mourir. Porthos, fidèle compagnon de d'Artagnan, et le Gascon lui-même trouvent la mort au combat. Seul Aramis survit.

♦ Après le succès des *Trois Mousquetaires**, Alexandre Dumas (1803-1870) entreprit, toujours avec la collaboration d'Auguste Maquet, de donner une suite: paraissent *Vingt Ans après* (1845) et *Le Vicomte de Bragelonne*. Le lecteur retrouve le quatuor aux personnalités simples mais contrastées, quatuor vieillissant mais toujours animé par un idéal héroïque. Dumas utilise habilement le mélange des genres, les effets de suspens, l'alternance mélodramatique des moments où ses personnages sont victimes et ceux où ils triomphent. Il exploite l'intérêt de ses contemporains pour l'Histoire en profitant de la publication des chroniques et mémoires qui a suivi l'essor de cette science en France au début du XIXe siècle, et en mêlant les événements historiques à ceux des existences individuelles. Mais l'Histoire, ici, ne sert plus de toile de fond; elle apparaît au premier plan et Dumas prétend faire œuvre d'historien sur un ton professoral, ou plutôt de chroniqueur, de mémoraliste du Grand Siècle.

♦ La vivacité, l'enthousiasme, l'intrépidité de la jeunesse qui caractérisaient *Les Trois Mousquetaires* semblent s'être estompés: *Le Vicomte* adopte une tonalité plus sombre et se complaît dans le sentiment mélancolique du temps qui passe. Mais la maturité des personnages n'entrave pas leur passion de la liberté, de la générosité, de l'aventure. Face à l'ennui d'une vie sédentaire, d'une situation établie, ils préfèrent risquer leur vie et mourir dans l'action; aux lecteurs qui appartiennent à une société bourgeoise et qui ont connu la révolution de 1848, ils continuent de prôner des valeurs chevaleresques et romantiques.

ÉDITIONS: Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne*, éd. Georges Sigaux, Gallimard, «La Pléiade», 1962. Éd. C. Samaran, Garnier, 1963.
ÉTUDES: voir *Les Trois Mousquetaires*.

VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR

ROGER VITRAC. Pièce en trois actes, 1928.

Charles et Émilie Paumelle fêtent les neuf ans de leur fils Victor en compagnie du général Lonségur et de leurs amis Antoine et Thérèse Magneau, qui sont venus avec leur fille Esther, âgée de six ans. Victor, précoce par l'intelligence comme par la taille — il mesure déjà un mètre quatre-vingts —, refuse de jouer plus longtemps le rôle d'enfant sage, innocent et docile, auquel son âge devrait le cantonner. Il dévoile la liaison entre Thérèse et son père, joue à dada avec le général, relance les délires d'Antoine. L'arrivée d'une mystérieuse jeune femme, très belle mais pétomane, puis la crise de démence de la petite Esther font éclater les apparences respectables. Au cours de la nuit, la folie gagne Charles. Thérèse accourt chez Victor pour reprendre la petite Esther, réfugiée chez lui, quand on lui annonce qu'Antoine vient de se pendre. Atteint d'un mystérieux mal de ventre, Victor meurt à l'heure même de sa naissance. Ses parents se suicident.

♦ Chef-d'œuvre du théâtre surréaliste, *Victor* est aussi la pièce la plus connue de Roger Vitrac (1899-1952). La classique satire de la bourgeoisie vire ici à la tragédie grotesque, les procédés surréalistes de subversion du langage faisant affleurer le délire et les obsessions profondes. Les provocations permanentes, à la fois

comiques et cruelles, témoignent en outre d'un total pessimisme: le pouvoir de Victor sur les adultes qu'il terrifie, dénonçant leurs perversités tout en les avivant, est purement destructeur. Sa mort en fait un martyr, sur les ruines d'un ordre effondré.

♦ Créée le 24 décembre 1928 par le Théâtre Alfred-Jarry (fondé par Vitrac et Artaud) sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées, la pièce fut reprise en 1962 par Anouilh et inscrite en 1983 au répertoire de la Comédie-Française.

ÉDITIONS: Vitrac, *Victor ou les Enfants au pouvoir*, dans *Théâtre I*, Gallimard, 1946. Gallimard 1984. ÉTUDES: Henri Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966. Henri Béhar, *Roger Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Labor et Nathan, 1981.

VIE (Une)

GUY DE MAUPASSANT. Roman, 1883.

Après ses études, Jeanne se rend auprès de ses parents. Son idylle avec le vicomte Julien de Lamare se conclut par un mariage; mais, après la noce, Jeanne comprend que son mari est un homme intéressé, incapable de sentiments profonds, qui la trompait dès l'époque de ses fiançailles, et elle perd toute illusion. À la mort du vicomte, elle cherche un réconfort dans l'affection de son père et dans l'amour qu'elle porte à son petit garçon: l'ingratitude de son fils et la mort de son père entraînent Jeanne dans la folie.

♦ Maupassant (1850-1893), qui se fait connaître par des chroniques, des contes et des nouvelles (en 1880, *Boule de Suif** lui vaut la célébrité), se rallie au genre qui a désormais ses lettres de noblesse: son premier roman apparaît cependant comme un ensemble d'éléments juxtaposés et certains chapitres seront utilisés et transformés en conte.

♦ Avec *Pierre et Jean**, *Une vie* est considérée comme un chef-d'œuvre de la production romanesque de Maupassant, où s'affirme et se succède le plus nettement son triple héritage. À Balzac, Maupassant emprunte l'époque de la Restauration et la personne de la femme qui rêve d'amour, puis connaît l'échec du mariage, sa suite de souffrances et d'humiliations. Comme Zola, l'auteur de *La Joie de vivre**, il veut écrire un roman naturaliste, c'est-à-dire tout explorer et tout dire, en particulier ce qui concerne la sexualité, ce qui unit l'amour physique et la mort. De Flaubert, il retient une certaine manière d'approcher les réalités de la nature, des désirs qui s'usent et du temps qui, alternant drames et répits, s'enlise: Jeanne fait l'apprentissage prosaïque du désabusement et de la destruction des rêves. *Une vie*, comme *L'Éducation sentimentale** ou *Madame Bovary**, évoque une dégradation, une course à l'anéantissement, et dénonce l'exaltation romantique.

♦ À partir de 1883, Maupassant est influencé par Schopenhauer, philosophe pessimiste et l'une des sources du nihilisme européen, d'un nouveau mal du siècle après 1870. Dans ce monde désespéré, les personnages sont voués à la répétition et à la déchéance, ils ne peuvent échapper aux lois héréditaires: la vie n'est pas enrichissement, mais déperdition et série de morts symboliques.

ÉDITIONS: Maupassant, *Une vie*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Gallimard, «La Pléiade», 1986. Éd. Pierre Cogny, Flammarion, «G.F.», 1974. ÉTUDES: André Vial, *La Genèse d'«Une vie»*, Belles Lettres, 1954. Collectif: *Analyse et Réflexions sur «Une vie» de Maupassant et le pessimisme*, Marketing, 1979.

VIE DE BOY (Une)

FERDINAND OYONO. Roman, 1956.

Du jour où le père Gilbert meurt, le jeune Toundy, qui vient de perdre son protecteur et son allié, va se trouver brutalement confronté à la réalité coloniale et à l'existence du Mal: révélation d'ordre politique et social, bien sûr, mais aussi apprentissage amer et cruel de la vie, au terme duquel la mort l'attend. Engagé comme boy, il observe malgré lui la vie des Blancs et perd peu à peu ses illusions sur ce monde en apparence si brillant et si prestigieux. Témoin désormais gênant et dangereux, Toundy sera éliminé, pour prix de son silence. Seul, le journal qu'il tenait parlera pour lui et en gardera la mémoire.

♦ Ferdinand Oyono est né en 1929 au Cameroun. En 1950, il vient achever ses études en France, où il entre quelques années plus tard à l'École nationale d'administration. Ses deux romans, *Une vie de boy* et *Le Vieux Nègre et la Médaille*, dépeignent l'univers et la psychologie du milieu missionnaire en Afrique qu'il a appris à connaître dans son enfance, lors de son séjour à la Mission catholique. La parution de ses deux œuvres, jugées subversives par les autorités coloniales françaises, entraîneront le renvoi de son père, alors fonctionnaire à M'Balmayo. Depuis 1960, Ferdinand Oyono mène une brillante carrière diplomatique en Afrique et en Europe.

♦ L'œuvre de Ferdinand Oyono est peut-être la plus pathétique de la littérature

noire engagée. Comme René Maran (*Batouala**) ou Bernard Dadié (*Climbié**), Ferdinand Oyono dénonce les méfaits du colonialisme et la corruption des Blancs. Mais la dimension individuelle de l'histoire de Toundy lui confère un caractère tragique et donne à ce roman une place à part dans la littérature noire.

ÉDITION: Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Presses-Pocket, 1970.
ÉTUDES: Sunday O. Anozie, *Sociologie du roman africain*, Aubier-Montaigne, 1970. Tingiri. J. Achiriga, *La Révolte des romanciers noirs de langue française*. Préface de Georges Ngal, Sherbrook-Naaman, 1973.

VIE DE JÉSUS
ERNEST RENAN. Essai, 1863.

Durant une mission en Phénicie, Ernest Renan (1823-1892) commence à écrire son *Histoire critique des origines du christianisme*, dont le premier des sept volumes s'intitule *Vie de Jésus*. Voulant présenter cette «démarche organique qui manque si complètement dans les Évangiles», l'auteur admet dans son introduction que «les textes ont besoin de l'interprétation du goût». Il part du principe que «l'histoire est une science comme la chimie, comme la géologie», et se refuse à croire aux miracles. Prenant dans les Évangiles les discours de Jésus, il les classe chronologiquement pour faire le portrait du «jeune villageois», qui devient le «fin et joyeux moraliste» dans un décor pastoral, puis le «géant sombre» des derniers jours.

♦ Dès 1849, Renan avait publié dans *La Liberté de penser* deux articles sur «les historiens critiques de Jésus». Sa conception de l'histoire des religions: «Tout dans l'histoire a son explication humaine, lors même que cette explication nous échappe, faute de renseignements suffisants», fut l'objet de longues controverses. D'autre part, l'idéalisation romantique de la vie de Jésus fut violemment critiquée en Allemagne; mais l'énorme succès du livre vint précisément du fait qu'il était écrit comme un roman plutôt que comme une œuvre historique, et les lecteurs ne se trompèrent point sur ses réelles qualités en matière de style.

ÉDITIONS: Renan, *Vie de Jésus*, Gallimard, «Folio», 1974. Voir aussi: *Les Origines du christianisme*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Calmann-Lévy, 1950.
ÉTUDES: Henri Peyre, *Renan*, P.U.F., 1969. Jean Pommier, *Regards sur la littérature évangélique*, Nizet, 1973.

VIE DE MARIANNE (La)
MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de). Roman, 1731-1741.

Autobiographie imaginaire à la première personne, *La Vie de Marianne* prend la forme de «mémoires» structurés autour de l'héroïne-narratrice. Marianne, comtesse quinquagénaire rassurée, sinon comblée, par sa réussite sociale, est à la fois actrice et spectatrice. Son génie de l'introspection lui permet d'analyser avec une ironie souriante les mouvements de son cœur à dix-huit ans. Orpheline sensible et fière perdue dans Paris, mise en pension chez une lingère par un vieux dévot qui lui propose de se faire «honnêtement entretenir», Marianne s'enfuit et est renversée par le carrosse d'un beau jeune homme, Valville. Cet épisode dramatique favorise un amour immédiat et décisif qu'approuve après de longues hésitations Mme de Miran, la mère de Valville. Mais le destin se joue des deux jeunes gens. L'amour contrarié de Marianne autorise un pathétique romanesque toujours touchant et ces variations psychologiques raffinées dans lesquelles excelle Marivaux. Le soliloque de l'héroïne laisse la place, à partir du neuvième livre, au récit enchâssé — lui aussi inachevé — de la vie de Tervire, une religieuse rencontrée par Marianne au couvent et qui est devenue une amie.

♦ Avant de «marivauder» au théâtre, Marivaux (1688-1763) cherche dans le genre romanesque l'expression de la subtilité sentimentale qui l'a rendu célèbre. Il imite d'abord les longs romans d'aventures dans *Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie** (1713), puis la parodie dans *La Voiture embourbée* (1714) et *Pharsamon* (publié seulement en 1737). Une seconde série d'œuvres romanesques — inachevées — comporte les onze parties de *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu**.

♦ Comprise par les contemporains comme un roman d'analyse, *La Vie de Marianne* insère la psychologie dans l'action. Marivaux tire parti du procédé narratif à la mode, celui des mémoires: les digressions découlent du caractère de Marianne, qui s'égare en bavardant. Évitant de reconstituer un tableau complet de la société comme Lesage dans *Gil Blas**, Marivaux se limite à un échantillonnage dont certaines scènes scandalisent par leur réalisme verbal: malgré *Les Illustres Françaises** de Robert

Challe, les contemporains considèrent encore que réalisme et sérieux sont incompatibles dans un roman.

♦ La première partie de *La Vie de Marianne*, très admirée des lecteurs, paraît en 1731 ; la publication des parties deux à huit s'échelonne de 1734 à 1738. En 1739, la publication, faite par de mauvais plaisants, d'une neuvième et dernière partie ne presse point Marivaux : quand il édite en 1741 les neuvième, dixième et onzième parties, c'est pour raconter l'histoire de Tervire. Dans l'édition d'Amsterdam en 1742, édition qui témoigne du succès en Europe d'un roman célébré par Prévost, on découvre une douzième partie apocryphe et, en 1761, Mme Riccoboni apporte à son tour une douzième partie, remarquable pastiche qui laisse l'histoire toujours inachevée.

ÉDITIONS : Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. Michel Gilot, Flammarion, « G.F. », 1978. Éd. Frédéric Deloffre, Garnier, 1990.
ÉTUDE : Henri Coulet, *Marivaux romancier*, Armand Colin, 1975.

VIE DE SAINT ALEXIS

ANONYME. Chanson hagiographique, 1040-1050.

Il s'agit d'un poème hagiographique assez court (625 décasyllabes organisés en 125 strophes), inspiré de modèles orientaux, qui relate la vie exemplaire d'Alexis, fils de nobles romains. Alexis renonce à la fortune de son père et à un mariage brillant pour aller faire pénitence dans le désert pendant de longues années, avant de revenir mourir incognito, sous les traits d'un mendiant, à la porte de la maison paternelle.

♦ La forme de l'œuvre — strophes assonancées, césure 4/6 des décasyllabes — la rapproche de la chanson de geste, et la langue est très archaïque ; il s'agit de l'un des premiers textes en ancien français que l'on ait conservés.

♦ La *Vie de saint Alexis* peut être considérée comme l'ancêtre direct d'une bonne partie de la littérature hagiographique ultérieure, celle qui se consacre au modèle du saint ermite, par opposition à celui plus spectaculaire du saint martyr. Elle a fonctionné aussi comme réservoir de motifs et de situations romanesques pendant les XII^e^ et XIII^e^ siècles.

ÉDITION : *Vie de saint Alexis*, éd. Gaston Paris, Champion, 1980.

VIE DE SAINT LOUIS (La)

JEAN DE JOINVILLE. Biographie, 1300-1310.

Jean de Joinville (1224-1317), seigneur au service de Louis IX, qu'il a accompagné lors de la Septième Croisade, n'est pas un écrivain professionnel. Son texte, à mi-chemin entre l'historiographie et l'hagiographie, est une œuvre de commande, un ouvrage à volonté édifiante sur les « saintes paroles et les bons faits » du roi, entremêlé de souvenirs personnels et d'anecdotes inattendues qui mettent en valeur non seulement le saint roi que l'on vient de canoniser, mais son biographe, présenté comme un ami fidèle de Saint Louis. Tout en s'attardant surtout sur les aspects intimes de la personnalité royale, Joinville se fait aussi, plus ou moins volontairement, le chroniqueur des événements historiques de la Septième Croisade, qu'il relate dans une prose alerte et souvent familière, non dépourvue d'humour.

♦ Indépendamment de son intérêt historique intrinsèque, *La Vie de Saint Louis* est un maillon intéressant dans l'évolution de l'hagiographie vers l'historiographie : au lieu de s'attacher à des figures légendaires, la « vie de saint » tend à s'implanter dans la réalité contemporaine. Elle aboutira un siècle plus tard à la « biographie héroïque ».

ÉDITIONS : Jean de Joinville, *La Vie de Saint Louis*, dans *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge*, éd. et trad. Albert Pauphilet, Gallimard, « La Pléiade », 1951. *La Vie de Saint Louis*, éd. Noël Corbett, Sherbrooke, 1977.

VIE DES ABEILLES (La)

MAURICE MAETERLINCK. Essai, 1901.

La Vie des abeilles est le livre d'un poète amoureux de la nature — et des abeilles en particulier —, qui s'adresse à un lecteur, lequel serait lui-même soucieux de connaître, dans toutes leurs merveilles, leur mode de vie et l'ingéniosité de leur organisation sociale. Suivant « l'histoire annuelle de la ruche », Maeterlinck (1862-1949) présente « les grands épisodes de la vie de l'abeille » : au printemps, « la formation et le départ de l'essaim, la fondation de la cité nouvelle, la naissance, les combats et le vol nuptial des jeunes reines, le massacre des mâles, et le retour du sommeil de l'hiver ». Le livre se termine par une réflexion sur

l'intelligence des abeilles qui mène Maeterlinck à affirmer l'idée d'un «progrès de l'espèce».

♦ Depuis sa parution, ce livre, parfaitement documenté et nourri d'une très longue expérience d'apiculteur, a sans doute contribué à alimenter l'intérêt du public pour la vie des abeilles bien plus que ne l'a fait, avant et depuis lui, n'importe quel traité d'apiculture ou n'importe quelle monographie scientifique sur le sujet. Certes, cette évocation de la vie des abeilles est marquée par un profond anthropocentrisme. Mais par son style, qui a le charme désuet de la prose symboliste, par la chaleur du ton qui communique le vif enthousiasme de Maeterlinck pour les belles qu'il contemple, ce livre éveille depuis des générations l'attention de bien des adolescents pour les choses de la nature, et sans doute retient aussi celle des adultes qui n'eurent pas l'occasion de s'informer plus jeunes.

♦ Maeterlinck a consacré d'autres livres à l'étude de la nature: *L'Intelligence des fleurs* (1907), *La Vie des termites* (1926) et *La Vie des fourmis* (1930). Il est aussi l'auteur d'une œuvre poétique et dramatique importante qui compte entre autres: *Serres chaudes* (1889), *La Princesse Maleine* (1889), *Pelléas et Mélisande** (1892), *Monna Vanna* (1902) et *L'Oiseau bleu* (1909).

ÉDITION: Maeterlinck, *La Vie des abeilles. La Vie des termites. La Vie des fourmis*, Plon, 1968.
ÉTUDES: Roger Bodart, *Maurice Maeterlinck*, Seghers, 1962. Joseph Hanse, *Maurice Maeterlinck*, Renaissance du livre, 1962. Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, La Manufacture, 1990.

VIE INESTIMABLE DE GARGANTUA, PÈRE DE PANTAGRUEL (La)

FRANÇOIS RABELAIS. Roman, 1534.

Gargantua est, dans la foulée du succès de *Pantagruel**, une réappropriation par l'auteur de la matière de son œuvre: Rabelais récrit systématiquement l'histoire de son héros, en reprenant des épisodes bien connus avant lui et en les développant afin de les rendre plus véridiques. Nous suivons donc l'enfance et l'éducation du géant jusque dans le détail de son emploi du temps. Mais le prétexte de ses «faits et prouesses» sera cette fois encore une guerre, toujours causée par une invasion, celle du coléreux Picrochole («bile amère»), à la suite d'une altercation entre ses fouaciers et les vendangeurs de Grandgousier, père de Gargantua. À la suite de ce «grand débat», le souverain envahisseur et mal conseillé se voit déjà conquérir le monde, ce qui ne l'empêchera pas d'être vaincu sur son propre territoire grâce à la puissance du géant et à l'aide inattendue qu'il reçoit d'un jeune moine, frère Jean des Entommeures.

♦ La «vision gigantale» est plus poussée encore dans *Pantagruel* — nous dirons même maîtrisée —, si l'on considère par contraste l'exiguïté du territoire où l'action est censée se dérouler: la région de Touraine, qui est le pays d'enfance du romancier. Manifestement, le gigantisme est la perception de la réalité par l'enfance, et la sagesse est la considération de la puérilité des querelles de ce monde. Surtout, si le parti pris humaniste de Rabelais est encore plus évident (l'éducation de Gargantua par Ponocrates, qui succède à la contre-éducation procurée par Thubal Holoferne, «théologien en lettres latines», et, bien sûr, l'«utopie» de Thélème, l'abbaye fondée «au devis» de frère Jean pour le récompenser), il affermit une écriture fondée sur les jeux de langage. Bien que déjà amorcée dans *Pantagruel* par le Discours de l'écolier limousin (que Rabelais a simplement repris du *Champfleury* de Geoffroy Tory, ou de la source de celui-ci) et par la «panglossie» de Panurge, elle éclate ici dans les «propos des bien-ivres» qui annoncent l'extraordinaire foisonnement des livres à venir. Si la prodigieuse richesse de la langue de Rabelais n'est pas sans équivalent dans ce «siècle du néologisme», elle est cependant indépassable chez notre auteur, qui tire ses trésors des langues savantes (y compris de l'hébreu et de l'arabe) comme des autres langues d'Europe et des dialectes de France: ne se contentant pas d'adapter, il révèle un génie inventif qui se déploie dans ses fameuses énumérations. C'est grâce au succès de *Pantagruel* et de *Gargantua* que Rabelais a considérablement enrichi notre vocabulaire

♦ L'intervalle de temps relativement long entre *Pantagruel* et *Gargantua* d'une part, et les livres suivants d'autre part s'explique par le changement de climat qui suivit l'affaire des Placards (octobre 1534, le mois même où parut *Gargantua*): après ce crime de lèse-majesté et surtout après l'entrevue de François Ier, de Charles Quint et du pape Paul III, les idées nouvelles seront plus durement réprimées. Les ouvrages de Rabelais furent tous rapidement condamnés par la Sorbonne mais leur auteur bénéficia de soutiens puissants. Après cette date, cependant, il censura

considérablement le premier état de ses deux premiers livres.

ÉDITIONS ET ÉTUDES : voir *Horribles et Espoventables Faicts et Prouesses du tresrenommé Pantagruel.*

VIE, L'AMOUR, LA MORT, LE VIDE ET LE VENT (La)

ROGER GILBERT-LECOMTE. Poèmes, 1933.

Ce recueil est la première publication importante de Gilbert-Lecomte (1907-1943). Elle ne sera suivie que de *Miroir noir* (1938). Gilbert-Lecomte avait consacré auparavant son énergie à l'animation de la revue *Le Grand Jeu*, dont l'ambition est résumée dans la formule : « Le grand jeu est irrémédiable : il ne se joue qu'une fois. » Cet ensemble se compose de quatre parties. Le titre est présenté dans la préface, de forme théâtrale, qui met en scène Dieu et son absence. Entre les quatre termes de l'intitulé, les relations s'échangent, débouchant sur l'aspiration au néant : « Qu'est-ce que la vie ? / L'amour du vent. / Qu'est-ce que la mort ? / L'amour du vide. / Qu'est-ce que l'amour ? / La vie du vent la mort du vide. » Le thème dominant est l'aspiration à l'absolu par régression vers un état antérieur à la naissance, mais ce désir prend des formes très variées. Les trois premières sections présentent de nombreux poèmes fantaisistes. Toute l'histoire de France est, par exemple, écrite sous forme de jeux de mot : « L'ouïe quatorze », « j'essuie leur oie-soleil ». Jouer permet de retrouver le privilège d'une enfance encore proche de la sagesse prénatale dont l'adulte a été arraché par violence : c'est un « effort de subversion » contre le malheur d'être né « comme un mort ». L'amour aussi est une régression vers un ventre semblable à une tombe. Cependant, au fil des textes, la dimension métaphysique, la recherche du néant s'affirment au détriment de l'humour. Il faut noter d'ailleurs que même les poèmes humoristiques ne sont pas dénués d'angoisse et que Gilbert-Lecomte ne recherche nullement l'homogénéité du ton. On ne peut enfermer son œuvre en une formule. De même, sur le plan formel, tous les styles sont utilisés : de la fantaisie de certaines chansons au ton ubuesque de la préface en passant par l'ampleur des anaphores de « Je n'ai pas peur du vent » et la coulée ininterrompue de « Monsieur Crabe, cet homme cadenas », tous les genres sont abordés avec une merveilleuse et corrosive facilité verbale.

♦ L'œuvre de Gilbert-Lecomte n'a pas connu, sur le moment, une grande audience. Elle doit sa notoriété actuelle à l'obstination d'Arthur Adamov, qui a fait paraître une anthologie posthume d'inédits (*Testament*, 1955). La publication des *Œuvres complètes*, longtemps retardée pour des questions juridiques, a été l'occasion de débats passionnés. Plus encore qu'Artaud, il semble avoir mérité l'appellation floue de « poète maudit ».

ÉDITION : Gilbert-Lecomte, *La Vie, l'Amour, le Vide et le Vent*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Jean Bollery, Gallimard, 1977.
ÉTUDE : Alain Virmaux et Odette Virmaux, *Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu*, Belfond, 1981.

VIE MODE D'EMPLOI (La)

GEORGES PEREC. Roman, 1978.

L'objectif du roman est, en quelque sorte, de dresser l'inventaire du réel. La conjonction de multiples trames textuelles, les longues descriptions, l'important index de quatre-vingt-dix pages que Perec dispose à la fin de son roman semblent dans un premier temps conférer un caractère quasi scientifique à l'entreprise. Mais le récit alerte et insolite par ailleurs, débridé, trahit aussi l'esprit de jeu qui l'anime. Emblématique à cet égard est le personnage central du roman, Bartlebooth, qui a décidé de passer vingt années de sa vie à recopier des aquarelles du monde entier et vingt autres années à recomposer ces aquarelles préalablement transformées en puzzle, puis à les détruire... Quant au puzzle, il constitue probablement l'image même du livre, celle d'un jeu savant et patient de reconstruction.

♦ Des *Choses** (1965) à *La Vie mode d'emploi*, Perec (1936-1982) s'est efforcé de rendre compte de la richesse du monde et de sa complexité. En ce sens l'épigraphe de *La Vie mode d'emploi* empruntée à Jules Verne (« Regarde de tous tes yeux, regarde ») pourrait servir d'emblème à toute l'œuvre. La tension entre la volonté de tout dire et le désir de laisser l'énumération ouverte et inachevée est ici fondamentale, et Perec s'en est longuement expliqué dans *Penser/Classer*, paru en 1985.

♦ En cela, ce membre de l'OuLiPo appartient avant toutes choses à la famille des expérimentateurs qui, tel Queneau (dédicataire de *La Vie mode d'emploi*), font de la contrainte formelle un principe de création littéraire. Dans cette œuvre

innervée par le jeu de la transtextualité, qui ne manque pas d'exhiber ses emprunts et ses citations, l'écriture est avant tout un jeu de reconnaissance littéraire formé par ses propres possibilités.

♦ *La Vie mode d'emploi* a été couronné en 1978 par le prix Médicis.

ÉDITIONS : Perec, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978. L.G.F, « Le livre de poche », 1980.
ÉTUDE : Jean-Michel Raynaud, *Pour un Perec lettré, chiffré*, Presses Universitaires de Lille, 1987.

VIE, POÉSIES ET PENSÉES DE JOSEPH DELORME

CHARLES-AUGUSTIN, SAINTE-BEUVE. Poèmes, 1829.

Le recueil des *Poésies de Joseph Delorme* est encadré par la biographie et les pensées de celui-ci ; c'est en effet sous le masque de ce personnage fictif, étudiant en médecine, mort phtisique, que Sainte-Beuve a voulu présenter ses propres œuvres. Le portrait qu'il trace de lui-même, à travers cette figure, est celui d'un « enfant du siècle » désespéré, que sa réserve extrême empêche de goûter au bonheur : amoureux d'une femme idéalisée, il refuse l'idée même de la possession et préfère garder l'attitude d'un adorateur silencieux. Ses poésies sont le reflet de ses états d'âme, des paysages mentaux empreints de tristesse et de mélancolie ; elles expriment sa nostalgie de la foi perdue, sa hantise de la solitude, et surtout son désarroi devant sa faiblesse et son incapacité à affronter les réalités parfois sordides de la vie.

♦ Lorsqu'il publie ce premier recueil poétique, Sainte-Beuve (1804-1869) s'est déjà fait connaître comme critique, notamment par son *Tableau historique et critique de la poésie française au XVI^e siècle*, et par ses articles du *Globe*, qui font de lui un des premiers défenseurs du Romantisme ; c'est par ce biais qu'il entre en contact avec Hugo, dont l'amitié bienveillante, dans un premier temps, l'encouragera et l'aidera à sortir de la crise intérieure dont *Joseph Delorme* est le reflet. Les sentiments dont celui-ci témoigne sont ceux que partagent tous les héros de la génération romantique, qu'il s'agisse de Werther, de René, d'Olympio ou des personnages de Musset ; mais Sainte-Beuve y ajoute des nuances personnelles : un goût pour le confort et l'intimité, une attention aux petits détails quotidiens, une sensibilité maladive, un ensemble de petites touches familières bien éloignées de la grandiloquence et de l'exaltation habituelles aux poètes romantiques. Par là, Sainte-Beuve annonce un courant intimiste qui se poursuivra tout au long du XIX^e siècle et au-delà, de Marceline Desbordes-Valmore à François Coppée et Verlaine.

♦ Au plan formel, le recueil se distingue par d'authentiques réussites techniques, notamment un retour à la forme du sonnet (dont Sainte-Beuve, par la découverte de Ronsard, a pressenti les possibilités qu'elle offrait encore à la poésie moderne), et même des alliances de sensations qui préfigurent les jeux parnassiens. Toutefois, cette tentative poétique aura peu d'avenir ; après un nouveau recueil, *Les Consolations* (1830), tout empreint de religiosité diffuse et d'amour platonique, la rivalité poétique et amoureuse que Sainte-Beuve entretiendra avec Hugo tournera à son désavantage ; dans la veine intimiste et les « coteaux modérés » où il s'efforcera d'entraîner le romantisme, Hugo s'affirmera, avec les *Feuilles d'automne** (1831), bien supérieur à lui. La rupture avec Hugo précédera de peu une renonciation totale à la poésie (*Pensées d'août*, 1838) et un repli exclusif sur la critique et l'histoire littéraires.

ÉDITIONS : Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, éd. Antoine, Nouvelles éditions latines, 1957. Aujourd'hui, 1985.
ÉTUDES : André Billy, *Sainte-Beuve, sa vie et son temps*, Paris, 1952. Pierre Barbéris, *Significations de « Joseph Delorme » en 1830*, dans *Revue des sciences humaines*, sept-oct. 1969.

VIE RIPOLIN (La)

JEAN VAUTRIN. Roman, 1986.

Comme l'auteur, Charlie Floche est né en 1933 ; il vit avec sa femme, Victoire (dite Samothrace, parce qu'elle n'est pas manchote), leurs trois enfants et leur chat. Sa caractéristique : « Au jeu de la vie Ripolin, il est incorrigible » ; c'est-à-dire que, grâce à son talent d'écrivain, il est capable de refaire son existence, de la repeindre. À travers des bribes de vie, à la manière des prises de vue cinématographiques, le narrateur renoue avec son passé et donne libre cours à ses révoltes dont les causes sont Benjamin, le petit garçon autistique, son propre père si mal aimé, le monde actuel, fou et intéressé. Alors, la nuit, Charlie s'évade, part hors de ce monde, essaie d'« attraper la queue du Mickey ». Le jour, il roule à tombeau ouvert sur l'autoroute à bord de sa puissante voiture. Significativement, ce sont les types de la section

«Haine de l'espoir» qui finiront par l'assassiner.

♦ L'écriture de Vautrin (né en 1933) est marquée par le cinéma, pour lequel il fut, sous le nom de Jean Herman, scénariste, dialoguiste, assistant de Roberto Rossellini, de Jacques Rivette, de Vincente Minnelli, et réalisateur lui-même.

♦ *La Vie Ripolin* comporte aussi des traces de son appartenance à un courant apparu dans le roman policier français au début des années soixante-dix et qui se caractérise par l'attention portée à l'environnement culturel et idéologique, à l'actualité politique, aux personnages marginaux, révélateurs des blocages et des crises de la société. Cette immersion dans l'actualité a trouvé un écho auprès de ses contemporains, puisque plusieurs de ses livres ont remporté des prix: *Billy-ze-Kick* (prix Fictions, 1979), *Bloody Mary* (prix Mystère de la critique, 1980), *Canicule* (prix des Deux-Magots, 1983), *Baby Boom* (prix Goncourt de la nouvelle, 1986).

ÉDITION: Jean Vautrin, *La Vie Ripolin*, Mazarine, 1986.

VIE SUR EPSILON (La)

CLAUDE OLLIER. Roman, 1972.

Quatre astronautes, O., Perros, Quilby et Rossen, ont atterri sur la planète Epsilon. La navette spatiale est tombée en panne, les relations avec l'extérieur sont interrompues. Le roman commence au moment où O., le chef de l'expédition, décide de rejoindre ses compagnons partis en exploration. Il est confronté à trois phénomènes inexplicables: des «lames» nuageuses surgissent et le plongent dans des scènes antérieures de sa vie, des «voiles» lumineux le projettent dans un futur angoissant, et des «ondes» provoquent en lui des évanouissements à durée variable. Les retrouvailles avec chacun de ses coéquipiers sont toujours précédées de l'un de ces phénomènes et les repères intellectuels d'O. s'effondrent progressivement. Cependant, ses compagnons, ayant réussi à rétablir des relations avec l'extérieur, regagnent la nef. O., sur le chemin du retour, assiste à d'ultimes métamorphoses climatiques de la planète et en arrive à douter de la réalité des épreuves endurées. L'ensemble des péripéties ne correspond-il pas à une série de leurres?

♦ À partir du cadre des romans de science-fiction, Claude Ollier (né en 1922) propose, dans ce roman, une interrogation originale sur l'écriture. Epsilon est la cinquième planète qu'explore O., le roman comprend cinq parties et il est le cinquième de la suite fictionnelle *Le Jeu d'enfant*, commencée avec *La Mise en scène**; mais Epsilon n'existe sans doute pas. Fût-ce pour constater que la vacuité fonde le sens, l'écrivain est celui qui se sert des modèles littéraires — ici, la science-fiction — pour jouer comme un enfant avec eux, afin d'épuiser l'imaginaire. Une démarche comparable a été menée par deux autres écrivains du «nouveau roman»: Jean Ricardou dans *La Prise de Constantinople** (1965) et Michel Butor dans *Matières de Rêve* (1975) puisent également dans la science-fiction pour construire des œuvres soucieuses de renouveler les formes.

ÉDITION: Ollier, *La Vie sur Epsilon*, «Textes», Flammarion, 1984.

VIEILLESSE D'ALEXANDRE (La)

JACQUES ROUBAUD. Essai, 1978.

La Vieillesse d'Alexandre est une réflexion sur le vers français, centrée sur l'alexandrin, vers qui, pour avoir dominé la poésie française pendant trois siècles, du XVI^e^ au XIX^e^, a fini par être perçu comme le véritable étalon de mesure de celle-ci. Après avoir signalé que l'alexandrin doit son appellation au fait que le premier emploi connu de ce vers remonte au *Roman d'Alexandre*, texte du Moyen Âge, Jacques Roubaud affirme que, contrairement à ce que pourrait faire croire l'éclatement des formes traditionnelles, caractéristique de la poésie française depuis la fin du XIX^e^ siècle, l'alexandrin, «Alexandre», n'est pas mort. Et même, ce vieillard cache encore plus d'une vigueur dans son sac. «Vieillesse» ici connote par antiphrase une sorte de jeunesse renouvelée. En témoignent, tant ce que Roubaud appelle «le paradoxe du vers libre» — paradoxe en ce sens que ce vers se révèle de fait un instrument privilégié de la survie de l'alexandrin —, que l'étude de «quelques états récents du vers français», qui, tous, indiquent, sous transformation, une présence du vieux vers.

♦ Faire prendre conscience qu'«Alexandre» est loin d'être mort répond chez Jacques Roubaud (né en 1932), poète et mathématicien, à un souci majeur, propre à sa conception de la poésie. Pour

lui, la part de la métrique — c'est-à-dire, entre autres, le compte du nombre des syllabes et le lieu des coupes dans les vers — reste une donnée fondamentale du travail poétique, et devrait constituer un point de vue, certes non unique, mais essentiel, dans une approche critique de la poésie.

♦ Affirmer en 1978 « la vieillesse d'Alexandre » marque une prise de position par rapport à des approches qui précèdent relativement de peu celle de Roubaud, ou qui lui sont immédiatement contemporaines — en particulier les approches « linguistique » (Jakobson) et « sémiotique » (Kristeva, *La Révolution du langage poétique*), lesquelles méconnaissent cet aspect du poétique. Par ailleurs, à un niveau plus global de l'histoire de la littérature, ce livre prend place parmi les tentatives qui, tout au long de ce siècle, n'ont cessé de manifester, chacune en fonction d'une optique propre à son auteur, la volonté de sortir d'une pensée de « terreur », de « crise », voire de « mort de la littérature » — citons Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes**; Caillois, *Babel**; Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture**.

ÉDITION : Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, 1988.
ÉTUDE : Robert Davreu, *Jacques Roubaud*, Seghers, 1985.

VIES DES HOMMES ILLUSTRES
JACQUES AMYOT. Traduction, 1559.

Cette traduction des *Vies parallèles*, du Grec Plutarque (46/49-vers 125) est le modèle de l'entreprise de traduction humaniste, reposant à la fois sur une excellente connaissance de la langue grecque, un sérieux travail de collation des manuscrits et une adhésion enthousiaste à la philosophie morale de l'auteur traduit. Amyot (1513-1593), qui s'est « fait la main » avec d'autres traductions de romans hellénistiques ou d'ouvrages historiques, publie enfin son grand œuvre en 1559 et obtient d'emblée un succès considérable (comme le montrent par exemple les *Essais** de Montaigne, qui le cite avec respect et chaleur).

♦ Il ne s'agit pas seulement d'un travail linguistique, quoique le style et le vocabulaire d'Amyot, tout en se conformant à l'esprit du texte grec, témoignent de l'enrichissement de la langue française au milieu du XVI^e^ siècle. La réflexion morale de Plutarque, rendue plus sensible par la construction (les différentes biographies sont organisées en couples parallèles), autorise et élargit une réflexion analogue sur le monde contemporain, favorisée par l'emploi d'une langue moderne, qui met à portée du lecteur du XVI^e^ siècle les grands hommes — et les grands exemples — de l'Antiquité. L'excellence de la traduction en a fait, jusqu'à nos jours, le texte de référence pour l'œuvre de Plutarque.

ÉDITION : Plutarque, *Vies des hommes illustres*, traduction Jacques Amyot, éd. Gérard Walter, Gallimard, « La Pléiade », 1937.
ÉTUDES : Robert Aulotte, *Amyot et Plutarque, la Tradition des moralia au XVI^e^ siècle*, Droz, 1965. René Sturel, *Jacques Amyot, traducteur des Vies parallèles de Plutarque*, Slatkine, 1974.

VIES IMAGINAIRES
MARCEL SCHWOB. Contes, 1896.

Parue d'abord dans *Le Journal* à partir de 1894, cette série de contes, placée sous les auspices de James Boswell, le biographe de Samuel Johnson, et du peintre Holbein, propose les biographies imaginaires d'Empédocle, dieu supposé; Érostrate, incendiaire; Cratès, cynique; Clodia, matrone impudique; Paolo Uccello, peintre; Cyril Tourneur, poète tragique; Capitaine Kid, pirate; MM. Burke et Hare, assassins, etc. Son point de vue, exprimé dans une importante préface, est le suivant : « L'art du biographe consiste dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai; il doit créer dans un chaos de traits humains. » À partir des chroniques, mémoires, correspondances, il doit tirer « de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée, jadis, par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique comme toute autre création ». C'est ainsi que, utilisant sa vaste érudition, il compose des portraits, qui sont particulièrement bien trouvés. L'écriture en est dense et elliptique; elle permet de comprendre, de l'intérieur, la personne choisie, par le biais d'une caractéristique, d'un fait, d'une histoire. Les *Vies imaginaires* se placent sous l'affirmation du singulier.

♦ Aboutissement du cycle de contes commencé avec *Cœur double* (1891) et *Le Roi au masque d'or* (1892), plutôt éloignées, en revanche, du lyrisme philosophique du *Livre de Monelle* (1894), les *Vies imaginaires* fondent ce qu'on nommera plus tard tant le fantastique de l'érudition que le fantastique social. Grand lettré, auteur de recherches savantes sur la vie de François Villon et sur le jargon des coquillards, Schwob (1867-1905) fut fasciné par les « classes

dangereuses» et par les récits d'aventures. Il traduisit la *Moll Flanders* de De Foe, présenta les livres de R. L. Stevenson qui fut pour lui un frère spirituel, étudia même le monde interlope des bonneteurs. Le modèle de la «vie imaginaire» marqua Jarry (*Messaline*, 1901), Apollinaire (*L'Hérésiarque et Cie*, 1910), Artaud (*Héliogabale*, 1934) ou, plus expressément encore, l'Argentin J. L. Borges (*Histoire universelle de l'infamie*, 1935), tandis que Mac Orlan rattacha à Schwob ses réflexions sur l'aventurier passif et le travail de l'imagination (voir *Le Chant de l'équipage**).

ÉDITION : Schwob, *Vies imaginaires*, Gérard Lebovici, 1986.
ÉTUDE : G. Tremblay, *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Droz, Genève, 1969.

VILLE (La)

PAUL CLAUDEL. Drame, 1904. Création en 1955.

Deux frères, Isidore et Lambert de Besme, gouvernent la Ville. Isidore, l'ingénieur, contrôle la marche de la cité. Lambert sait l'art d'apaiser la foule lorsque celle-ci, accablée par un pouvoir injuste, menace de se révolter. Vieux et désabusé, Lambert veut prendre pour femme sa jeune pupille Lâla. Celle-ci, pourtant, le refuse et choisit le poète Cœuvre. Désespéré, Lambert refuse de s'opposer à la révolte. Mais Lâla ne reste pas avec Cœuvre dont elle a pourtant eu un fils. Elle le quitte pour suivre Avare, le chef des insurgés. La Ville est détruite et Isidore tué. Malgré sa victoire, Avare ne veut pas assumer le pouvoir : il le laisse au fils de Lâla : Yvors. Et c'est Cœuvre, sorti des profondeurs souterraines où il a fait retraite qui donnera à Yvors la clef d'un pouvoir juste : devenu chrétien, il vient lui annoncer la fin de la société humaine et la cité de Dieu.

♦ Si *Tête d'Or**, premier drame de Claudel (1868-1955), exprimait «l'échec de l'effort de possession du monde par l'homme», *La Ville* raconte le drame de l'existence des hommes en société. Ce drame social témoigne de la tentation anarchiste à laquelle Claudel était sensible à l'époque. Avec un lyrisme violent, il réclame une société construite pour l'individu. La pièce, dans sa seconde version, porte aussi la marque de la conversion de l'auteur au catholicisme : à l'échec des frères Besme — l'homme d'État et l'ingénieur —, Cœuvre le poète oppose la joie du chrétien et sa révélation. Enfin on trouve dans *La Ville* l'écho d'autres textes claudéliens : Avare, l'anarchiste, est le frère de Tête d'Or, le conquérant. Et Lâla, personnage complexe de femme et de médiatrice, est proche de la jeune fille Violaine.

♦ Il existe deux versions de *La Ville* : la première date de 1893. La seconde de 1897. C'est celle qui est retenue pour les représentations. Publiée en volume avec *L'Échange** et *Tête d'Or* en 1904, la pièce a été créée en 1955 au T.N.P. par Jean Vilar. Elle a été montée au théâtre des Amandiers en 1987 dans une mise en scène de Bernard Sobel.

ÉDITIONS : Paul Claudel, *La Ville*, 1re et 2e version dans *Théâtre*, t. I, Gallimard, «La Pléiade», 1967. 2e version, Gallimard, «Folio», 1982.
ÉTUDES : voir *Tête d'Or*, et Arnaud Becker, «*Tête d'Or* et *La Ville*», *Revue des Lettres modernes*, 1971.

VILLES TENTACULAIRES (Les)

ÉMILE VERHAEREN. Poèmes, 1895.

Construit sur une structure très évidente, qui évoque irrésistiblement l'architecture puissante des cathédrales, ce recueil s'ouvre sur la longue évocation de «La Plaine», campagne désertée où s'effacent les derniers vestiges du mode de vie paysan, puis l'approche de la ville fait surgir tour à tour les différentes scènes du spectacle urbain : «Les Cathédrales», «Le Port», «La Bourse» et enfin «Les Usines», large fresque déployant les images et les rythmes monotones et fracassants du paysage industriel. Tous ces tableaux massifs alternent avec une série de détails ornementaux : quatre «Statues» figurant quatre grands types d'humanité idéale : le moine, le soldat, le bourgeois et l'apôtre. Ainsi s'amorce peu à peu un mouvement d'élévation qui conduit le poète vers l'exaltation du progrès («La Recherche») et la contemplation des «Idées» qui gouverneront le monde à venir : la force, la justice, et surtout la beauté. Les villes sécrètent en effet une espérance évangélique destinée à prolonger le message du Christ : annonce d'un paradis sans Dieu, quête d'un renouveau où le monde puisera une nouvelle jeunesse.

♦ À travers ce recueil, Émile Verhaeren (1855-1916), né à Saint-Amand près d'Anvers, s'affranchit résolument des thèmes et des procédés symbolistes dont ses premières œuvres (*Les Débâcles*, 1888) étaient encore marquées ; il forme, avec les recueils précédents, *Les Campagnes hallucinées** (1893), et *Les Villages illusoires* (1895), une véritable trilogie du monde moderne, où se retrouvent,

certes, tous les lieux communs de l'idéologie positiviste et socialiste «fin de siècle», démarqués de Hugo ou de Zola, mais avec un souffle lyrique et des accents expressionnistes qui rappellent plutôt Walt Whitman et préfigurent Aragon ou Saint-John Perse. L'originalité de Verhaeren n'en est pas moins profonde, par les dimensions nouvelles qu'il ouvre à la poésie symboliste, en l'enrichissant de thèmes nouveaux, empruntés à des réalités qui paraissaient jusque-là inconciliables avec le chant poétique: outils et machines du travail ouvrier, grisaille de la rue et des banlieues, toutes les couleurs sombres de la détresse quotidienne. La vitalité et l'énergie qu'elle puise dans ce ressourcement contrastent avec les langueurs, les déliquescences et l'intimisme qui caractérisent la production poétique de l'époque, et sont une des sources essentielles du modernisme et de l'Art nouveau, courant esthétique qui, au tournant du siècle et jusqu'aux années trente, influencera profondément toutes les productions artistiques, de la poésie à l'architecture et aux arts appliqués.

ÉDITION: Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, Gallimard, «Poésie», 1982. ÉTUDES: voir *Les Campagnes hallucinées*. Et Franz Hellens, *Verhaeren*, Seghers, 1953.

VINGT-CINQUIÈME HEURE (La)

VIRGIL GHEORGHIU. Roman, 1948.

C'est l'histoire d'un homme, Johann Moritz, qui, décrété juif sur une simple dénonciation, est incarcéré, puis reconnu non seulement comme aryen, mais encore comme membre de la race des seigneurs... Enrôlé dans l'armée nazie, il est successivement traité par les Alliés comme un ami, car il a permis l'évasion de soldats français, puis comme un ennemi, au vu de sa «fiche». Tout cela sans jamais tenir compte de l'homme, mais uniquement de son dossier. Parallèlement à cette histoire court une autre intrigue: l'écrivain Traian Koruga et sa femme Nora, d'autant plus favorable à la cause des Alliés qu'elle-même est juive et a échappé de justesse à la persécution, ont parcouru à pied des centaines de kilomètres, lors de la débâcle allemande en 1945, pour rejoindre la zone américaine. Mais, détenteurs d'un passeport roumain, Traian et Nora y sont considérés comme ennemis, et incarcérés. La fiction participe de l'autobiographie, puisque Gheorgiu (1916-1992), en tant que roumain, fut immergé dans les conséquences du nazisme, puis du bolchevisme. Il veut montrer à travers ces deux histoires que «la Terre a cessé d'appartenir aux hommes», au profit d'engrenages technocratiques. En Occident, l'humanité est atteinte d'un mal qui se manifeste par la substitution de l'abstrait au concret, des valeurs fondamentales à l'aveuglement et aux syllogismes de la machine. Par son titre même, le roman est sous le signe du désespoir: la 25e heure est celle qui vient après la dernière heure, où même la venue d'un messie ne résoudrait rien, «parce qu'une société technocratisée ne peut créer de l'esprit et est, par conséquent, livrée aux monstres». Gheorghiu a su mettre, sous une forme narrative, ses acquis de théologien et de philosophe.

♦ C'est en France que l'auteur s'est installé, en 1948, et a publié *La Vingt-Cinquième Heure*, qui connaît un succès immédiat. Il est certain qu'avec de telles réticences à l'égard du régime soviétique, qui s'imposait en Roumanie, il ne restait plus à l'auteur qu'à s'exiler, qui plus est, en France: au pays de Montaigne, de Descartes, de Pascal, de Voltaire, de Péguy et de Valéry, son opposition ne pouvait que trouver un écho favorable.

♦ Le roman devint, très vite, un best-seller international. Un tel succès ne s'est pas renouvelé avec les œuvres suivantes, parmi lesquelles il faut citer une continuation, avouée comme autobiographique, à ce roman exceptionnel: *De la vingt-cinquième heure à l'heure éternelle* (1967).

ÉDITION: Gheorghiu, *La Vingt-Cinquième Heure*, Plon, 1974.

VINGT MILLE LIEUES SOUS LES MERS

JULES VERNE. Roman, 1870.

Trois naufragés, le professeur français Aronnax, son domestique Conseil et un harponneur canadien Ned Land, échouent sur ce qu'ils pensent être un monstre marin, mais qui n'est en fait qu'un étrange navire insubmersible, le Nautilus. Son commandant, le capitaine Nemo, les fait prisonniers. Pendant près de dix mois, ils vont séjourner dans le Nautilus et sillonner le fond des mers: ils passent sous l'isthme de Suez qui n'est pas encore percé à cette époque, puis sous le pôle Sud; ils aperçoivent la mystérieuse Atlantide et ses trésors engloutis, ils se battent contre

des cannibales, puis des poulpes géants, chassent dans des forêts sous-marines et assistent à un enterrement dans un cimetière de coraux. Mais la nostalgie de la terre ferme, et un sentiment d'horreur contre leur hôte qui fait couler de sang-froid un navire et tout son équipage, les décident à s'enfuir. Ils sont arrachés aux flancs du sous-marin par le Maelström. Sauvés par miracle, ils regagnent la France.

♦ Les romans de Jules Verne (1828-1905) peuvent apparaître comme des rêveries sur les cartes: ils tentent d'explorer les fascinantes *terras incognitas* de la cartographie, de leur donner des contours, des formes et des couleurs. Mais Jules Verne n'oublie pas son projet didactique. Les prévisions de l'auteur sont moins audacieuses que le public ne le pense: à l'époque de la parution du roman, le sous-marin existe à l'état de prototype. Les héros de Jules Verne font cependant moins un tour du monde qu'un tour du savoir. Les données scientifiques induisent les péripéties: le roman de Jules Verne remplace le merveilleux féerique par celui du savoir, offrant un passage à la limite de la rêverie et des données les plus récentes de la science, transmuant l'utopie.

♦ Exploration du cartographe, périple du savant, le roman est aussi un voyage dans les mythes et la littérature. Le capitaine Nemo dispose des trésors de l'Atlantide, il se présente comme un Ulysse des abysses. Jules Verne, «grand poète de la solitude héroïque», fait du capitaine Nemo un héros vengeur dans la grande tradition romantique: il reprend l'image de Satan, l'ange déchu qui exprime la révolte de l'homme et ses rapports avec les puissances du Mal; le capitaine Nemo incarne une volonté de puissance qui tente de gouverner le monde par la science et la technique. L'exploration de l'univers sous-marin, des marges des continents, des profondeurs de la psyché humaine conduit à une réflexion sur les forces qui régissent l'univers et l'homme: la matière et l'être humain sont animés par une vie occulte dont il faut se méfier.

ÉDITION: Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Flammarion, «G.F.», 1977.
ÉTUDES: voir *Le Château des Carpathes*.

VIOLENCE ET LE SACRÉ (La)

RENÉ GIRARD. Essai, 1972.

Réflexion anthropologique, cet essai a pour objectif d'énoncer une théorie du sacré. René Girard, qui s'appuie sur la notion de «désir mimétique» élaborée dans un ouvrage précédent, *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961), l'étend au social et au sacré. Le désir est mimétique en ce sens que tout individu ne désire que l'objet désiré par un autre, à la fois modèle et rival. Le désir mimétique aboutit à une crise d'indifférenciation individuelle et sociale, qui ouvre sur une «violence sacrificielle». Le sacrifice de la victime émissaire du groupe permet ainsi de canaliser la violence des désirs et de restaurer l'ordre social. De même, le sacrifice de la victime restaure la fonction du sacré. Dans les mythes et les tragédies antiques, les rituels sacrés et religieux, Girard découvre le même mécanisme de la violence sacrificielle, fondatrice du social comme du sacré.

♦ Poursuivant cette thèse dans des ouvrages ultérieurs — tels *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), ou *Le Bouc émissaire* (1982) —, René Girard (né en 1923) montre comment seul le christianisme révèle l'injustice du victimaire, l'innocence de la victime comme l'illégitimité des accusateurs, ouvrant sur un humanisme chrétien d'un nouveau genre.

♦ Sans doute encore difficile à mesurer, l'influence de René Girard paraît certaine. Sa théorie du bouc émissaire a eu des applications variées dans différents champs de la pensée contemporaine.

ÉDITIONS: Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972. Hachette, 1980.
ÉTUDES: Paul Dumouchel, *L'Enfer des choses*, Le Seuil, 1979. Jean-Baptiste Fages, *Comprendre René Girard*, Privat, 1982. Christine Orsini, *La Pensée de René Girard*, Retz, 1986.

VIPÈRE AU POING

HERVÉ BAZIN. Roman, 1948.

L'enfance de Ferdinand, dit Frédie ou Chiffe, et de Jean (le narrateur), dit Brasse-Bouillon, s'écoule normalement, au rythme des bêtises, des jeux, des leçons à la Belle Angerie, propriété familiale où leur grand-mère les élève dans le respect des traditions et le culte de la famille paternelle. Quand elle meurt, le retour de leurs parents et du petit frère Marcel, dit Cropette, marque la fin de la vie ordinaire. Les enfants découvrent alors leur mère qui ne rêve que de les briser et leur père, fantoche aimable. C'est dans la haine de Folcoche (contraction de «folle» et de «cochonne», surnom donné à leur mère) qu'ils grandissent, au milieu des

interdits, des brimades et des souffrances. Seule, leur unité leur permet de résister, malgré les faiblesses de Frédie et les trahisons de Cropette, le préféré, tout relatif, de leur mère. Jean entame avec elle une lutte de tous les instants, s'efforce à l'affrontement incessant jusqu'à sa fugue chez les grands-parents maternels, défi qui le délivre de l'emprise morale de sa mère. À partir de cet épisode, l'enfer se dissout lentement et les garçons seront envoyés au collège où ils finiront de grandir. Mais Jean, et c'est son ultime confidence à la fin du livre, restera pour toujours un marginal, endurci et rebelle à toutes les autorités.

♦ *Vipère au poing*, *La Tête contre les murs* (1949), *La Mort du petit cheval* (1950) s'inscrivent dans ce qu'on pourrait appeler une première période d'Hervé Bazin (né en 1911). Nourrie de souvenirs personnels, haineuse, révoltée, l'œuvre trouve enfin une forme d'apaisement à partir de *Lève-toi et marche* (1952) et *Qui j'ose aimer* (1956). Hervé Bazin transpose et romance l'autobiographie proprement dite. Le style précis et rigoureux, le déroulement narratif, simple, le ton de la maxime souvent présent inscrivent ce roman, malgré son anticonformisme, dans une certaine tradition littéraire.

♦ La force du livre, la violence et la transparence du réquisitoire allaient soulever le scandale lors de la parution. Le livre connaît depuis un succès constant, sorte de porte-parole de l'anticonformisme et de la révolte des jeunes face à l'emprise familiale.

Édition : Bazin, *Vipère au poing*, L.G.F., « Le livre de poche », 1972.
Étude : Jean Anglade, *Hervé Bazin*, Gallimard, 1982.

VOIE ROYALE (La)

André Malraux. Roman, 1930.

L'archéologue Claude Vannec, parti au Siam à la recherche des temples de l'ancienne Voie royale, entraîne avec lui l'Allemand Perken, un aventurier solitaire qui s'est taillé un empire dans les régions insoumises du Siam. À mesure que les deux hommes s'enfoncent dans la forêt laotienne leur angoisse monte et culmine. Capturés par une tribu Moï, ils reconnaissent un ami de Perken, les yeux crevés, réduit en esclavage. Perken négocie néanmoins leur libération et les deux hommes reprennent leur route dans un état de semi-hallucination. Mais Perken blessé, déchiré et humilié, ne peut défendre à temps son empire des assauts de la civilisation. Impuissant à dominer son destin, il n'a plus qu'à attendre la mort.

♦ Ce roman de l'échec et de la solitude est caractéristique d'une première période de Malraux (1901-1976). Il faudra attendre les romans de la révolution (*L'Espoir**, *La Condition humaine**) pour que le héros acquière une dimension collective transcendante.

♦ Contrairement à l'entreprise balzacienne, Malraux s'emploie ici à créer non des types, mais un monde, non des individus, mais l'Homme en général. C'est en ce sens que la critique a souvent reproché à Malraux son abstraction et son style didactique. La lecture bute ainsi sur une écriture moins poétique que philosophique et morale.

Éditions : Malraux, *La Voie royale*, Grasset, 1930. L.G.F., « Le livre de poche », 1992.
Étude : Roger Stéphane, *Portrait de l'aventurier*, Le Sagittaire, 1950.

VOIR DIT → LIVRE DU VOIR DIT (LE)

VOIX DÉSABRITÉE (La)

Pierre Torreilles. Poème, 1981.

La Voix, énigme par laquelle l'être, comme provenance illimitée, se manifeste à l'homme, ne peut être qu'approchée par le poème. L'ode est la confrontation d'une pluralité de voix tendant vers l'unité de la Voix. Après un prologue qui fait surgir la parole d'un oubli primordial, les quatre strophes évoquent la naissance de la rose, le surgissement nocturne de la Voix, le retour au monde diurne et l'acceptation de la distance, le jardin permettant de retrouver dans « chaque détail du monde » la trace de l'épanouissement de la Voix. À l'issue du poème rien n'est acquis, mais le monde, l'« apparent », s'ouvre dans la répétition indéfinie de la question de l'être. Dans chaque antistrophe le poème réfléchit sa propre activité. Quelques termes peuvent servir de point de repère. Il faut remonter par la mémoire à l'origine, absence au cœur de chaque chose (le vide qu'éploie la rose). La mémoire de l'origine est donc un savoir du divin (voir Hésiode ou Pindare) et ce terme n'est pas opposé à l'oubli : la vérité est une mémoire

surgie de l'ignorance première. Le poème suppose donc une disparition. La mort est symétrique de l'origine. Elle exerce sur la diversité une fonction unifiante. Conscient de sa mort, l'homme, rejeté hors de l'existence immédiate, la saisit à partir de son envers. Comme l'origine se donne à partir de la mort, la Voix est une fissure dans le langage, se donne dans le silence au cœur de la parole.

♦ De *Voir* (1968) à *Où se dressait le cyprès blanc* (1992) l'œuvre de Torreilles (né en 1921) se concentre autour de la même perception fragmentaire du monde. Ainsi, *Les Dieux rompus* (1979), *Parages du Séjour* (1989) répètent et prolongent la même quête.

ÉDITION: Torreilles, *La Voix désabritée*, Gallimard, 1981.
ÉTUDE: «Pierre Torreilles, Espace de la parole», dans *Sud*, n° hors série, 1985.

VOIX DU SILENCE (Les)
ANDRÉ MALRAUX. Essai sur l'art, 1951.

Quatre études critiques sont regroupées dans cette épopée de l'art mondial nourrie de formules percutantes. *Le Musée imaginaire* formule avec concision plusieurs thèmes esthétiques fondamentaux: l'art préexiste aux musées et aux reproductions photographiques qui transmettent l'héritage du monde, lui-même résultat d'une immense métamorphose entamée le jour où «l'art n'eut plus d'autre fin que lui-même». Quant à l'art moderne, il est né d'une nouvelle valeur capitale, la volonté du peintre de «tout soumettre à son style». *Les Métamorphoses d'Apollon* s'attachent à définir, à travers une histoire des formes jusqu'au XVI^e siècle, l'«ordre mondial» qui unit les œuvres ressuscitées du passé, et affirment que «la peinture tend bien moins à voir le monde qu'à en créer un autre». *La Création artistique* montre que tout artiste de génie commence par en copier d'autres, non pour «représenter la nature»: il naît donc «prisonnier du style qui lui a permis de ne plus l'être du monde». Exprimant une volonté de rupture avec l'art dont il est né, ce n'est pas le «transcripteur du monde», mais son «rival», créateur de possibles qui n'existaient pas dans la nature. Cette idée-force de Malraux est développée dans *La Monnaie de l'absolu*: «L'art est un anti-destin.»

♦ Après la Seconde Guerre mondiale, André Malraux (1901-1976), devenu le maître d'une littérature de conflit pour une époque d'apocalypse, renonce à la transposition romanesque de son aventure révolutionnaire (*Les Conquérants**, 1928; *La Voie royale**, 1930; *La Condition humaine**, 1933) ou de son engagement contre le fascisme (*L'Espoir**, 1937). Il reprend sa méditation sur l'art, commencée dès 1920 avec un essai sur la poésie cubiste et marquée en 1937 par la publication d'une *Psychologie de l'art*. Sous ce titre il rassemble trois essais, *Le Musée imaginaire* (1947), *La Création artistique* (1948) et *La Monnaie de l'absolu* (1949), puis réédite l'ouvrage en 1951 en l'augmentant de *Métamorphoses d'Apollon* et en l'intitulant *Les Voix du silence*.

♦ L'écrivain continue à approfondir ses analyses et publie, de 1952 à 1954, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, dévoilant par de somptueuses illustrations «l'immense éventail des formes inventées». Opposant en de fulgurantes antithèses les styles des diverses civilisations, il développe enfin dans une nouvelle trilogie, *La Métamorphose des dieux* (1957-1976), sa théorie de l'artiste-démiurge «dont l'acte créateur fait surgir, partout où il se manifeste, un monde autonome transcendant celui des apparences» (Marie-Anne de Beaumarchais) et qui prend soudain conscience de son pouvoir millénaire.

ÉDITIONS: Malraux, *Les Voix du silence*, Gallimard, 1951, éd. définitive 1964.
ÉTUDE: Pascal Sabourin, *La Réflexion sur l'art d'André Malraux*, Klincksieck, 1972.

VOIX INTÉRIEURES (Les)
VICTOR HUGO. Poèmes, 1837.

«Le foyer, le champ, la rue: triple aspect de notre vie»: c'est en ces termes que la préface de ce recueil de trente-deux poèmes définit ses sources d'inspiration. Le foyer, c'est la poésie du cœur: celle qui donnait déjà au précédent recueil du poète, *Les Feuilles d'automne**, une tonalité intimiste et personnelle; on y retrouve, en effet, tout un cycle de poèmes consacrés aux enfants («Regardez, les enfants se sont assis en rond», «À des oiseaux envolés»), et plus généralement à la famille proche du poète («À Eugène, vicomte H.»). S'y rattachent

également toutes les chansons qui célèbrent la femme aimée, celle qui désormais a pris place dans son cœur («Venez que je vous parle, ô jeune enchanteresse»). Le champ, c'est la poésie de la nature — une nature pleine de symboles et de mystères angoissants («À Albert Dürer», «La Vache», «Soirée en mer»). La rue, enfin, c'est «la lutte furieuse des opinions», la mêlée à laquelle le poète ne peut se soustraire. Il ne s'agit cependant plus de livrer bataille, mais d'instruire: les accents épiques et polémiques qui avaient fait irruption dans les *Chants du crépuscule** font place à des discours didactiques, où s'affirme la mission civilisatrice du poète, le rôle qu'il joue dans le progrès humain. Les faits historiques (mort de Charles X, apothéose de Napoléon) sont prétexte à un enseignement, une leçon de philosophie historique et morale que le poète magnifie par de puissantes envolées lyriques («À l'Arc de triomphe», «*Sunt lacrimae rerum*»).

♦ Après les deux recueils des *Chants du crépuscule* et des *Feuilles d'automne* où, tout en maîtrisant parfaitement les genres et les styles les plus variés, Victor Hugo (1802-1885) donnait encore l'impression d'explorer des voies nouvelles, *Les Voix intérieures* sont le recueil de la maturité. Y apparaissent les lignes de force qui guideront toute l'évolution ultérieure du poète: non seulement parce qu'il réunit en une synthèse très personnelle les thèmes et les tons des précédents recueils, où l'on passait de la simple chanson à l'hymne philosophique, et de la rêverie au pamphlet, mais surtout parce que la «voix» qu'il entonne, la personnalité propre de Hugo y imprime une marque spécifique: une allure grave, réfléchie, «pensive», bien éloignée des premières exubérances romantiques, et qui n'évite pas toujours une certaine grandiloquence. C'est que, dans l'amour comme en politique, des petits faits quotidiens aux grands événements historiques, le poète va toujours au cœur des choses, au plus intime de la réalité, entrant en communion avec la nature, le monde, les êtres qui l'entourent.

♦ C'est là le trait le plus caractéristique de la personnalité de Hugo, tout au moins d'un versant de sa personnalité, qu'il incarne à travers la figure d'Olympio, sorte de double imaginaire qui fait son apparition dans ce recueil et qui parle en son nom («À Olympio»).

ÉDITIONS: Hugo, *Les Voix intérieures*, dans *Œuvres complètes*, poésie t. I, Laffont, «Bouquins», 1985. Éd. Pierre Albouy, Gallimard, «Poésie», 1983.
ÉTUDES: voir *Les Chants du crépuscule*.

VOL DE NUIT

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY. Roman, 1931.

Dans ce roman, Saint-Exupéry, qui a été directeur de l'Aéropostale d'Argentine en 1926, entend témoigner de son propre engagement et de celui de son équipage dans une cause qui leur semblait juste. Nous sommes en Amérique du Sud à la grande époque de l'aviation commerciale. Rivière, le chef de l'Aéropostale, et son équipe cherchent à prouver que l'avion est plus rapide que le train pour acheminer le courrier. Les équipages assurent donc des vols de nuit extrêmement périlleux. C'est ainsi que Fabien se perd, lors d'une tempête, premier sacrifié. Rivière inculque à ses hommes la fidélité à la mission et le courage face à la mort. Il se montre impitoyable tout en gardant avec ceux qui sont sous ses ordres des relations d'homme à homme. Quand la femme de Fabien viendra demander de ses nouvelles, Rivière prendra conscience que l'amour et le devoir constituent deux idéaux également sublimes, mais incompatibles entre eux. Le roman esquisse ainsi à travers la double figure du chef, inflexible, et de ses hommes qui, déterminés, exécutent les ordres, l'image même de l'Homme, voué à l'idéal héroïque.

♦ Publié avec une préface d'André Gide, *Vol de nuit* annonce les thèmes et les principes qui nourriront dans l'œuvre ultérieure la réflexion éthique de Saint-Exupéry (1900-1944). Comme Montherlant et Malraux, mais de façon plus modeste, Saint-Exupéry poursuit à travers son récit un idéal historique et se rattache ainsi à un humanisme lucide, conscient de la grandeur et de la faiblesse des hommes.

♦ Ce roman, qui est aussi un livre d'aventures, connut un succès important et Sartre y a salué une œuvre qui célébrait l'action et l'Histoire.

ÉDITIONS: Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, préface d'André Gide, Gallimard, «Mille Soleils», 1986. Gallimard, «Folio», 1982.
ÉTUDE: Pierre Chevrier, *Saint-Exupéry*, Gallimard, 1971.

VOLEUR (Le)

GEORGES DARIEN. Roman, 1898.

Un voyageur-voleur trouve un journal enfermé dans une malle, alors qu'il inspecte sa chambre d'hôtel. C'est ainsi qu'il est amené, en même temps que le lecteur, à lire le récit chaotique de Georges Randal, a priori voué à une existence paisible, qui s'est fait voleur après avoir constaté que, «dans l'état naturel, le voleur, c'est celui qui a du superflu, le riche». C'est ainsi que, avec la complicité de l'abbé Lamargelle, qui l'introduit dans la confrérie des voleurs et le fait initier au maniement du passe-partout et de la pince-monseigneur, ainsi que de Roger-la-Honte, canaille accomplie, il mène à bien diverses entreprises. Le narrateur observe souvent des pauses pour vilipender la société actuelle et la prétendue civilisation: «Je ne crois pas qu'on ait dit moins d'infamies dans les couloirs du Palais-Bourbon, cette après-midi, que je n'en ai entendues cette nuit dans le souterrain dont je vais sortir! et peut-être y a-t-on conclu des marchés aussi honteux. Pas plus ignobles, ces filles de joie, que les épouses légitimes de bien des défenseurs de morale, bêtes comme Dandin et cocus comme Marc Aurèle», ou encore: «Est-ce que la bourgeoisie, pour arriver au pouvoir et s'y maintenir, a mis en œuvre d'autres procédés que ceux qu'emploient les malfaiteurs?» Ce qui est montré, c'est l'envers de la société ou plutôt, de façon carnavalesque, la société à l'envers: les voleurs, qui n'apparaissent pas forcément comme des «énergumènes du vice» ou des «fanatiques de la dépravation», se présentent aussi tranquillement, normalement, que les bourgeois.

♦ Presque un siècle après sa parution, le *Voleur* trouve encore un écho dans les esprits. Ce roman, qualifié d'«anarchiste», mais qui entre aussi dans la tradition du «manuscrit retrouvé», est dans le droit fil de l'œuvre frondeuse de Darien (1862-1921): avec la parution de *Biribi*, en 1889, il avait contribué à faire abolir, par la Chambre des députés, les compagnies disciplinaires. Quand, en 1890, il donne, en collaboration avec Lucien Descaves, une adaptation scénique — *Les Chapons* — de son roman *Bas les cœurs*, il provoque le scandale.

♦ *Le Voleur* a été adapté au cinéma par Louis Malle en 1967.

ÉDITIONS: Darien, *Le Voleur*, Jean-Jacques Pauvert, 1955. Gallimard, «Folio», 1978.

VOLUPTÉ

CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE. Roman, 1834.

Un évêque, Amaury, confesse à un jeune homme sa vie et ses erreurs pour le mettre en garde contre les passions. Aristocrate, orphelin et solitaire depuis son enfance, il se trouve, après la Révolution, dans l'incertitude morale décrite par Chateaubriand sous le nom de «vague des passions». Il craint de s'engager dans un bonheur trop calme en épousant la jeune Amélie de Liners à laquelle il est attaché. Il se lance dans l'action politique et ressent un amour platonique pour l'épouse du chef de la résistance royaliste en Bretagne, la marquise de Couaën. Le marquis prisonnier, Amaury suit sa femme à Paris, mais il se lasse de cet amour idéal, cède à la débauche, fréquente une mondaine qui se joue de lui. Déçu, il se convertit, devient prêtre et, lors d'un voyage dans la région de son enfance, assiste à la mort de Mme de Couaën et recueille sa confession.

♦ Sainte-Beuve (1804-1869), figure éminente de la critique du XIX^e siècle, s'est d'abord mêlé au mouvement romantique. Le roman apparaît comme une autobiographie dont les aveux personnels se dissimuleraient cependant. Amaury, velléitaire et passif, est un personnage qui refuse les engagements, recherche les amourettes sans lendemain et veut préserver intacte l'image idéale de l'amante maternelle: à la fin du récit, l'amour s'épanouit dans la sublimation et la religion. Les figures féministes se lisent comme des signes sur le chemin de la rédemption.

♦ Sainte-Beuve louvoie entre romantisme et classicisme, rationalisme et catholicisme. Son unique roman se distingue cependant d'une lignée classique à laquelle appartient *Adolphe** de Constant, parce qu'il abandonne la concentration dramatique pour une structure biographique, celle du roman de formation, plus souple, et qui permet des digressions littéraires, philosophiques et moralistes, et parce qu'il met en œuvre des phrases sinueuses, des allégories, des métaphores et un vocabulaire étonnant. Amaury trouve son idéal dans un romantisme spiritualiste.

ÉDITION: Sainte-Beuve, *Volupté*, éd. André Guyaux, Gallimard, «Folio», 1986.
ÉTUDE: Maurice Regard, *Sainte-Beuve*, Hatier, 1959.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT
LOUIS-FERDINAND CÉLINE. Roman, 1932.

Ce roman picaresque dénonce toutes les formes d'aliénation qu'une société vouée à la haine et à la veulerie a mises en place. Son héros Bardamu découvre d'abord de façon brutale et définitive le mensonge de la Grande Guerre, ainsi que le caractère inutile et grotesque d'un héroïsme qu'au fond rien ne justifie. Réformé, il connaîtra le cauchemar de l'Afrique coloniale, dont le récit nous donne une image à la fois pittoresque et grandguignolesque, en en dévoilant toutes les cruautés. Plus tard, débarqué dans l'Amérique des années vingt, il fera l'expérience du travail à la chaîne et de l'extrême misère. Revenu en France, le héros, devenu médecin, côtoie tout un petit peuple dont il décrit les bassesses et les mesquineries avec une sensibilité de sociologue, sans indulgence ni complaisance. Parfois cette écriture rageuse dans sa forme, violemment négatrice dans son propos, s'infléchit dans une tonalité plus mélancolique d'où surgissent la poésie triste des banlieues grises et pauvres ou l'image pathétique de quelques êtres innocents, à qui va toute la tendresse du narrateur.

♦ Le *Voyage au bout de la nuit* marque avec fracas l'irruption de Céline (1894-1961) dans la vie littéraire. Selon H. Godard, ce roman constitue une première étape dans l'acheminement vers le roman-autobiographie, genre auquel finira par aboutir le Céline d'après-guerre (avec notamment *D'un château l'autre*, 1957, *Nord*, 1960, et *Rigodon*, 1969). Dans le *Voyage au bout de la nuit*, le nom de Bardamu fait encore écran entre l'auteur et le héros mais le « je » qui parle y a une valeur si fortement existentielle qu'il finit par s'imposer comme l'instance qui ouvre et origine l'univers décrit. Dès *Mort à crédit**, l'apparition de Ferdinand, qui porte le prénom même de l'auteur, révélera l'évidente parenté entre les deux héros et, partant, la profonde et problématique implication de Céline dans ses personnages.

♦ Le *Voyage au bout de la nuit*, nihiliste et sans aspiration vers l'avenir, s'inscrit au cœur même de la crise des valeurs née au lendemain de la Première Guerre mondiale. Comme Artaud dans sa *Lettre sur la cruauté*, Céline pourrait proclamer que le Mal est la loi permanente et que tout espoir est un leurre qui cache le mensonge de Dieu, l'au-delà voilé de la nature, qui est la mort : « La vérité, c'est la mort » ; la naissance est punition de l'amour et la mort punition de la vie : chez Céline, la nature est bel et bien une antinature, ignominieuse et corrompue, sans cesse vouée à la déplétion et à la déliquescence. Faire de l'art avec le Mal, telle est désormais la vocation de l'écrivain qui, à force d'émotion, de tremblement et de violence, tente de retrouver une pureté originelle et perdue. Le style anticonformiste et antibourgeois, souvent argotique, dénonçant volontairement les mensonges et les artifices de l'écrit et de la « bonne littérature », agresse continuement le lecteur, l'obligeant à retrouver dans cette langue si proche de l'oral, dans la puissance même de son souffle, la vérité même de la vie, exacerbée, déchirante.

♦ Le roman connut une publicité retentissante dès sa parution. Il fut salué ou conspué, selon les options politiques ou intellectuelles : nihiliste pour certains (Trotski), abject et iconoclaste pour d'autres, admirable pour ceux qui, comme Céline, avaient décrété la mort de certaines valeurs.

ÉDITIONS : Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, « Folio », 1987 et dans *Romans*, t. I, éd. Henri Godard, Gallimard, « La Pléiade », 1981.
ÉTUDES : voir *Guignol's Band*.

VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE
JULES VERNE. Roman, 1864.

Le géologue allemand Lidenbrock trouve miraculeusement un cryptogramme dans un manuscrit dont l'auteur, Arne Saknüssen, alchimiste islandais du XVI^e siècle, révèle la route à prendre pour atteindre le centre de la Terre : il décide de tenter l'aventure, accompagné par son neveu Axel qui est amoureux de la pupille de son oncle, et par un guide islandais, Hans, aussi flegmatique que son nouveau maître est bouillant et irascible. Les explorateurs entrent par le cratère éteint du Sneffels. Axel se perd et les explorateurs croient mourir de soif ; ils traversent la mer souterraine éclairée par un phénomène électrique inconnu ; sur son rivage croissent des végétations géantes de l'époque secondaire ; ils assistent à la lutte mortelle entre un ichtyosaure et un plésiosaure ; une tempête provoque leur naufrage ; ils découvrent un homme fossile de l'époque quaternaire, puis rencontrent un être vivant — homme

ou singe, pâtre géant d'un troupeau de mastodontes. Les traces d'Arne Saknüssen (poignard rouillé, initiales gravées sur la roche) aboutissent à une impasse: le chemin a été barré par un séisme. Les explorateurs minent l'obstacle, mais l'explosion provoque un cataclysme: ils sont expulsés par le cratère du Stromboli en pleine activité.

♦ Dans cette fiction se déploient en particulier la fascination de Jules Verne (1828-1905) pour les lieux et itinéraires souterrains et sa conception volcanique du monde. Comme Michelet, il conçoit une grande source vitale qui préside à l'évolution du globe: les explorateurs en sont les spectateurs méticuleux, enthousiastes et romantiques. Les manifestations de cette force mystérieuse permettent de retracer l'histoire de la planète, sa formation et son évolution possible.

♦ L'hymne au progrès rejoint ici le mythe, la rêverie cosmique. Mais par un jeu sur l'intérieur et l'extérieur, le voyage conduit aussi au centre de l'homme et s'achemine dans l'empire des pulsions les plus impérieuses. Les romans de Jules Verne sont des machines qui ne servent pas tant à parcourir le monde qu'à explorer le temps: ils décrivent une anamnèse.

ÉDITION: Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Flammarion, «G.F.», 1977.
ÉTUDES: voir *Le Château des Carpathes*.

VOYAGE DE M. PERRICHON (Le)
EUGÈNE LABICHE. Comédie, 1860.

M. Perrichon, carrossier enrichi, sa femme et sa fille Henriette partent pour un voyage en Suisse. Deux jeunes gens, Armand et Daniel, se joignent à la famille: amoureux d'Henriette, ils vont tenter de gagner la faveur du père par des moyens différents. Un accident de montagne fait éclater l'ingratitude du carrossier, qui est tout près d'accorder la main de sa fille, non à Armand qui l'a sauvé, mais à Daniel, qui sait flatter sa vanité en minimisant le courage de son rival. Cependant, tout finit au mieux: le cynique Daniel est démasqué. Armand épousera Henriette, et Perrichon repart en voyage pour corriger la faute d'orthographe qu'il a malencontreusement laissée sur le registre des voyageurs de l'hôtel.

♦ La pièce est l'une des plus connues de Labiche (1815-1888). Son succès repose essentiellement sur la création du personnage de Perrichon. L'intrigue, mince et de pure convention, a pour seule fonction d'éclairer avec justesse et drôlerie ce personnage de bourgeois enrichi, inculte et vaniteux. L'auteur a su créer un «type» représentatif de la bourgeoisie du Second Empire, immortalisé par sa célèbre faute d'orthographe (la «mère» de glace). Comme souvent chez Labiche, ce sont le rythme, les mots d'esprit et l'enchaînement des situations cocasses qui font le charme de la pièce. Ils lui ont valu le succès à sa création et le triomphe lors d'une reprise à la Comédie-Française, en 1879, un an avant la réception de l'auteur à l'Académie française.

ÉDITIONS ET ÉTUDES: voir *Un chapeau de paille d'Italie*.

VOYAGEUR SANS BAGAGE (Le)
JEAN ANOUILH. Pièce en cinq tableaux, 1937.

À la suite d'une blessure de guerre qui l'a rendu amnésique, Gaston a passé quinze ans dans un asile. Une dame patronnesse qui l'a pris sous sa protection, la duchesse Dupont-Dufort, entreprend de retrouver avec lui sa famille. Entre cinq familles qui le réclament, elle le présente aux Renault, riches bourgeois de province. Ceux-ci reconnaissent aussitôt en lui Jean, le fils cadet de la famille porté disparu depuis 1918. Cependant, Gaston, découvrant peu à peu l'adolescent violent et sans scrupules qu'il a été, se refuse à endosser sa véritable identité. Pour fuir son passé, il se choisit une autre famille, dont le seul représentant est un petit garçon orphelin et richissime.

♦ Grâce à ce brusque dénouement, délibérément fantaisiste, la pièce reste grave, sans masquer tout à fait le pessimisme fondamental qu'Anouilh (1910-1987) développera après la Seconde Guerre mondiale. En retrouvant son identité sociale, Gaston découvre l'inadéquation existentielle, chez le même homme, entre l'adulte et l'adolescent. Le mythe banal de l'innocence perdue est ici retourné: grâce à l'amnésie, un être perverti dès sa jeunesse acquiert la pureté qu'il n'a jamais eue. Rejetant le destin qui lui impose une famille bourgeoise donc corrompue, Gaston reconquiert d'une certaine façon sa liberté d'amnésique, en se faisant adopter par un enfant qui lui renvoie une image idéale de son passé. Alors que *Siegfried** (1928) de Giraudoux, soldat amnésique lui aussi, était déchiré entre

deux patries, le malaise est ici confiné à la famille.

♦ Premier succès théâtral d'Anouilh, la pièce fut créée par Georges Pitoëff au théâtre des Mathurins en 1937.

ÉDITIONS: Anouilh, *Le Voyageur sans bagage*, dans *Pièces noires*, La Table ronde, 1958. *Le Voyageur sans bagage*, suivi de *Le Bal des voleurs*, Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDES: Robert de Luppé, *Jean Anouilh*, Éditions universitaires, 1965. Bernard Beugnot, *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier, 1977.

VOYAGEUR SUR LA TERRE (Le)
JULIEN GREEN. Nouvelles, 1927.

Daniel O'Donovan est-il tombé accidentellement ou volontairement du haut de la falaise? Autrement dit: a-t-il droit à une sépulture chrétienne? Pour répondre à cette question, on dispose d'une sorte de journal laissé par le jeune homme et dans lequel il relate sa vie: des parents morts prématurément, une enfance morne près d'un oncle peu aimant, le goût des livres et du rêve, une bien triste vie. Lorsqu'il a dix-sept ans, son oncle le munit d'un peu d'argent et l'envoie faire ses études dans une université du sud des États-Unis. Arrivé trop tôt, désorienté, Daniel rencontre un sympathique mais étrange jeune homme, Paul. Celui-ci, en effet, le pousse à accomplir toutes les démarches nécessaires, mais refuse de s'en charger comme il refuse d'habiter avec lui. Cependant ils se fréquentent régulièrement, Paul exerçant sur Daniel une influence croissante, excessive même: il brûle ceux de ses livres qu'il juge malsains, lui vole son argent pour le pousser à travailler, tout cela sans provoquer chez Daniel animosité ni ressentiment. Mais un cauchemar récurrent hante le jeune homme: entraîné par Paul, il tombe de la falaise... La lecture de ce journal provoque réactions et commentaires, mais surtout les témoignages complémentaires de l'oncle, de la logeuse, d'un ecclésiastique. Complémentaires mais surprenants: Paul n'a jamais été vu de personne; Daniel, toujours seul, parlait à haute voix, son regard fixe et un comportement des plus étranges avaient fort inquiété sa logeuse. Tout concorde à établir de façon certaine la folie de Daniel. Sa mort précoce n'est-elle pas alors une grâce de la Providence, mettant fin à une existence de souffrances et de «misère spirituelle»? Daniel sera donc enterré chrétiennement avec pour épitaphe: «Mort par la visitation de Dieu».

♦ Comme les trois autres nouvelles du recueil, celle-ci, qui donne son titre à l'ouvrage, rend bien compte de l'atmosphère oppressée, angoissante, qui caractérise la première partie de l'œuvre abondante de Julien Green (né en 1900). Ici encore l'auteur réactive le thème de l'inconnu par qui l'équilibre est détruit. Les troubles de l'adolescence, l'aspiration à la pureté et la lutte contre le sentiment écrasant d'une faute diffuse mais omniprésente se traduisent chez les personnages par une oscillation perpétuelle entre raison et folie, tension souvent soulagée par le meurtre ou par la mort (*Moïra**).

♦ Avec un art très sûr du dosage des éléments fantastiques, en ménageant très habilement suspense et coups de théâtre, Julien Green démontre la raison normative des égarements et des fantasmes de la folie. Mais l'originalité de ses nouvelles est à chercher dans la source même des angoisses déstabilisatrices: la présence de Dieu, l'affirmation de la Foi qui rendent naturel, normal, l'accès au surnaturel. Ainsi, un des problèmes posés par la mort de Daniel n'est pas de savoir s'il s'agit ou non d'un suicide, mais de déterminer le cheminement souterrain de la Providence dans cette existence chaotique, de montrer la grâce divine à l'œuvre dans cette mort qui, selon les apparences humaines, était tragique et prématurée.

ÉDITION: Green, *Le Voyageur sur la Terre*, Le Seuil, 1989.
ÉTUDE: Jacques Petit, *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs*, Desclée De Brouwer, 1969.

VOYAGEURS DE LA VOIX
HENRI MESCHONNIC. Poèmes, 1985.

Le sujet, chez Meschonnic, n'est pas maître de ses mots: il ek-siste (c'est-à-dire existe hors de lui-même) dans ce «rythme/qui nous entend/plus que nous l'entendons» (*Voyageurs*). Ce n'est pas un «je», mais un «nous» qui s'écoute dans le «toi» auquel le texte s'adresse et qui en est donc l'avenir. Alors le poème peut donner à entendre la *voix*. Celle-ci ne se confond pas avec l'oral. La voix est le tissu continu d'où émergent les paroles écrites ou prononcées, cette profondeur qu'elles font vibrer et entendre dans leur rythme. Elle est donc doublement un espace (voir le titre): espacement des paroles et espace de l'inter-

subjectivité. Cette ouverture contient le réel, le temps et le corps. Le voyageur de la voix circule ainsi, grâce au poème, à travers le temps, l'espace, les autres. Mais il ne le peut qu'en circulant dans la langue : le rythme est ce déplacement interne de la langue. Il naît du vers, de la syntaxe (qu'elle se perde dans le silence d'une interruption ou reproduise le même schéma), de l'écho entre les mots placés aux positions fortes du vers, des rappels qui naissent des jeux étymologiques ou de la paronomase.

♦ Depuis *Dédicaces et Proverbes* (1972), Henri Meschonnic (né en 1932) est à la recherche d'une langue qui accorde à la parole ce surcroît de sens que la forme proverbiale donne à ce qui est dit. Il est parvenu, avec *Voyageurs de la voix* et *Nous le passage* (1990), à forger une expression répondant à l'exigence éluardienne : « Un langage... de commun échange entre nous » (*Les Animaux et leurs hommes*). C'est peut-être en cela que le traducteur des textes bibliques (*Les Cinq Rouleaux*, 1970) est plus proche d'Éluard que d'aucun des contemporains.

ÉDITION : Meschonnic, *Voyageurs de la voix*, Verdier, 1985.
ÉTUDE : Henri Meschonnic, *La Rime et la Vie*, Verdier, 1989.

VRAI, DU BEAU ET DU BIEN (Du)
VICTOR COUSIN. Essai philosophique, 1853.

Du vrai, du beau et du bien, publié en 1853 puis en 1860 sous sa forme définitive, est la reprise du cours de philosophie que Victor Cousin (1792-1867) donna en Sorbonne à partir de 1817. Dans sa leçon d'ouverture, il met en place la notion d'« éclectisme » qui reste attachée à son nom. Il ne s'agit pas de syncrétisme des idées philosophiques antérieures mais d'une méthode qui consiste à confronter les vérités des systèmes particuliers pour arriver à la vérité : ainsi, dans le domaine de la pensée comme de l'art, il est possible d'atteindre une ouverture d'esprit qui permet de combiner et de choisir des formes d'origine diverse pour exprimer l'idée de vérité ou de beauté. Selon les thèses de l'éclectisme, il existe en chaque être un sens du vrai qu'on appelle conscience sous sa forme personnelle et raison sous sa forme générale. La réflexion philosophique ne permettant de faire affleurer qu'un fragment de la vérité totale, il faut faire jouer toutes les vérités fragmentaires qui se trouvent dans les divers systèmes pour dégager la vérité totale. La vérité existant sous deux formes, virtuelle dans le sens commun et formulée dans l'histoire de la philosophie, réaliser l'éclectisme revient à faire sortir la vérité du rapprochement de ces deux éléments.

♦ Dans son avant-propos, Victor Cousin dit préférer le terme de « spiritualisme » à celui d'éclectisme pour qualifier son système. Dès 1818 en effet, il avait écrit que « l'idéal dans le beau comme en tout est la négation du réel ». Un autre philosophe, Charles Secrétan, résume bien la situation en écrivant en 1868 que Victor Cousin « substitua à l'éclectisme hégélien le spiritualisme éclectique » — système qui concilie en les dépassant les quatre autres entre lesquels oscille perpétuellement l'esprit humain : matérialisme, idéalisme, scepticisme et mysticisme.

ÉDITION : Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, dans *Œuvres complètes*, 12 vol., Anthropos, 1968-1971.
ÉTUDE : Charles Secrétan, *La Philosophie de M. Cousin*, Grasset, 1868.

Z

ZADIG OU LA DESTINÉE

VOLTAIRE. Conte, 1748.

Zadig ou la Destinée commence comme le plus banal des romans: un héros jeune, riche, beau et sage mène, au rythme des imparfaits du texte, une existence tranquille, «lorsque»... le roman idyllique se voit interrompu par l'émergence de l'imprévu: une narration ultérieure relate des événements passés qu'un auteur omniscient présente sous plusieurs angles. Simple habitant de Babylone devenu premier ministre grâce à sa prodigieuse sagacité et à l'amour de la reine Astarté, Zadig décrit un aller et retour. Chassé par une injuste jalousie et par l'intrigue, il fuit jusqu'en Égypte où il devient esclave. L'Arabie marque le début de sa reconquête: il obtient sa liberté, retrouve Astarté, assure son bonheur après de rudes épreuves, reçoit la révélation de l'ange Jesrad et monte sur le trône de Babylone. Le sage héros est une projection de Voltaire lui-même, méprisé par Louis XV dont le roi Moabdar, influençable, versatile et mal conseillé, paraît une caricature. Véritable «anti-Versailles», *Zadig* fait ressortir le triomphe de la corruption, de la bêtise et de l'envie. À une telle décadence Voltaire propose un seul remède, l'exercice de la raison grâce à l'action d'un ministre sage — Zadig premier ministre met fin à toutes sortes d'abus — ou grâce au règne d'un souverain éclairé — Zadig, devenu roi, gouverne selon la justice et assure la paix à ses sujets. En posant le problème de la destinée (sous-titre du conte), Voltaire cherche également quel sens accorder à la vie humaine. Si le héros objecte ses «Mais» aux arguments de l'ange Jesrad, il se soumet devant la manifestation divine: son adoration de la Providence est liée à l'idée qu'il est vain de s'interroger sur le pourquoi et le comment des choses.

♦ *Zadig* est le premier conte publié par Voltaire (1694-1778), qui garde en portefeuille une fiction romancée devenue plus tard *Micromégas**. Il paraît d'abord à Amsterdam en 1747 sous le nom de *Memnon*, puis à Paris en 1748, remanié et augmenté des chapitres «Le Basilic», «Les Combats» et «L'Ermite». Voltaire n'a pas encore connu l'absurde et l'horreur qui imprégneront *Scarmentado** et *Candide**. Au faîte de la gloire, il voit cependant ses illusions heureuses de Cirey menacées par les attaques incessantes de la maladie, l'affaiblissement de son amour pour Mme du Châtelet, la disgrâce du roi. Il met ses inquiétudes en situation dans un monde oriental qui le fascine: c'est l'époque où il travaille à l'*Essai sur les mœurs** et à sa tragédie *Sémiramis*.

♦ Le conte, comme les *Lettres philosophiques**, *Candide* ou le *Dictionnaire philosophique**, s'attarde sur les grands problèmes qui se posent aux philosophes des Lumières: superstition, fanatisme, Providence, nature, civilisation, justice, despotisme éclairé, religion, bonheur. Voltaire nie d'abord toute paternité: l'œuvre est trop explosive. Les contemporains, soucieux de découvrir des «clés» ou d'apprécier l'impact subversif de *Zadig*, discernent à peine la qualité littéraire de l'ouvrage. Voltaire lui-même, convaincu de l'excellence littéraire des seuls grands genres classiques, l'épopée, l'épître ou la tragédie, ne voit dans son

conte qu'un ouvrage de mince importance. Un complet retournement se produit au XX^e siècle: *Zadig* et les autres *contes* constituent la partie de son œuvre la plus appréciée, et parfois la seule connue du grand public.

ÉDITIONS: Voltaire, *Zadig ou la Destinée*, dans *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van den Heuvel, Gallimard, «La Pléiade», 1979. *Candide, Zadig, et autres contes*, Lattès, 1988.
ÉTUDE: René Vaillot, *Voltaire en son temps*, t. II, *Avec Madame du Châtelet*, Fondation Voltaire, 1988.

ZAÏRE
VOLTAIRE. Tragédie, 1732.

L'action de *Zaïre* se noue autour d'un conflit qui met en scène l'instinct du bonheur contrarié par l'interdit religieux. Ce conflit s'inscrit dans une dimension historique nationale: la flotte de Saint Louis partant en croisade passe non loin de la Syrie. Orosmane, sultan de Jérusalem, aime la belle Zaïre, née de parents inconnus et élevée dans la religion musulmane. Nérestan, un chevalier chrétien, revient de France avec la rançon de Zaïre et de dix prisonniers. Généreusement, Orosmane rend la liberté à cent chrétiens, mais il garde Zaïre, qu'il se prépare à couronner, et le vieux Lusignan, descendant des princes de Jérusalem. Libéré pourtant à la demande de Zaïre, Lusignan découvre que Nérestan et Zaïre sont ses enfants, perdus depuis vingt ans, et conjure sa fille de se faire baptiser. Partagée entre son amour pour Orosmane et sa fidélité à sa famille chrétienne, Zaïre souhaite, avant de s'engager, une dernière entrevue avec son frère. Le sultan les surprend, se croit trahi et dans un accès de jalousie furieuse, poignarde Zaïre. Désespéré quand il découvre son erreur, il se tue sur le corps de sa victime après avoir fait libérer tous les chrétiens.

♦ Sa première tragédie, *Œdipe** (1718), avait apporté à Voltaire (1694-1778) un beau succès. Considéré comme le plus grand poète de son temps après la publication de *La Henriade*, il apparaît également, avec l'éclatant triomphe de *Zaïre*, comme le successeur de Corneille et de Racine. L'enthousiasme s'étend à l'Italie, à la Hollande, à l'Allemagne et à l'Angleterre — où le public apprécie *Zaïre* à l'égal d'*Hamlet* durant un demi-siècle.

♦ Tragédie racinienne par son sujet, sa structure et sa langue, *Zaïre* emprunte à *Othello* l'affabulation et la peinture de la jalousie. L'ironie tragique domine la pièce — à l'image du destin ironique qui se joue de Babouc, Zadig ou Candide — et annonce le drame romantique où la fatalité toute-puissante trompe les espérances humaines. Si l'amour malheureux du bel Orosmane, musulman généreux et tolérant, et de la tendre Zaïre fait pleurer les âmes sensibles des Lumières, l'intransigeance chrétienne du vieux Lusignan s'oppose au bonheur des héros: la seule conversion — très voltairienne — est celle de Nérestan, soldat du Christ, soudain édifié dans la dernière scène par la tolérance et l'humanité du prince hérétique. Là encore *Zaïre* annonce le romantisme par la volonté de donner à la tragédie un sens philosophique.

ÉDITIONS: Voltaire, *Zaïre*, Larousse, «Nouveaux Classiques Larousse», 1972 et dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. I, éd. Jacques Truchet, Gallimard, «La Pléiade», 1973.
ÉTUDE: René Pomeau, *D'Arouet à Voltaire*, Voltaire Foundation, 1985.

ZAYDE, HISTOIRE ESPAGNOLE
MME DE LA FAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de). Roman, 1669-1671.

Publié sous le nom de Segrais, et fruit d'une collaboration entre Mme de La Fayette (1634-1693), Huet et La Rochefoucauld, ce roman, huit ans avant la parution de *La Princesse de Clèves**, remporta un vif succès. *Zayde, Histoire espagnole* tient encore beaucoup du roman héroïque et précieux par son cadre, hispano-mauresque, le mélange d'éléments romanesques et de faits historiques authentiques, ses péripéties (enlèvements, naufrages, rencontres providentielles), ses nombreuses histoires intercalées. Consalve, prêt à s'embarquer pour l'Afrique, rencontre Alphonse. Les deux hommes, aussi désespérés l'un que l'autre, se retirent dans une maison isolée du monde et se confient leurs déboires. Consalve, après avoir découvert la trahison de la femme qu'il devait épouser, Nugna Bella, et de ses deux amis, Don Ramire et Don Garcie, ligués contre lui pour mieux assouvir leurs passions, a quitté la cour de León. Alphonse est l'unique responsable de ses malheurs: aimé de Bélasire, et sur le point de l'épouser, il la perd en raison de son incurable jalousie. Après avoir tourmenté la jeune fille avec ses soupçons à l'égard d'un de ses anciens soupirants,

décédé depuis lors, il en vient à tuer son meilleur ami; Bélasire se retire dans un couvent. Cependant, après bien des péripéties, Consalve épouse une belle inconnue rescapée d'un naufrage, Zayde, que la mer a déposée sur la plage.

♦ Ce roman diffère profondément des romans précieux de Mlle de Scudéry ou de Gomberville par une vision tragique de l'amour qui est déjà celle des romans postérieurs de Mme de La Fayette. La passion, indissociable de la jalousie et du désir de domination, peut conduire au crime ou au déshonneur; la raison est incapable de la réfréner et Bélasire, comme plus tard Mme de Clèves, se retire du monde sans parvenir à oublier Alphonse, qui s'est rendu indigne d'elle. Le donjuanisme de Don Ramire, qui ne peut aimer que s'il l'emporte sur un rival, lui fait bafouer les lois de l'amitié. Par ailleurs, il est vain de prétendre fonder l'amour sur l'estime, car «on ne connaît point les femmes, elles ne se connaissent point elles-mêmes, et ce sont les occasions qui décident les sentiments de leur cœur».

♦ Le succès de *La Princesse de Clèves** éclipsa celui de *Zayde*, de même que celui des autres romans de Madame de La Fayette, *La Comtesse de Tende* et *La Princesse de Montpensier*. Mais l'histoire d'Alphonse et de Bélasire n'est pas sans évoquer certaines pages de Proust, grand lecteur de Mme de La Fayette.

ÉDITION: Madame de La Fayette, *Romans et Nouvelles*, introduction d'Alain Niderst, Garnier, 1970.
ÉTUDE: Roger Francillon, *L'Œuvre romanesque de Madame de La Fayette*, José Corti, 1973.

ZAZIE DANS LE MÉTRO

RAYMOND QUENEAU. Roman, 1959.

Jeanne Lalochère a confié sa fille Zazie à Gabriel, dit Tonton, danseur de charme. Zazie va parcourir alors Paris — le métro est en grève — rencontrant, au cours de son exploration, des personnages pittoresques et drôles: Charles, le taximan, Trouscaillon, étrange individu à l'identité mystérieuse, la veuve Mouaque, le perroquet Laverdure («Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire»). Rencontres soumises au hasard, aussi fugaces que fantasques, dans un monde triste et dur. Au terme de ce périple, Zazie la petite nymphette a vieilli. L'histoire est simple et c'est le langage, travaillé, inventif et drôle, inspiré de la langue populaire, qui recompose et concrétise poétiquement cet univers insolite.

♦ Queneau (1903-1976) a déjà publié dix-huit titres avant *Zazie*. Ce roman lui apporte son premier grand succès. Il prolonge la veine populiste du premier livre (*Le Chiendent**) et manifeste les recherches formelles de l'auteur sur le néo-français, cette langue que nous parlons mais que nous n'écrivons pas. L'invention verbale et la poésie insolite qui en découlent ne sont pas sans rappeler Joyce, le maître de Queneau, ou Céline. Les recherches de l'écrivain en la matière aboutiront en 1960 à la création de l'OuLiPo. En réalité, Raymond Queneau, dont l'univers rappelle parfois aussi celui des *Pieds Nickelés*, reste inclassable.

♦ «Y a pas que la rigolade, il y a aussi l'art»: le rire et l'humour ont trop souvent masqué aux yeux des lecteurs le sens profond du livre et le succès de *Zazie* a paradoxalement entretenu une méconnaissance de l'œuvre et des intentions de Queneau.

ÉDITIONS: Queneau, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 1959. Gallimard, «Folio», 1972.
ÉTUDES: Jean Queval, *Essai sur Raymond Queneau*, Seghers, 1960. Jacques Jouet, *Raymond Queneau*, La Manufacture, 1988.

ZONE ÉROGÈNE

PHILIPPE DJIAN. Roman, 1989.

«Ce qui pousse un type à écrire, c'est que ne pas écrire est encore plus effrayant»: telle est la réponse que donne Djian au long questionnement qui traverse son roman et dont le caractère à la fois lapidaire et évasif résume toute l'amertume. *Zone érogène* raconte page après page, chapitre après chapitre, dans un univers incertain où foisonnent les personnages de recontre, les aventures et les péripéties, la solitude d'un écrivain condamné à tout saccager autour de lui, tout sacrifier de sa vie, des siens, de la femme qu'il aime, afin de mener à bien son œuvre, «la seule chose qui vaut la peine, après tout, peut-être la seule et unique chose vraiment réelle dans tout ça». Hypothétiquement autobiographique, plutôt narcissique — le narrateur s'appelle Philippe Djian, mais, comme le suggère avec humour une page du roman, de quel Philippe Djian s'agit-il? —, *Zone érogène* esquisse de façon originale un portrait d'écrivain, figure fragile et contradictoire emplie tout à la fois de doute et d'amour de soi-même. Cette histoire pourtant truculente et drôle est avant tout la chronique d'une création

douloureuse mais nécessaire; si le livre s'achève sur la victoire de l'écrivain, cette fin n'est que provisoire, bref répit avant que ne surgisse à nouveau, taraudant et impérieux, le désir d'un autre roman. Ce livre à venir, roman dans le roman, roman fictif étrangement absent du roman qui le porte, à peine pressenti, est peut-être cette figure de l'inaccessible, à « la pureté de cristal », dont le narrateur de *Zone érogène* semble garder l'invincible nostalgie.

♦ Les romans de Philippe Djian (né en 1949) étaient restés peu connus du grand public jusqu'à l'adaptation cinématographique de *37,2° le matin* (publié en 1985) par Jean-Jacques Beneix. L'auteur connaît alors un succès aussi important que soudain. Il a publié *Bleu comme l'enfer* en 1983, *Maudit Manège* en 1986, *Échine* en 1988 et plus récemment, en 1991, *Lent dehors*. Il a également écrit un recueil de nouvelles, *Crocodiles*, paru en 1989. Dans chacune de ses œuvres, le désir, l'érotisme et l'écriture constituent les thèmes essentiels.

♦ Avec humour, Djian se compare dans *Zone érogène* à Faulkner, Bukowski et Céline... Comme les deux premiers, il tente de saisir l'immédiateté des états de conscience souvent douloureux. Le langage est sans afféterie, en quête d'une certaine spontanéité. Comme Céline, Djian expérimente un style parlé, familier, « grossier » disent ses adversaires, vivant et moderne répond l'écrivain, éloigné autant que possible des phrases « raides et momifiées » de la littérature écrite, littérature désuète, « littérature du XIX^e siècle » selon Djian.

ÉDITION : Philippe Djian, *Zone érogène*, Bernard Barrault, 1989.
ÉTUDE : Jean-Pierre Richard, *L'État des choses : étude sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Gallimard, 1990.

INDEX PAR AUTEURS

L'index reprend les titres d'œuvres tels qu'on pourra les trouver en entrée du Dictionnaire. On trouvera donc les œuvres collectives sous le titre unique sous lequel elles sont traitées.

Bien qu'il soit difficile d'établir une règle générale avec des choses qui ne sont pas normalisées, les auteurs médiévaux sont généralement annoncés sous leur prénom: ex. Guillaume de Lorris; les exceptions sont celles que l'usage recommande, comme pour Villon ou Rutebeuf.

Les noms en *de* ou *des* sont ici répertoriés selon l'ordre alphabétique du nom qui suit la particule: ex. Bellay ou Périers.

Marcel ACHARD (Marcel-Augustin Ferréol, 1899-1974)
Jean de la lune

ADAM DE LA HALLE (ou Adam le Bossu, v.1250-v.1288)
Jeu de Robin et de Marion
Jeu de la Feuillée

Arthur ADAMOV (1908-1970)
Ping-pong (Le)

ALAIN (Émile Chartier, 1868-1951)
Propos

ALAIN-FOURNIER (Henri Alban Fournier, 1886-1914)
Grand Meaulnes (Le)

Pierre ALBERT-BIROT (1876-1967)
Six Livres de Grabinoulor (Les)

Jean Le Rond d' ALEMBERT (1717-1783)
Discours préliminaire à l'Encyclopédie

Jacques Stephen ALEXIS (1922-1961)
Compère Général Soleil

Marcel ALLAIN (1885-1969) et Pierre SOUVESTRE
Fantômas

Louis ALTHUSSER (1918-1990), Jacques RANCIÈRE, Pierre MACHEREY, Étienne BALIBAR, Roger ESTABLET
Lire Le Capital

Henri Frédéric AMIEL (1821-1881)
Journal intime

Jacques AMYOT (1513-1593)
Vies des hommes illustres

Jean ANOUILH (1910-1987)
Alouette (L')
Antigone
Répétition ou l'Amour puni (La)
Voyageur sans bagage (Le)

Robert ANTELME (1917-1990)
Espèce humaine (L')

ANTOINE DE LA SALE (v.1368-v.1469)
Petit Jehan de Saintré (Le)

Guillaume APOLLINAIRE (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, 1880-1918)
Alcools
Calligrammes
Enchanteur pourrissant (L')
Mamelles de Tirésias (Les)
Poète assassiné (Le)

Hubert AQUIN (1929-1977)
Trou de mémoire

Louis ARAGON (1897-1982)
Aurélien
Blanche ou l'oubli
Communistes (Les)
Fou d'Elsa (Le)
Mise à mort (La)
Paysan de Paris (Le)
Roman inachevé (Le)

Marcel ARLAND (1899-1986)
Ordre (L')

Antoine ARNAULD (1612-1694)
Fréquente communion (De la)
Grammaire générale et raisonnée

Fernando ARRABAL (né en 1932)
Cimetière des voitures (Le)

Antonin ARTAUD (Antoine Marie-Joseph Artaud, 1896-1948)
Artaud le Mômo
Cenci (Les)
Lettres de Rodez
Pour en finir avec le jugement de Dieu
Tarahumaras (Les)
Théâtre et son double (Le)

François Hédelin d' AUBIGNAC (1604-1676)
Pratique du théâtre (La)

Théodore Agrippa d' AUBIGNÉ (1552-1630)
Printemps (Le)
Tragiques (Les)

Jacques AUDIBERTI (1899-1965)
Mal court (Le)

Émile AUGIER (1820-1889) et Jules SANDEAU
Gendre de M. Poirier (Le)

Marcel AYMÉ (1902-1967)
Contes du chat perché (Les)
Jument verte (La)
Passe-muraille (Le)
Tête des autres (La)

Amadou Hampaté BÂ (1901-1992)
Étrange destin de Wangrin (L')

Gaston BACHELARD (1884-1962)
Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière (L')
Nouvel esprit scientifique (Le)

Jean Antoine de BAÏF (1532-1589)
Météores (Les)

Étienne BALIBAR
→ ALTHUSSER

Honoré de BALZAC (1799-1850)
Avant-propos à la Comédie humaine
Chouans (Les)
Cousin Pons (Le)
Cousine Bette (La)
Curé de village (Le)
Eugénie Grandet
Gobseck
Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau
Histoire des Treize
Illusions perdues
Lys dans la vallée (Le)
Médecin de campagne (Le)
Paysans (Les)
Peau de chagrin (La)
Père Goriot (Le)
Rabouilleuse ou un ménage de garçon en province (La)
Recherche de l'absolu (La)
Splendeurs et Misères des courtisanes

Théodore de BANVILLE (1823-1891)
Odes funambulesques

Jules-Amédée BARBEY D'AUREVILLY (1808-1889)
Chevalier des Touches (Le)
Diaboliques (Les)
Prêtre marié (Un)

Henri BARBUSSE (1873-1935)
Feu, Journal d'une escouade (Le)

René BARJAVEL (1911-1985)
Nuit des temps (La)

Maurice BARRÈS (1862-1923)
Colline inspirée (La)
Culte du moi (Le)
Déracinés (Les)

Guillaume de Salluste du BARTAS (1544-1590)
Semaine ou Création du monde (La)

Roland BARTHES (1915-1980)
Critique et Vérité
Degré zéro de l'écriture (Le)
S/Z

Georges BATAILLE (1897-1962)
Bleu du ciel (Le)
Histoire de l'œil
Littérature et le Mal (La)
Part maudite (La)

Charles BAUDELAIRE (1821-1867)
Fleurs du mal (Les)
Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)
Salon de 1846

Pierre BAYLE (1647-1706)
Dictionnaire historique et critique
Pensées diverses sur la comète

Hervé BAZIN (Jean-Pierre Hervé-Bazin, né en 1911)
Vipère au poing

Philippe de BEAUMANOIR (v.1247-v.1297)
Manekine (La)

BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de, 1732-1799)
Autre Tartuffe ou la Mère coupable (L')
Barbier de Séville ou la Précaution inutile (Le)
Mariage de Figaro (Le)

Pierre de BEAUVAIS (fin XII[e]-début XIII[e])
Bestiaire

Simone de BEAUVOIR (1908-1986)
Deuxième Sexe (Le)
Mandarins (Les)
Mémoires d'une jeune fille rangée

Béatrix BECK (né en 1914)
Léon Morin prêtre

Samuel BECKETT (1906-1989)
En attendant Godot
Fin de partie
Innommable (L')
Malone meurt
Molloy
Oh les beaux jours

William BECKFORD (1759-1844)
Vathek, conte oriental

Henry BECQUE (1837-1899)
Corbeaux (Les)
Parisienne (La)

Albert BÉGUIN (1901-1957)
Âme romantique et le rêve (L')

Joachim du BELLAY (1522?-1560)
Antiquités de Rome (Les)
Défense et Illustration de la langue française (La)
Divers Jeux rustiques
Regrets (Les)

Rémy BELLEAU (v.1528-1577)
Amours et Nouveaux Échanges de pierres précieuses

Loleh BELLON (né en 1925)
Changement à vue

Julien BENDA (1867-1956)
Trahison des clercs (La)

Tahar BEN JELLOUN (né en 1944)
Enfant de sable (L')
Plus Haute des Solitudes, misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains (La)

Pierre BENOIT (1886-1962)
Atlantide (L')

Henri BERGSON (1859-1941)
Essai sur les données immédiates de la conscience
Évolution créatrice (L')
Rire: essai sur la signification du comique (Le)

Georges BERNANOS (1888-1948)
Dialogues des carmélites
Grands Cimetières sous la lune (Les)
Journal d'un curé de campagne
Monsieur Ouine
Nouvelle Histoire de Mouchette
Sous le soleil de Satan

Claude BERNARD (1813-1878)
Introduction à l'étude de la médecine expérimentale

Tristan BERNARD (Paul Bernard, 1866-1947)
Anglais tel qu'on le parle (L')

BERNARD DE VENTADOUR (v.1125-fin XII[e] s.)
Chansons

Jacques Henri BERNARDIN DE SAINT-PIERRE (1737-1814)
Études de la nature
Paul et Virginie

Henry BERNSTEIN (1876-1953)
Secret (Le)

BÉROALDE DE VERVILLE (François Brouard, 1556-1629)
Moyen de parvenir (Le)

BÉROUL (2[e] moitié du XII[e] s.)
Tristan

Aloysius BERTRAND (Jacques Louis Napoléon Bertrand, 1807-1841)
Gaspard de la nuit

Gérard BESSETTE (né en 1920)
Libraire (Le)

Mongo BETI (Alexandre Biyidi, né en 1932)
Roi miraculé (Le)

Théodore de BÈZE (1519-1605)
Abraham sacrifiant

François BILLETDOUX (1927-1991)
Il faut passer par les nuages

Marie-Claire BLAIS (née en 1939)
Saison dans la vie d'Emmanuel (Une)

Maurice BLANCHOT (né en 1907)
Livre à venir (Le)
Thomas l'osbcur

Antoine BLONDIN (1922-1991)
Enfants du Bon Dieu (Les)
Singe en hiver (Un)

Léon BLOY (1846-1917)
Femme pauvre (La)

Jean BODEL (?-v.1210)
Congés
Jeu de saint Nicolas

Jean BODIN (1529-1596)
République (La)

Nicolas BOILEAU (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636-1711)
Art poétique (L')
Épîtres
Satires

Yves BONNEFOY (né en 1923)
Acte et le Lieu de la poésie (L')
Ce qui fut sans lumière
Mouvement et de l'immobilité de Douve (Du)

Pétrus BOREL (Joseph Pierre Borel d'Hauterive, 1809-1859)
Madame Putiphar

Charles du BOS (1882-1939)
Byron et le besoin de la fatalité

Jacques Bénigne BOSSUET (1627-1704)
Discours sur l'histoire universelle
Oraisons funèbres
Sermons

André du BOUCHET (né en 1924)
Incohérence (L')
Laisses

Rachid BOUDJEDRA (né en 1941)
Répudiation (La)

Dominique BOUHOURS (1628-1702)
Entretiens d'Ariste et d'Eugène

Daniel BOULANGER (né en 1922)
Jeux du tour de ville (Les)

Édouard BOURDET (1887-1945)
Temps difficiles (Les)

Pierre BOURDIEU (né en 1830) et Jean-Claude PASSERON
Héritiers: les étudiants et la culture (Les)

Paul BOURGET (1852-1935)
Disciple (Le)
Essais de psychologie contemporaine

BRANTÔME (Pierre de Bourdeilles de, 1540-1604)
Dames galantes (Les)

André BRETON (1896-1966)
Amour fou (L')
Anthologie de l'humour noir
Champs magnétiques (Les)
Clair de terre
Manifestes du surréalisme
Nadja
Vases communicants (Les)

Jean-Claude BRISVILLE (né en 1922)
Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le jeune (L')

Charles de BROSSES (1709-1777)
Lettres familières sur l'Italie

Ferdinand BRUNETIÈRE (1849-1906)
Roman naturaliste (Le)

George BRUNO (Mme Alfred Fouillée, 1833-1923)
Tour de France par deux enfants: devoir et patrie, livre de lecture courante (Le)

BUFFON (Georges-Louis Lecler de, 1707-1788)
Histoire naturelle, générale et particulière

BUSSY-RABUTIN (Roger de Rabutin de Bussy, 1618-1693)
Histoire amoureuse des Gaules (L')

Michel BUTOR (né en 1926)
Emploi du temps (L')
Modification (La)

José CABANIS (né en 1922)
Crime de Torcy (Le)

René-Guy CADOU (1920-1951)
Hélène ou le Règne végétal

Gaston Arman de CAILLAVET (1869-1915)
→ FLERS

Roger CAILLOIS (1913-1978)
Babel
Homme et le Sacré (L')

Jean CALVIN (1509-1564)
Institution de la religion chrétienne (L')

Albert CAMUS (1913-1960)
Actuelles
Chute (La)
Étranger (L')
Homme révolté (L')
Justes (Les)
Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde (Le)
Peste (La)

Jean-Pierre CAMUS (1584-1652)
Agathonphile ou les Martyrs siciliens

Francis CARCO (François Carcopino-Tusoli, 1886-1958)
Jésus la Caille

Jacques CASANOVA DE SEINGALT (1725-1798)
Histoire de ma vie

Jean CAYROL (né en 1911)
Corps étrangers (Les)
Muriel ou le temps du retour

Jacques CAZOTTE (1719-1792)
Diable amoureux (Le)

Henry CÉARD (1851-1924)
Belle journée (Une)

Louis-Ferdinand CÉLINE (Louis Ferdinand Destouches, 1894-1961)
Guignol's Band
Mort à crédit
Voyage au bout de la nuit

Blaise CENDRARS (Frédéric Louis Sauser, 1887-1961)
Documentaires (Kodak)
Homme foudroyé (L')
Moravagine
Or (L')
Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France (La)
Aimé CÉSAIRE (né en 1913)
Armes miraculeuses (Les)
Tragédie du roi Christophe (La)
CHAILLOU DE PESTAIN
→ GERVAIS DU BUS
Robert CHALLE (1659-1721)
Illustres Françaises (Les)
Nicolas de CHAMFORT (1740-1794)
Maximes, Pensées, Caractères et Anecdotes
CHAMPFLEURY (Jules Husson, 1821-1889)
Réalisme (Le)
Jean-Pierre CHANGEUX (né en 1936)
Homme neuronal (L')
Jean CHAPELAIN (1595-1674)
Lettre à Antoine Godeau sur les vingt-quatre heures
René CHAR (1907-1988)
Dehors la nuit est gouvernée
Feuillets d'Hypnos
Marteau sans maître (Le)
Parole en archipel (La)
Jacques CHARDONNE (Jacques Boutelleau, 1884-1968)
Romanesques
CHARLES D'ORLÉANS (1394-1465)
Poésies
Alain CHARTIER (v.1385-v.1433)
Belle Dame sans mercy (La)
Jean-Baptiste CHASSIGNET (1571-1635)
Mépris de la vie et consolation contre la mort (Le)
François-René de CHATEAUBRIAND (1768-1848)
Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert
Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes
Génie du christianisme ou les beautés de la religion chrétienne (Le)
Mémoires d'outre-tombe
René
Chantal CHAWAF (née en 1943)
Rédemption
Malcolm de CHAZAL (1902-1981)
Sens magique
Andrée CHEDID (née en 1920)
Marches de sable (Les)
André CHÉNIER (1762-1794)
Bucoliques
Élégies
Iambes
Jacques CHESSEX (né en 1934)
Ogre (L')
Driss CHRAÏBI (né en 1926)
Passé simple (Le)
CHRÉTIEN DE TROYES (v.1135-v.1183)
Chevalier au lion (Le)
Chevalier de la charrette (Le)
Cligès
Conte du Graal (Le)
Érec et Enide
CHRISTINE DE PISAN (v.1364-v.1430)
Livre de la Cité des dames (Le)
Mutacïon de fortune (La)
CHRISTOPHE (Georges Colomb, 1856-1945)
Idée fixe du savant Cosinus (L')
Charles-Albert CINGRIA (1883-1954)
Bois sec bois vert
Émile Michel CIORAN (né en 1911)
Précis de décomposition
Hélène CIXOUS (née en 1937)
Dedans
Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge (L')
Robert de CLARI (XII[e]-XIII[e])
Conquête de Constantinople
Paul CLAUDEL (1868-1955)
Annonce faite à Marie (L')
Cinq grandes odes
Connaissance de l'Est
Échange (L')
Partage de midi
Soulier de satin (Le)
Tête d'Or
Ville (La)
Bernard CLAVEL (né en 1923)
Malataverne
Jean COCTEAU (1889-1963)
Enfants terribles (Les)
Machine infernale (La)
Orphée
Parents terribles (Les)
Thomas l'imposteur
Albert COHEN (1895-1981)
Belle du seigneur
COLETTE (Sidonie Gabrielle Colette, 1873-1954)
Chéri
Claudine à Paris
Maison de Claudine (La)
Sido
Philippe de COMMYNES (1447-1511)
Mémoires
Auguste COMTE (1798-1857)
Cours de philosophie positive
Maryse CONDÉ (née en 1937)
Ségou I, les murailles de terre
CONDILLAC (Étienne Bonnot de, 1714-1780)
Essai sur l'origine des connaissances humaines
Traité des sensations
CONDORCET (Marie-Jean de Caritat de, 1743-1794)
Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain
Benjamin CONSTANT (Benjamin Constant de Rebecque, 1767-1830)
Adolphe
COPI (Daniel Damonte, 1939-1987)
Journée d'une rêveuse (La)
François COPPÉE (1842-1908)
Humbles (Les)
Tristan CORBIÈRE (Édouard Joachim Corbière, 1845-1875)
Amours jaunes (Les)
Pierre CORNEILLE (1606-1684)
Cid (Le)
Cinna ou la Clémence d'Auguste
Horace
Illusion comique (L')
Menteur (Le)
Nicomède
Place royale ou L'Amoureux extravagant (La)
Polyeucte
Rodogune
Sertorius
Suréna
Thomas CORNEILLE (1625-1709)
Timocrate
Paul-Louis COURIER (1772-1825)
Pamphlets politiques
Georges COURTELINE (Georges Moinaux, 1858-1929)
Boubouroche
Messieurs les ronds-de-cuir
Victor COUSIN (1792-1867)
Vrai, du beau et du bien (Du)
CRÉBILLON fils (Claude Prosper Jolyot de Crébillon, 1707-1777)
Écumoire (L')
Égarements du cœur et de l'esprit (Les)
Sopha (Le)
CRÉBILLON père (Prosper Jolyot de Crébillon, 1674-1762)
Atrée et Thyeste
Hélisenne de CRENNE (Marguerite Briet, 1510?-1550?)
Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour (Les)
Guillaume CRÉTIN (v.1460-1525)
Épîtres
René CREVEL (1900-1935)
Mort difficile (La)
Fernand CROMMELYNCK (1886-1970)
Cocu magnifique (Le)
Charles CROS (1842-1888)
Coffret de santal (Le)
Astolphe de CUSTINE (1790-1857)
Lettres de Russie
Savinien de CYRANO DE BERGERAC (1619-1655)
États et empires de la lune et du soleil (Les)
Pédant joué (Le)
Eugène DABIT (1898-1936)
Hôtel du Nord (L')
Bernard DADIÉ (né en 1916)
Climbié
Georges DARIEN (Georges Hippolyte Adrien, 1862-1921)
Voleur (Le)
Alphonse DAUDET (1840-1897)
Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon
Lettres de mon Moulin (Les)
Petit Chose, Histoire d'un enfant (Le)
René DAUMAL (1908-1944)
Mont Analogue (Le)
Jean DE BOSCHÈRE (1878-1953)
Satan l'obscur
Charles DE COSTER (1827-1879)
Légende et les aventures d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs (La)
Mme du DEFFAND (Marie-Anne de Vichy-Chamrond, baronne), 1697-1780)
Lettres
Michel DEGUY (né en 1930)
Gisants
Gilles DELEUZE (né en 1925) et Félix GUATTARI
Anti-Oedipe (L')
Jacques DELILLE (1738-1813)
Jardins ou l'art d'embellir les paysages (Les)
Joseph DELTEIL (1894-1978)
Sur le fleuve Amour
Vivant DENON (Dominique Vivant, baron de Non, 1747-1825)
Point de lendemain
Michel DÉON (né en 1919)
Poneys sauvages (Les)
René DEPESTRE (né en 1926)
Hadriana dans tous mes rêves

Jacques DERRIDA (né en 1930)
Écriture et la différence (L')
Marceline DESBORDES-VALMORE (1786-1859)
Bouquets et prières
René DESCARTES (1596-1650)
Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences
Méditations sur la philosophie première, dans lesquelles on prouve clairement l'existence de Dieu
Passions de l'âme (Les)
Eustache DESCHAMPS (v.1346-v.1406)
Poésies
Louis-René DES FORETS (né en 1916)
Bavard (Le)
Robert DESNOS (1900-1945)
Corps et biens
Philippe DESPORTES (1546-1606)
Amours d'Hippolyte
Philippe DESTOUCHES (Philippe Néricault, 1680-1754)
Glorieux (Le)
Antoine DESTUTT DE TRACY (1754-1836)
Éléments d'idéologie
Jacques DEVAL (Abel Boularan, 1895-1972)
Mademoiselle
André DHOTEL (né en 1900)
Pays où l'on n'arrive jamais (Le)
Mohamed DIB (né en 1920)
Incendie (L')
Denis DIDEROT (1713-1784)
Bijoux indiscrets (Les)
Discours sur la poésie dramatique
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers
Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ***
Entretiens avec Dorval sur le Fils naturel
Essai sur les règnes de Claude et de Néron
Fils naturel (Le)
Jacques le Fataliste et son maître
Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient
Lettres à Sophie Volland
Neveu de Rameau (Le)
Paradoxe sur le comédien
Pensées philosophiques
Pensées sur l'interprétation de la nature
Père de famille (Le)
Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme
Religieuse (La)
Rêve de d'Alembert (Le)
Salons (Les)
Supplément au Voyage de Bougainville
Léon DIERX (1838-1912)
Lèvres closes (Les)
Birago DIOP (né en 1906)
Contes d'Amadou Koumba (Les)
Cheikh Anta DIOP (1923-1986)
Nations nègres et culture
Philippe DJIAN (né en 1949)
Zone érogène
Étienne DOLET (1509-1546)
Manière de bien traduire d'une langue en autre (La)
Roland DORGELÈS (Roland Lécavelé, 1885-1973)
Croix de bois (Les)
Christian DOTREMONT (1922-1979)
Logogrammes I et II
Serge DOUBROVSKY (né en 1928)
Amour de soi (Un)
Pierre DRIEU LA ROCHELLE (1893-1945)
Feu follet (Le)
Gilles
Maurice DRUON (né en 1918)
Rois maudits (Les)
Roland DUBILLARD (né en 1923)
Naïves hirondelles
Réjean DUCHARME (né en 1941)
Avalée des avalés (L')
Charles DUCLOS (1704-1772)
Confessions du comte de *** (Les)
Georges DUHAMEL (1884-1966)
Chronique des Pasquier
Édouard DUJARDIN (1861-1949)
Lauriers sont coupés (Les)
Alexandre DUMAS (1802-1870)
Antony
Comte de Monte-Cristo (Le)
Trois mousquetaires (Les)
Vicomte de Bragelonne ou Dix ans plus tard (Le)
Alexandre DUMAS fils (1824-1895)
Dame aux camélias (La)
Jacques DUPIN (né en 1927)
Dehors
Mères (Les)
Marguerite DURAS (née en 1914)
Amant (L')
Barrage contre le Pacifique (Un)
Éden Cinéma (L')
Moderato Cantabile
Ravissement de Lol. V. Stein (Le)
Jean ÉCHENOZ (né en 1947)
Lac
Mircea ELIADE (1907-1986)
Mythe de l'éternel retour (Le)
Paul ÉLUARD (1895-1952)
Amour la poésie (L')
Animaux et leurs hommes, Les hommes et leurs animaux (Les)
Capitale de la douleur
Leçon de morale (Une)
Roger ESTABLET
→ ALTHUSSER
Frantz FANON (1925-1961)
Damnés de la terre (Les)
Léon-Paul FARGUE (1876-1947)
Piéton de Paris (Le)
FÉNELON (François de Salignac de la Mothe, 1651-1715)
Aventures de Télémaque (Les)
Mouloud FERAOUN (1913-1962)
Fils du pauvre (Le)
Paul FÉVAL (1817-1887)
Bossu ou le Petit Parisien (Le)
Georges FEYDEAU (1862-1921)
Dame de chez Maxim (La)
Fil à la patte (Un)
Monsieur Chasse
Puce à l'oreille (La)
Gustave FLAUBERT (1821-1880)
Bouvard et Pécuchet
Correspondance
Éducation sentimentale (L')
Madame Bovary
Salammbô
Tentation de saint Antoine (La)
Trois contes
Robert de FLERS (1872-1927) et Gaston Arman de CAILLAVET
Habit vert (L')
Jean FOLLAIN (1903-1971)
Exister
FONTENELLE (Bernard Le Bovier de, 1657-1757)
Entretiens sur la pluralité des mondes habités
Histoire des oracles
Xavier FORNERET (1809-1884)
Sans titre, par un homme noir, blanc de visage
Michel FOUCAULT (1926-1984)
Histoire de la folie à l'âge classique
Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines (Les)
Louis-Charles FOUGERET DE MONBRON (1706-1761)
Cosmopolite (Le)
Charles FOURIER (1772-1837)
Théorie des quatre mouvements et des destinées générales
Maurice FOURRÉ (1876-1959)
Nuit du Rose-Hôtel (La)
Anatole FRANCE (Anatole François Thibault, 1844-1924)
Crime de Sylvestre Bonnard (Le)
Dieux ont soif (Les)
Île des pingouins (L')
Rôtisserie de la Reine Pédauque (La)
FRANCOIS DE SALES (1567-1622)
Introduction à la vie dévote
Léon FRAPIÉ (1863-1949)
Maternelle (La)
André FRÉNAUD (né en 1907)
Sorcière de Rome (La)
Jean FROISSART (v.1333-v.1412)
Chroniques
Eugène FROMENTIN (1820-1876)
Dominique
Maîtres d'autrefois (Les)
Antoine FURETIÈRE (1619-1688)
Dictionnaire universel
Roman bourgeois (Le)
Numa-Denis FUSTEL DE COULANGES (1830-1889)
Cité antique, étude sur le culte, le droit, les institutions (La)
Paul GADENNE (1907-1956)
Vent noir (Le)
Antoine GALLAND (1646-1715)
Mille et Une Nuits (Les)
Robert GARNIER (1544-1590)
Hippolyte
Juives (Les)
Romain GARY (Romain Kacew, 1914-1980)
Éducation européenne
Pierre GASCAR (Pierre Fournier, né en 1916)
Temps des morts (Le)
Lorand GASPAR (né en 1925)
Sol absolu
Armand GATTI (né en 1924)
Chant public devant deux chaises électriques
Charles de GAULLE (1890-1970)
Mémoires de guerre
Théophile GAUTIER (1811-1872)
Capitaine Fracasse (Le)
Émaux et Camées
Mademoiselle de Maupin, double amour
Préface à Mademoiselle de Maupin
Roman de la Momie (Le)
GAUTIER DE COINCI (1177-1236)
Miracles de Nostre Dame

GAUTIER D'ARRAS (XII[e] siècle)
Éracle
Jean GENET (1910-1986)
Balcon (Le)
Bonnes (Les)
Journal du voleur
Maurice GENEVOIX (1890-1980)
Raboliot
GERVAIS DU BUS et CHAILLOU DE PESTAIN
(début du XIV[e] s.)
Roman de Fauvel
Michel de GHELDERODE (Adémar Adolphe Louis Martens, 1898-1962)
Barabbas
Virgil GHEORGHIU (1916-1992)
Vingt-Cinquième Heure (La)
André GIDE (1869-1951)
Caves du Vatican (Les)
Faux-Monnayeurs (Les)
Nourritures terrestres (Les)
Porte étroite (La)
Retour de l'U.R.S.S.
Si le grain ne meurt
Roger GILBERT-LECOMTE (Roger Lecomte, 1907-1943)
Vie, l'amour, la mort, le vide et le vent (La)
Jean GIONO (1895-1970)
Hussard sur le toit (Le)
Regain
Roi sans divertissement (Un)
René GIRARD (né en 1923)
Violence et le sacré (La)
Delphine de GIRARDIN (1804-1855)
Chroniques parisiennes
Jean GIRAUDOUX (1882-1944)
Amphitryon 38
Bella
Électre
Folle de Chaillot (La)
Guerre de Troie n'aura pas lieu (La)
Intermezzo
Littérature
Siegfried
Siegfried et le Limousin
Roger GIROUX (1925-1974)
S
Édouard GLISSANT (né en 1928)
Lézarde (La)
Joseph Arthur de GOBINEAU (1816-1882)
Essai sur l'inégalité des races humaines
Pléiades (Les)
Jacques GODBOUT (né en 1934)
Salut Galarneau
Marin Le Roy de GOMBERVILLE (1600-1674)
Polexandre
Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de GONCOURT
Frères Zemganno (Les)
Germinie Lacerteux
Journal. Mémoires de la vie littéraire
Manette Salomon
Julien GRACQ (Louis Poirier, né en 1910)
Balcon en forêt (Un)
Lettrines
Rivage des Syrtes (Le)
Françoise de GRAFFIGNY (1695-1758)
Lettres d'une péruvienne
Patrick GRAINVILLE (né en 1947)
Flamboyants (Les)
Alain GRANDBOIS (1900-1975)
Iles de la nuit (Les)
Arnoul GRÉBAN (v.1420-v.1470)
Mystère de la Passion (Le)
Julien GREEN (né en 1900)
Adrienne Mesurat
Moïra
Voyageur sur la terre (Le)
Jean GRENIER (1898-1971)
Essai sur l'esprit d'orthodoxie
Frédéric Melchior de GRIMM (1723-1807)
Correspondance littéraire, philosophique et critique
Jean GROSJEAN (né en 1912)
Gloire (La)
Jean-Claude GRUMBERG (né en 1939)
Atelier (L')
Félix GUATTARI (1930-1992)
→ DELEUZE
Jean GUÉHENNO (1890-1978)
Journal d'un homme de quarante ans
Maurice de GUÉRIN (1810-1839)
Centaure (Le)
Raymond GUÉRIN (1905-1955)
Poulpes (Les)
Jean-Louis GUEZ DE BALZAC (v.1594-1654)
Lettres
GUILLAUME DE LORRIS (1200-1240) et JEAN DE MEUN
Roman de la Rose
GUILLAUME IX D'AQUITAINE (1071-1127)
Chansons
Gabriel-Joseph de GUILLERAGUES (1628-1685)
Lettres portugaises
Pernette du GUILLET (1520-1545)
Rymes
Eugène GUILLEVIC (né en 1907)
Carnac
Terraqué
Louis GUILLOUX (1899-1980)
Sang noir (Le)
Sacha GUITRY (1885-1957)
Faisons un rêve
Pierre GUYOTAT (né en 1940)
Tombeau pour 500 000 soldats
Antoine de HAMILTON (1646-1720)
Mémoires de la vie du comte de Gramont
André HARDELLET (1911-1974)
Lourdes, lentes
Alexandre HARDY (1572-1632)
Scédase, ou l'Hospitalité violée
Anne HÉBERT (née en 1916)
Fous de Bassan (Les)
HÉLINAND DE FROIDMONT (1160-1229)
Vers de la mort
Claude-Adrien HELVÉTIUS (1715-1771)
Esprit (De l')
Homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation (De l')
Louis HÉMON (1880-1913)
Maria Chapdelaine
Nicolas HERBERAY DES ESSARTS (?-1552)
Amadis de Gaule
José-Maria de HEREDIA (1842-1905)
Trophées (Les)
Antoine HÉROËT (v.1492-v.1568)
Parfaite amie (La)
Emmanuel HOCQUART (né en 1940)
Journée dans le détroit (Une)
Baron d' HOLBACH (Paul Henri Dietrich, 1723-1789)
Christianisme dévoilé (Le)
Système de la nature ou des Lois du monde physique et du monde moral
Régis Évariste HUC (1813-1860)
Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie, le Thibet et la Chine pendant les années 1844, 1845 et 1846
Victor HUGO (1802-1885)
Burgraves (Les)
Chants du crépuscule (Les)
Châtiments (Les)
Contemplations (Les)
Cromwell
Dieu
Feuilles d'automne (Les)
Fin de Satan (La)
Hernani
Homme qui rit (L')
Légende des siècles (La)
Marion Delorme
Misérables (Les)
Notre-Dame de Paris
Odes et Ballades
Orientales (Les)
Préface de Cromwell
Quatre-vingt-treize
Rayons et les Ombres (Les)
Ruy Blas
Travailleurs de la mer (Les)
Voix intérieures (Les)
Jules HURET (1864-1915)
Enquête sur l'évolution littéraire
Joris-Karl HUYSMANS (1848-1907)
À rebours
En rade
Là-bas
Sœurs Vatard (Les)
Eugène IONESCO (né en 1912)
Amédée ou Comment s'en débarrasser
Cantatrice chauve (La)
Chaises (Les)
Rhinocéros
Roi se meurt (Le)
Panaït ISTRATI (1884-1935)
Kyra Kyralina
Edmond JABÈS (1912-1991)
• (El, ou le dernier livre)
Livre des questions (Le)
Philippe JACCOTTET (né en 1925)
À la lumière d'hiver
Max JACOB (1876-1944)
Cornet à dés (Le)
Francis JAMMES (1868-1938)
Angélus de l'aube à l'angélus du soir (De l')
Alfred JARRY (1873-1907)
Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien
Surmâle (Le)
Ubu roi - Ubu enchaîné - Ubu cocu
Raymond JEAN (né en 1925)
Lectrice (La)
JEAN DE MEUN
→ GUILLAUME DE LORRIS
JEHAN D'ARRAS (?-apr.1398)
Livre de Mélusine (Le)
Étienne JODELLE (v.1532-1573)
Amours, contr'amours
Cléopâtre captive
Didon se sacrifiant
Jean de JOINVILLE (1224-1317)
Vie de Saint Louis (La)
Joseph JOUBERT (1754-1824)
Carnets
Marcel JOUHANDEAU (1888-1979)
Chaminadour
Chroniques maritales
Prudence Hautechaume

Pierre-Jean JOUVE (1887-1976)
Mélodrame
Paulina 1880
Porche à la nuit des saints
Scène Capitale (La)
Sueur de sang
Yacine KATEB (1929-1989)
Ancêtres redoublent de férocité (Les)
Nedjma
Joseph KESSEL (1898-1979)
Lion (Le)
Pierre KLOSSOWSKI (né en 1905)
Lois de l'hospitalité (Les)
Bernard-Marie KOLTÈS (1948-1989)
Combat de nègre et de chiens
Ahmadou KOUROUMA (né en 1927)
Soleils des Indépendances (Les)
Louise LABÉ (1524-1566)
Oeuvres
Marie LABERGE (née en 1950)
Aurélie, ma sœur
Eugène LABICHE (1815-1888)
Chapeau de paille d'Italie (Un)
Embrassons-nous, Folleville
Voyage de M. Perrichon (Le)
Étienne de LA BOÉTIE (1530-1563)
Discours de la servitude volontaire
Sony LABOU TANSI (né en 1947)
Je soussigné cardiaque
Jean de LA BRUYÈRE (1645-1696)
Caractères ou les Mœurs de ce siècle (Les)
LA CALPRENÈDE (1614-1663)
Cassandre
Jacques LACAN (1901-1981)
Écrits
Jacques LACARRIÈRE (né en 1925)
Été grec (L')
Pierre Choderlos de LACLOS (1741-1803)
Liaisons dangereuses (Les)
Jacques de LACRETELLE (1888-1985)
Silbermann
Mme de LA FAYETTE (1634-1693)
Princesse de Clèves (La)
Zayde, Histoire espagnole
Jean de LA FONTAINE (1621-1695)
Amours de Psyché et de Cupidon (Les)
Contes
Fables
Jules LAFORGUE (1860-1887)
Complaintes (Les)
Alphonse de LAMARTINE (1790-1869)
Chute d'un ange (La)
Harmonies poétiques et religieuses
Jocelyn
Méditations poétiques
Félicité de LAMENNAIS (1782-1854)
Paroles d'un croyant
Julien de LA METTRIE (1709-1751)
Homme-machine (L')
Valery LARBAUD (1881-1957)
Fermina Marquez
Poésies de A. O. Barnabooth (Les)
Pierre de LARIVEY (1540-1619)
Esprits (Les)
François de LA ROCHEFOUCAULD (1613-1680)
Réflexions ou Sentences et Maximes morales
Emmanuel de LAS CASES (1766-1842)
Mémorial de Sainte-Hélène
Jean de LA TAILLE (1535-1611)
Saül le furieux
Patrice de LA TOUR DU PIN (1911-1975)
Quête de joie (La)
Jacques LAURENT (né en 1919)
Roman du roman
LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse, 1846-1870)
Chants de Maldoror (Les)
Jean de LA VARENDE (1887-1959)
Nez-de-cuir
Camara LAYE (1928-1980)
Enfant noir (L')
Paul LÉAUTAUD (1872-1956)
Journal littéraire
Petit Ami (Le)
Maurice LEBLANC (1864-1941)
Aiguille creuse (L')
Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO (né en 1940)
Procès-Verbal (Le)
Charles LECONTE DE LISLE (1818-1894)
Poèmes barbares
Violette LEDUC (1907-1972)
Bâtarde (La)
Jacques LEFÈVRE D'ÉTAPLES (1450-1537)
Épîtres et évangiles
Ernest LEGOUVÉ (1807-1903)
→ SCRIBE
Michel LEIRIS (1901-1990)
Afrique fantôme (L')
Âge d'homme (L')
Littérature considérée comme une tauromachie (De la)
Règle du jeu (La)
Jean LEMAIRE DE BELGES (1473-1525?)
Concorde des deux langages
Deux Épîtres de l'Amant vert
Illustrations de Gaule et Singularités de Troie (Les)
Gaston LEROUX (1868-1927)
Mystère de la chambre jaune (Le)
Alain René LESAGE (1668-1747)
Diable boiteux (Le)
Histoire de Gil Blas de Santillane
Turcaret
Julie de LESPINASSE (1732-1776)
Lettres à Guibert
Claude LÉVI-STRAUSS (né en 1908)
Tristes Tropiques
Emile LITTRÉ (1801-1881)
Dictionnaire de la langue française
Jean LORRAIN (1855-1906)
Monsieur de Bougrelon
Pierre LOTI (Julien Viaud, 1850-1923)
Aziyadé
Jean-Baptiste LOUVET DE COUVRAY (1760-1797)
Amours du chevalier de Faublas (Les)
Pierre LOUŸS (Pierre Félix Louis, 1870-1925)
Aphrodite, mœurs antiques
Aventures du roi Pausole (Les)
Guillaume de MACHAUT (1300-1377)
Livre du Voir Dit
Pierre MACHEREY
→ ALTHUSSER
Pierre MAC ORLAN (Pierre Dumarchey, 1882-1970)
Ancre de miséricorde (L')
Chant de l'équipage (Le)
Quai des brumes (Le)
Maurice MAETERLINCK (1862-1949)
Pelléas et Mélisande
Vie des abeilles (La)
Antonine MAILLET (née en 1929)
Pélagie-la-Charette
Jean MAIRET (1604-1686)
Silvanire, ou la morte vive (La)
Sophonisbe
François de MALHERBE (1555-1628)
Oeuvres poétiques
Stéphane MALLARMÉ (Étienne Mallarmé, 1842-1898)
Après-midi d'un faune (L')
Avant-dire au Traité du Verbe
Coup de dés jamais n'abolira le hasard (Un)
Igitur ou la Folie d'Elbehnon
Poésies
Hector MALOT (1830-1907)
Sans Famille
André MALRAUX (1901-1976)
Chênes qu'on abat (Les)
Condition humaine (La)
Conquérants (Les)
Espoir (L')
Voie royale (La)
Voix du silence (Les)
René MARAN (1887-1960)
Batouala, véritable roman nègre
Félicien MARCEAU (né en 1913)
Oeuf (L')
MARGUERITE DE NAVARRE (1492-1549)
Comédie de Mont-de-Marsan (La)
Heptaméron (L')
Miroir de l'âme pécheresse
Navire (La)
MARIE DE FRANCE (XII[e] siècle)
Lais
MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de, 1688-1763)
Arlequin poli par l'amour
Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie (Les)
Double Inconstance (La)
École des mères (L')
Épreuve (L')
Fausse suivante (La)
Fausses confidences (Les)
Île des esclaves (L')
Jeu de l'amour et du hasard (Le)
Paysan parvenu (Le)
Prince travesti ou l'Illustre Aventurier (Le)
Serments indiscrets (Les)
Surprise de l'amour (La)
Triomphe de l'amour (Le)
Vie de Marianne (La)
Jean-François MARMONTEL (1723-1799)
Incas ou la Destruction de l'Empire du Pérou (Les)
Clément MAROT (1496-1544)
Adolescence clémentine
Blasons du corps féminin
Enfer (L')
Épîtres
Psaumes
Roger MARTIN DU GARD (1881-1958)
Jean Barois
Thibault (Les)
Loys MASSON (1915-1959)
Mutins (Les)
Guy de MAUPASSANT (1850-1893)
Bel-Ami
Boule de Suif
Horla (Le)
Pierre et Jean
Vie (Une)
François MAURIAC (1885-1970)
Baiser au lépreux (Le)
Bloc-notes
Nœud de vipères (Le)
Pharisienne (La)
Thérèse Desqueyroux
André MAUROIS (Émile Herzog, 1885-1967)
Climats
François MAYNARD (1583-1646)
Poésies

Albert MEMMI (né en 1920)
Juifs et Arabes
Pharaon (Le)

Louis-Sébastien MERCIER (1740-1814)
An 2440, rêve s'il en fut jamais (L')
Brouette du vinaigrier (La)
Tableau de Paris

Prosper MÉRIMÉE (1803-1870)
Carmen
Colomba
Théâtre de Clara Gazul
Vénus d'Ille (La)

Robert MERLE (né en 1908)
Malevil

Maurice MERLEAU-PONTY (1908-1961)
Éloge de la philosophie

Pierre MERTENS (né en 1939)
Éblouissements (Les)

Henri MESCHONNIC (né en 1932)
Voyageurs de la voix

Jean MESLIER (1664-1729)
Mémoire des pensées et des sentiments de Jean Meslier

Henri MICHAUX (1899-1984)
Ailleurs
Connaissance par les gouffres
Plume précédé de Lointain intérieur
Portrait des Meidosems

Jules MICHELET (1798-1874)
Histoire de France
Sorcière (La)

Oscar Vladislas de L. MILOSZ (1877-1939)
Miguel Mañara
Symphonies

MIRABEAU (Honoré Gabriel Riqueti de, 1749-1791)
Discours

Octave MIRBEAU (1848-1917)
Affaires sont les affaires (Les)
Jardin des supplices (Le)
Journal d'une femme de chambre (Le)

Gaston MIRON (né en 1928)
Courtepointes
Homme rapaillé (L')

Patrick MODIANO (né en 1945)
Ronde de nuit (La)

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673)
Amphitryon
Avare (L')
Bourgeois gentilhomme (Le)
Dom Juan ou le Festin de pierre
École des femmes (L')
Étourdi ou les contretemps (L')
Femmes savantes (Les)
Fourberies de Scapin (Les)
George Dandin ou le Mari confondu
Malade imaginaire (Le)
Monsieur de Pourceaugnac
Misanthrope (Le)
Précieuses ridicules (Les)
Tartuffe ou l'Imposteur

Blaise de MONLUC (1502-1577)
Commentaires

Henri Bonaventure MONNIER (1799-1877)
Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme

Michel de MONTAIGNE (1533-1592)
Essais (Les)

MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat de la Brède de, 1689-1755)
Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (Les)
Esprit des lois (De l')
Lettres persanes

Henry de MONTHERLANT (1895-1972)
Bestiaires (Les)
Jeunes Filles (Les)
Maître de Santiago (Le)
Port-Royal
Reine morte (La)

Paul MORAND (1888-1976)
Hécate et ses chiens
Homme pressé (L')

Jean MORÉAS (Joannis Papadiamantopoulos, 1856-1910)
Manifeste du symbolisme

André MORELLET (1727-1819)
Mémoires inédits sur le XVIII[e] siècle et la Révolution

Edgar MORIN (né en 1921)
Paradigme perdu: la nature humaine (Le)

Henri MURGER (1822-1861)
Scènes de la vie de Bohême

Alfred de MUSSET (1810-1857)
À quoi rêvent les jeunes filles
Caprices de Marianne (Les)
Confession d'un enfant du siècle (La)
Contes d'Espagne et d'Italie
Fantasio
Lorenzaccio
Nuits (Les)
On ne badine pas avec l'amour
Poésies complètes
Rolla

Gérard de NERVAL (Gérard Labrunie, 1808-1855)
Aurélia
Chimères (Les)
Sylvie

Roger NIMIER (1925-1962)
Enfants tristes (Les)
Hussard bleu (Le)

Paul NIZAN (1905-1940)
Chiens de garde (Les)
Conspiration (La)

Charles NODIER (1780-1844)
Fée aux miettes (La)
Trilby ou le Lutin d'Argail

Bernard NOËL (né en 1930)
Extraits du corps
Premiers Mots (Les)

Géo NORGE (Georges Mogin, 1898-1991)
Eux, les anges

Germain NOUVEAU (1851-1920)
Doctrine de l'amour (La)

Valère NOVARINA (né en 1947)
Monologue d'Adramélech (Le)

René de OBALDIA (né en 1918)
Génousie

Claude OLLIER (né en 1922)
Mise en scène (La)
Vie sur Epsilon (La)

Pierre OSTER (né en 1933)
Grande année (La)

Ferdinand OYONO (né en 1929)
Vie de boy (Une)

Marcel PAGNOL (1895-1974)
Eau des collines (L')
Gloire de mon père (La)
Marius
Topaze

Charles PALISSOT DE MONTENOY (1730-1814)
Philosophes (Les)

Évariste de PARNY (1753-1814)
Poésies érotiques

Blaise PASCAL (1623-1662)
Lettres écrites à un provincial
Pensées

Jean-Claude PASSERON
→ BOURDIEU

Stève PASSEUR (Étienne Morin, 1899-1966)
Acheteuse (L')

Jean PAULHAN (1884-1968)
Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres (Les)

Charles PÉGUY (1873-1914)
Argent (L')
Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (Le)
Tapisseries (Les)

Jacques PELETIER DU MANS (1517-1582)
Art poétique

Georges PEREC (1936-1982)
Choses, une histoire des années soixante (Les)
Vie mode d'emploi (La)

Benjamin PÉRET (1899-1959)
Je sublime

Louis PERGAUD (1882-1915)
Goupil à Margot (De)

Bonaventure des PÉRIERS (1510?-1544)
Nouvelles récréations et joyeux devis

Charles PERRAULT (1628-1703)
Contes
Parallèles des Anciens et des Modernes

Jacques PERRET (né en 1901)
Caporal épinglé (Le)

Georges PERROS (1923-1978)
Papiers collés I, II, III

Charles-Louis PHILIPPE (1874-1909)
Bubu de Montparnasse

Henri PICHETTE (né en 1924)
Épiphanies (Les)

André PIEYRE DE MANDIARGUES (1909-1991)
Motocyclette (La)

Charles PIGAULT-LEBRUN (1753-1835)
Enfant du carnaval (L')

Robert PINGET (né en 1919)
Clope au dossier
Inquisitoire (L')
Quelqu'un

Marcelin PLEYNET (né en 1933)
Stanze, Incantation dite au bandeau d'or I-IV

Henri POINCARÉ (1854-1912)
Science et l'Hypothèse (La)

Marco POLO (v.1254-1324)
Livre du devisement du monde (Le)

Francis PONGE (1899-1988)
Parti pris des choses (Le)
Pièces
Proêmes

Pierre-Alexis PONSON DU TERRAIL (1829-1871)
Drames de Paris (Les)

PONTUS DE TYARD (1521-1605)
Livre de vers lyriques

Georges de PORTO-RICHE (1849-1930)
Amoureuse

Jean POTOCKI (1761-1815)
Manuscrit trouvé à Saragosse (Le)

Henry POULAILLE (1896-1980)
Damnés de la terre (Les)

Henri POURRAT (1887-1959)
Vaillances, Farces et Aventures de Gaspard des montagnes (Les)

Jacques PRÉVERT (1900-1977)
Histoires
Paroles

Abbé PRÉVOST (Antoine-François Prévost d'Exiles, 1697-1763)
Doyen de Killerine (Le)
Histoire de M. Cleveland
Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut
Histoire d'une Grecque moderne
Jeunesse du commandeur de *** (La)

Pierre-Joseph PROUDHON (1809-1865)
Qu'est-ce que la propriété?

Marcel PROUST (1871-1922)
A la recherche du temps perdu
Contre Sainte-Beuve

Raymond QUENEAU (1903-1976)
Cent Mille Milliards de poèmes
Chiendent (Le)
Dimanche de la vie (Le)
Exercices de style
Fleurs bleues (Les)
Instant fatal (L')
Pierrot mon ami
Zazie dans le métro

Philippe QUINAULT (1635-1688)
Astrate

François RABELAIS (1483-1553)
Cinquiesme et dernier livre des faicts et dicts héroïques du bon Pantagruel
Horribles et espoventables faicts et prouesses du tresrenommé Pantagruel, Roy des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua (Les)
Quart livre des faicts et dicts héroïques du noble Pantagruel
Tiers livre des faicts et dicts héroïques du noble Pantagruel
Vie inestimable de Gargantua, père de Pantagruel (La)

RACAN (Honorat du Bueil de, 1589-1670)
Poésies

Jean RACINE (1639-1699)
Alexandre le Grand
Andromaque
Athalie
Bajazet
Bérénice
Britannicus
Esther
Iphigénie
Mithridate
Phèdre
Plaideurs (Les)
Thébaïde ou les Frères ennemis (La)

Raymond RADIGUET (1903-1923)
Bal du comte d'Orgel (Le)
Diable au corps (Le)

Charles-Ferdinand RAMUZ (1878-1947)
Grande Peur dans la montagne (La)

Jacques RANCIÈRE
→ ALTHUSSER

Guillaume RAYNAL (1713-1796)
Histoire des deux Indes

Jacques RÉDA (né en 1929)
Retour au calme

Marie REDONNET (née en 1948)
Mobie-Diq

Jean-François REGNARD (1655-1709)
Joueur (Le)
Légataire universel (Le)

Mathurin RÉGNIER (1573-1613)
Satires

Ernest RENAN (1823-1892)
Avenir de la science (L')
Souvenirs d'enfance et de jeunesse
Vie de Jésus

Jean-Claude RENARD (né en 1922)
Terre du sacre (La)

Jules RENARD (1864-1910)
Journal
Pain de ménage (Le)
Plaisir de rompre (Le)
Poil de Carotte

RENÉ D'ANJOU (1409-1480)
Livre du cuer d'amour espris (Le)

Nicolas RESTIF DE LA BRETONNE (Nicolas Edme Restif, 1734-1806)
Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé
Nuits de Paris (Les)
Paysan perverti (Le)

Cardinal de RETZ (Jean-François Paul de Gondi, 1613-1679)
Mémoires

Pierre REVERDY (1889-1960)
Ardoises du toit (Les)
Au soleil du plafond
Gant de crin (Le)
Grande nature

Jean REVERZY (1914-1959)
Corridor (Le)

Jean RICARDOU (né en 1932)
Prise de Constantinople (La)
Problèmes du Nouveau Roman

Jean RICHEPIN (1849-1926)
Chanson des Gueux (La)

Jehan RICTUS (1867-1933)
Soliloques du pauvre (Les)

Arthur RIMBAUD (1854-1891)
Illuminations (Les)
Poésies
Saison en enfer (Une)

Antoine de RIVAROL (Antoine Rivaroli, 1753-1801)
Maximes et Pensées

Alain ROBBE-GRILLET (né en 1922)
Gommes (Les)
Jalousie (La)
Pour un nouveau roman

Maximilien de ROBESPIERRE (1758-1794)
Discours

Denis ROCHE (né en 1937)
Mécrit (Le)

Maurice ROCHE (né en 1925)
Compact

Mme ROLAND (Jeanne-Marie Philipon, dame Roland de la Platière, 1754-1793)
Mémoires

Romain ROLLAND (1866-1944)
Jean-Christophe

Jules ROMAINS (1885-1972)
Hommes de bonne volonté (Les)
Knock ou le triomphe de la médecine

Pierre de RONSARD (1524-1585)
Amours
Discours des misères de ce temps
Franciade (La)
Hymnes
Odes

J.H. ROSNY AINÉ (Joseph Henri Boëx, 1856-1940)
Guerre du feu (La)

Edmond ROSTAND (1868-1918)
Cyrano de Bergerac

Jean ROTROU (1609-1650)
Véritable Saint Genest (Le)

Jacques ROUBAUD (né en 1932)
∈
Belle Hortense (La)
Vieillesse d'Alexandre (La)

Denis de ROUGEMONT (1906-1985)
Amour et l'Occident (L')

Jean-Jacques ROUSSEAU (1712-1778)
Confessions (Les)
Contrat social ou Principes du droit politique (Du)
Devin du village (Le)
Discours sur les Sciences et les Arts
Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes
Émile ou de l'Éducation
Essai sur l'origine des langues
Julie ou la Nouvelle Héloïse
Lettre à d'Alembert sur les spectacles
Lettre sur la musique française
Lettres à Malesherbes
Pygmalion
Rêveries du promeneur solitaire (Les)
Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues

Raymond ROUSSEL (1877-1933)
Impressions d'Afrique
Locus Solus
Nouvelles Impressions d'Afrique

André ROUSSIN (1911-1987)
Lorsque l'enfant paraît

Paul de ROUX (né en 1937)
Poème des saisons

Jules ROY (né en 1907)
Chevaux du soleil (Les)

Claude ROYET-JOURNOUD (né en 1941)
Notion d'obstacle (La)

RUTEBEUF (v.1230-v.1285)
Complainte Rutebeuf
Miracle de Théophile

Robert SABATIER (né en 1923)
Allumettes suédoises (Les)

Mme de SABLÉ (Madeleine de Souvré, 1599-1678)
Maximes

Donatien Alphonse François de SADE (1740-1814)
Aline et Valcour ou le Roman philosophique
Cent Vingt Journées de Sodome ou l'Ecole du libertinage (Les)
Crimes de l'amour, précédés d'une Idée sur les romans (Les)
Justine ou les Malheurs de la vertu
Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux (La)

Françoise SAGAN (Françoise Quoirez, née en 1936)
Bonjour tristesse

Charles-Augustin SAINTE-BEUVE (1804-1869)
Portraits littéraires
Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme
Volupté

SAINT RÉAL (César Vichard, abbé de, 1639-1692)
Dom Carlos

Marc-Antoine-Gérard de SAINT-AMANT (1595-1661)
Oeuvres

SAINT-ÉVREMOND (Charles Marguetel de Saint-Denis de, 1615-1703)
Oeuvres mêlées

Antoine de SAINT-EXUPÉRY (1900-1944)
Petit Prince (Le)
Vol de nuit

SAINT-JOHN PERSE (Alexis Saint-Léger Léger, 1887-1975)
Amers
Éloges
Exil

SAINT-POL ROUX (Paul Pierre Roux, 1861-1940)
Féeries intérieures (Les)

SAINT-SIMON (Claude Henri de Rouvroy de, 1675-1755)
Mémoires
Organisateur (L')

Armand SALACROU (1899-1989)
Archipel Lenoir (L')
Inconnue d'Arras (L')

George SAND (Aurore Dupin, baronne Dudevant, 1804-1876)
Compagnon du tour de France (Le)
Consuelo
Maîtres Sonneurs (Les)
Mare au Diable (La)
Petite Fadette (La)

Jules SANDEAU (1811-1883)
→ AUGIER

SAN-ANTONIO (Frédéric Dard, né en 1921)
San-Antonio

Victorien SARDOU (1831-1908)
Madame Sans-Gêne
Tosca (La)

Nathalie SARRAUTE (née en 1900)
Ere du soupçon (L')
Planétarium (Le)
Tropismes
Usage de la parole (L')

Jean-Paul SARTRE (1905-1980)
Age de raison (L')
Diable et le bon Dieu (Le)
Etre et le néant (L')
Existentialisme est un humanisme (L')
Huis clos
Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857 (L')
Kean
Mains sales (Les)
Mots (Les)
Mouches (Les)
Nausée (La)
Qu'est-ce que la littérature?
Situations

Ferdinand de SAUSSURE (1857-1913)
Cours de linguistique générale

Paul SCARRON (1610-1660)
Roman comique (Le)

Maurice SCÈVE (v.1500-v.1562)
Délie, objet de plus haute vertu

Georges SCHEHADÉ (1910-1989)
Émigré de Brisbane (L')
Si tu rencontres un ramier

Jean SCHLUMBERGER (1877-1968)
Saint-Saturnin

André SCHWARZ-BART (né en 1928)
Dernier des Justes (Le)

Marcel SCHWOB (1867-1905)
Vies imaginaires

Eugène SCRIBE (1791-1861) et Ernest LEGOUVÉ
Adrienne Lecouvreur
Mariage d'inclination (Le)

Mme de SCUDÉRY (Madeleine de, 1607-1701)
Artamène ou le Grand Cyrus
Clélie, histoire romaine

Michel Jean SEDAINE (1719-1797)
Philosophe sans le savoir (Le)

Victor SEGALEN (1878-1919)
Immémoriaux (Les)
René Leys
Stèles

SEGRAIS (Jean Regnault de, 1624-1701)
Nouvelles françaises ou Divertissement de la princesse Aurélie

Comtesse de SÉGUR (Sophie Rostopchine, 1799-1874)
Malheurs de Sophie (Les)

Ousmane SEMBENE (né en 1923)
Bouts de bois de Dieu (Les)

Jean SÉNAC (1926-1973)
Avant-corps

Gabriel SÉNAC DE MEILHAN (1736-1803)
Émigré (L')

Étienne Pivert de SENANCOUR (1770-1846)
Oberman

Léopold Sédar SENGHOR (né en 1906)
Nocturnes

Michel SERRES (né en 1930)
Hermès ou la Communication

Marquise de SÉVIGNÉ (Marie de Rabussin-Chantal, 1626-1696)
Lettres

Georges SIMENON (1903-1989)
Chien jaune (Le)
Fiançailles de Monsieur Hire (Les)
Maigret

Claude SIMON (né en 1913)
Géorgiques (Les)
Route des Flandres (La)

Philippe SOLLERS (Philippe Joyaux, né en 1936)
Femmes
Paradis
Portrait du joueur

Charles SOREL (1602-1674)
Berger extravagant (Le)
Histoire comique de Francion

Philippe SOUPAULT (1897-1990)
Grand homme (Le)

Pierre SOUVESTRE (1874-1914)
→ ALLAIN

Jean de SPONDE (1557-1595)
Essai de quelques poèmes chrétiens

Mme de STAËL (Anne Louise Germaine Necker, baronne de Staël-Holstein, 1766-1817)
Allemagne et des mœurs des allemands (De l')
Corinne ou l'Italie
Delphine
Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (De la)

Jean STAROBINSKI (né en 1920)
Relation critique (La)

STENDHAL (Henri Beyle, 1783-1842)
Amour (De l')
Armance
Chartreuse de Parme (La)
Chroniques italiennes
Lucien Leuwen
Racine et Shakespeare
Rouge et le Noir (Le)

Salah STÉTIÉ (né en 1929)
Inversion de l'arbre et du silence

André SUARÈS (1868-1948)
Trois hommes

Eugène SUE (Marie-Joseph Sue, 1804-1857)
Juif errant (Le)
Mystères de Paris (Les)

Jules SUPERVIELLE (1884-1960)
Enfant de la haute mer (L')
Gravitations

Hippolyte TAINE (1828-1893)
Origines de la France contemporaine (Les)

Gédéon TALLEMANT DES RÉAUX (1619-1690)
Historiettes

Jean TARDIEU (né en 1903)
Formeries
Mot pour un autre (Un)

Mme de TENCIN (Claudine Alexandrine Guérin de, 1682-1769)
Mémoires du comte de Comminges

André THÉVET (1516-1592)
Singularités de la France antarctique (Les)

Albert THIBAUDET (1874-1936)
Physiologie de la critique

THIBAUT DE CHAMPAGNE (1201-1253)
Chansons

Augustin THIERRY (1795-1856)
Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands
Récits des temps mérovingiens

Marcel THIRY (1897-1977)
Toi qui pâlis au nom de Vancouver

Henri THOMAS (1912-1993)
Monde absent (Le)
Promontoire (Le)

THOMAS D'ANGLETERRE (XII[e] siècle)
Tristan

Alexis de TOCQUEVILLE (Charles Henri Alexis Clérel de Tocqueville, 1805-1859)
Ancien Régime et la Révolution (L')
Démocratie en Amérique (De la)

Pierre TORREILLES (né en 1921)
Voix désabritée (La)

Jean TORTEL (né en 1904)
Saisons en cause (Les)

Michel TOURNIER (né en 1924)
Roi des Aulnes (Le)
Vendredi ou les limbes du Pacifique

Jean-Loup TRASSARD (né en 1933)
Paroles de laine

Michel TREMBLAY (né en 1942)
À toi, pour toujours ta Marie-Lou

Elsa TRIOLET (1896-1970)
Cheval blanc (Le)

Flora TRISTAN (Flore Célestine Thérèse Tristan-Moscoso, 1803-1844)
Union ouvrière (L')

Frédérick TRISTAN (Frédéric Tristan Baron, né en 1931)
Égarés (Les)

TRISTAN L'HERMITE (François L'Hermite du Solier, 1601-1655)
Mariamne (La)
Page disgracié (Le)
Poésies

Odet de TURNÈBE (1552-1581)
Contents (Les)

Tristan TZARA (Samuel Rosenstock, 1896-1963)
Homme approximatif (L')

Honoré d' URFÉ (1567-1625)
Astrée (L')

Roger VAILLAND (1907-1965)
Drôle de jeu
Loi (La)

Paul VALÉRY (1871-1945)
Charmes
Cimetière marin (Le)
Eupalinos ou l'Architecte
Idée fixe ou Deux hommes à la mer (L')
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci
Jeune Parque (La)
Monsieur Teste
Variété
«Mon Faust» (Ébauches)

Jules VALLÈS (1832-1885)
Bachelier (Le)
Enfant (L')
Insurgé (L')

VAUGELAS (Claude Favre de Pérouges de, 1585-1650)
Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire
Jean VAUTHIER (1910-1992)
Capitaine Bada
Jean VAUTRIN (né en 1933)
Vie Ripolin (La)
VAUVENARGUES (Luc de Clapiers de, 1715-1747)
Maximes
Franck VENAILLE (né en 1936)
Apprenti foudroyé (L')
Roger VERCEL (Roger Crétin, 1894-1957)
Remorques
VERCORS (Jean Bruller, 1902-1991)
Silence de la mer (Le)
Émile VERHAEREN (1855-1916)
Campagnes hallucinées (Les)
Villes tentaculaires (Les)
Paul VERLAINE (1844-1896)
Fêtes galantes (Les)
Jadis et Naguère
Poèmes saturniens
Romances sans paroles
Sagesse
Jules VERNE (1828-1905)
Château des Carpathes (Le)
Ile mystérieuse (L')
Michel Strogoff
Terre à la Lune (De la)
Tour du monde en 80 jours (Le)
Vingt mille lieues sous les mers
Voyage au centre de la terre
Alexandre VIALATTE (1901-1971)
Fruits du Congo (Les)
Maison du joueur de flûte (La)
Boris VIAN (1920-1959)
Arrache-cœur (L')
Bâtisseurs d'empire (Les)
Écume des jours (L')
J'irai cracher sur vos tombes
Théophile de VIAU (1590-1626)
Oeuvres poétiques
Pyrame et Thisbé
Gabriel VICAIRE (1848-1900) et Marcel BEAUCLAIR
Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tapora (Les)
Alfred de VIGNY (1797-1863)
Chatterton
Cinq-Mars
Destinées (Les)
Poèmes antiques et modernes
Servitude et Grandeur militaires
Stello ou les consultations du docteur Noir
Mme de VILLEDIEU (Marie-Catherine Desjardins de, 1632-1683)
Désordres de l'amour (Les)
Geoffroy de VILLEHARDOUIN (v.1150-apr.1212)
Conquête de Constantinople
Auguste VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (1838-1889)
Axël
Contes cruels
Ève future (L')
François VILLON (1431-apr.1463)
Testament (Le)
Michel VINAVER (Michel Grinberg, né en 1927)
Par-dessus bord
Roger VITRAC (1899-1952)
Victor ou les Enfants au pouvoir
Vincent VOITURE (1597-1648)
Oeuvres
François de VOLNEY (1757-1820)
Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires (Les)
VOLTAIRE (François Marie Arouet, 1694-1778)
Candide ou l'Optimisme
Dictionnaire philosophique portatif
Essai sur les mœurs et l'esprit des nations
Fanatisme ou Mahomet le Prophète (Le)
Histoire de Charles XII, roi de Suède
Histoire des voyages de Scarmentado, écrite par lui-même
Ingénu (L')
Lettres
Lettres philosophiques sur l'Angleterre
Mélanges
Micromégas
Mondain (Le)
Oedipe
Poème sur le désastre de Lisbonne ou examen de cet axiome: 'tout est bien'
Princesse de Babylone (La)
Siècle de Louis XIV (Le)
Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas
Zadig ou la Destinée
Zaïre
WACE (1110-v.1180)
Roman de Brut (Le)
Simone WEIL (1909-1943)
Enracinement (L')
Pesanteur et la Grâce (La)
Romain WEINGARTEN (né en 1926)
Été (L')
Marguerite YOURCENAR (Marguerite de Crayencour, 1903-1987)
Mémoires d'Hadrien
Oeuvre au noir (L')
Michel ZÉVACO (1860-1918)
Pardaillan (Les)
Émile ZOLA (1840-1902)
Argent (L')
Assommoir (L')
Au bonheur des Dames
Bête humaine (La)
Curée (La)
Débâcle (La)
Docteur Pascal (Le)
Faute de l'abbé Mouret (La)
Fortune des Rougon (La)
Germinal
Joie de vivre (La)
Lettre à M. Félix Faure, président de la République
Nana
Oeuvre (L')
Roman expérimental (Le)
Terre (La)
Ventre de Paris (Le)

ŒUVRES ANONYMES OU COLLECTIVES
Aucassin et Nicolette
Cent Nouvelles Nouvelles
Chanson de Guillaume (La)
Chanson de Roland
Châtelaine de Vergi (La)
Cymbalum mundi en françoys, contenant quatre dialogues poétiques, fort antiques, joyeux et facétieux
Énéas
Farce de Maître Pathelin (La)
Flamenca
Huon de Bordeaux
Jeu d'Adam
Lancelot
Mantel mautaillié (Le)
Mort le roi Artu (La)
Parnasse contemporain (Le)
Queste del saint Graal (La)
Quinze joies de mariage (Les)
Raoul de Cambrai
Roman de Renart (Le)
Roman de Thèbes
Satire Ménippée
Vie de saint Alexis

INDEX CHRONOLOGIQUE

IX[e] SIECLE

842 - *Serments de Strasbourg*, premier texte connu en langue romane qui deviendra la langue française

880 - *Cantilène de sainte Eulalie*, premier récit hagiographique connu en langue romane

XI[e] SIECLE

1040 - VIE DE SAINT ALEXIS

1060 - CHANSON DE ROLAND: la plus ancienne des chansons de geste, apologie de la chrétienté

1090 - LA CHANSON DE GUILLAUME: genèse du cycle de Guillaume d'Orange

1095 - première Croisade (→ 1099); il y en eut neuf jusqu'en 1291

XII[e] SIECLE

1100 - Guillaume IX d'Aquitaine, CHANSONS: Guillaume est le premier troubadour connu

1147 - deuxième croisade (→ 1149)

1150 - JEU D'ADAM: premier drame français, en 942 vers

1155 - Wace, LE ROMAN DE BRUT: première œuvre en langue romane à traiter de la légende arthurienne; Wace est aussi l'auteur du *Roman de Rou* et d'une *Vie de Merlin l'Enchanteur*
ROMAN DE THÈBES: l'œuvre est inspirée de la *Thébaïde* de Stace

1156 - ÉNÉAS: le roman est une adaptation de l'*Enéide* de Virgile

1160 - RAOUL DE CAMBRAI: cette chanson de geste présente de nombreux points communs avec des événements du X[e] siècle relatés dans les *Annales de Flodoard*

1165 - Chrétien de Troyes, ÉREC ET ENIDE

1170 - LE ROMAN DE RENART: premières branches connues des aventures de Renart et d'Ysengrin

1172 - Thomas d'Angleterre, TRISTAN

1175 - Gautier d'Arras, ÉRACLE: narrant la reprise aux Infidèles de la vraie croix du Christ, l'œuvre témoigne des espoirs de reconquête chrétienne des lieux saints

1176 - Chrétien de Troyes, CLIGÈS

1179 - Chrétien de Troyes, LE CHEVALIER DE LA CHARRETTE: premier texte à mettre en scène Lancelot du lac

1180 - Chrétien de Troyes, LE CHEVALIER AU LION
Marie de France, LAIS: premier écrivain femme de l'histoire de notre littérature

1181 - Chrétien de Troyes, LE CONTE DU GRAAL: inachevée, l'œuvre raconte l'histoire de Perceval et du Graal, et marque l'apogée de la littérature courtoise; elle aura de nombreux continuateurs
Béroul, TRISTAN

1195 - Hélinand de Froidmont, VERS DE LA MORT: apparition d'un nouveau type de strophe (douze octosyllabes sur deux rimes) qui deviendra le modèle de cette sorte de poésie

XIII[e] SIECLE

1200 - AUCASSIN ET NICOLETTE: écrite dans la dernier quart du XII[e] siècle ou la première moitié du XIII[e]
Bernard de Ventadour, CHANSONS: virtuose du *fin'amor*, Bernard est l'un des maîtres les plus importants de la monodie profane
Bodel, JEU DE SAINT NICOLAS: cette œuvre présente l'originalité d'inverser le thème de la Croisade: en effet, Arras y est une ville sarrasine
LE MANTEL MAUTAILLIÉ

1202 - Bodel, CONGÉS: l'auteur écrit ce poème avant de se retirer dans une léproserie

1210 - Pierre de Beauvais, BESTIAIRE: écrit vers la fin du XII[e] ou le début du XIII[e] siècle, ce texte permet à l'homme de trouver chez les animaux des exemples de foi en Dieu

1212 - Villehardouin, CONQUÊTE DE CONSTANTINOPLE: la prise et le sac de la capitale de l'empire romain (d'Orient) fut une conséquence paradoxale de la quatrième croisade (1201-1204)

1216 - Robert de Clari, CONQUÊTE DE CONSTANTINOPLE

1220 - Gautier de Coinci, MIRACLES DE NOSTRE DAME: composé entre 1220 et 1230

1225 - Thibaut de Champagne, CHANSONS
LANCELOT
LA MORT LE ROI ARTU
LA QUESTE DEL SAINT GRAAL
Guillaume de Lorris, ROMAN DE LA ROSE: ce texte inachevé sera complété, dans un esprit différent, par Jean de Meun vers 1275

1230 - Beaumanoir, LA MANEKINE

1250 - LA CHÂTELAINE DE VERGI
FLAMENCA: écrit dans la première moitié du XIII[e] siècle, ce roman de la jalousie est le point d'aboutissement de l'érotique des troubadours
HUON DE BORDEAUX: le modèle épique abandonne la représentation magnifiée des combats contre les Sarrasins au profit de multiples aventures merveilleuses

1262 - Rutebeuf, COMPLAINTE RUTEBEUF
Rutebeuf, MIRACLE DE THÉOPHILE

1276 - Adam de La Halle, JEU DE LA FEUILLÉE

1284 - Adam de La Halle, JEU DE ROBIN ET DE MARION: l'œuvre présente une idéalisation des mœurs paysannes

1298 - Marco Polo, LE LIVRE DU DEVISEMENT DU MONDE: écrit en français entre 1298 et 1300, alors qu'il était en prison, ce livre relate les souvenirs de voyage de son auteur

XIV[e] SIECLE

1300 - Joinville, LA VIE DE SAINT LOUIS: où l'histoire se confond volontiers avec l'hagiographie (le roi vécut de 1214 à

1270); on y trouve cependant une chronique fidèle de la septième croisade

1310 - Gervais du Bus, ROMAN DE FAUVEL: alliage d'allégorie et de satire, le roman est un tableau accablant des catégories sociales passées en revue

1317 - Roman de Perceforest: Alexandre, naufragé en Grande-Bretagne, est l'ancêtre du roi Arthur

1337 - début de la Guerre de Cent Ans (→ 1475)

1348 - pendant dix ans, une Peste ravagea l'Europe, tuant le tiers de sa population; ce fléau eut évidemment une grande influence sur la sensibilité littéraire, artistique et religieuse

1362 - Machaut, LIVRE DU VOIR DIT: composé entre 1362 et 1365; en octosyllabes à rimes plates, un art poétique et un art d'aimer qui mêle fiction autobiographique et réflexions générales sur l'écriture et le monde; l'auteur est en outre l'un des grands théoriciens de la polyphonie

1368 - Deschamps, POÉSIES

1374 - Froissart, CHRONIQUES: dans le dernier quart du siècle, l'auteur évoque les guerres passées en se fondant sur les ouvrages de ses prédécesseurs,mais aussi ses souvenirs et des témoignages

1378 - pendant quarante ans, le Grand Schisme d'occident ébranle l'autorité pontificale et ruine le mythe de l'unité de la chrétienté

1390 - LES QUINZE JOIES DE MARIAGE: écrit entre 1390 et 1410, une veine qui sera fort exploitée: les malheurs de l'homme marié, sous forme d'une parodie en prose des *Quinze joies de Nostre Dame*

1392 - Jehan d'Arras, LE LIVRE DE MÉLUSINE

XV^e SIECLE

1403 - Christine de Pisan, LA MUTACION DE FORTUNE: le récit allégorique d'un changement de sexe permet à l'auteur de se justifier de s'être vouée au travail «viril» de l'écriture

1405 - Christine de Pisan, LE LIVRE DE LA CITÉ DES DAMES: premier texte littéraire à défendre l'honneur des femmes, par l'une d'elles (les protagonistes de la Querelle des femmes du XVI^e siècle seront des hommes)

1424 - Chartier, LA BELLE DAME SANS MERCY

1441 - Charles d'Orléans, POÉSIES

1450 - entre 1450 et 1455 probablement, Jean Gutenberg invente la typographie à caractères mobiles, autrement dit la véritable imprimerie
CENT NOUVELLES NOUVELLES: s'inspirant du *Décaméron* de Boccace, des thèmes qui seront repris par Rabelais, Marguerite de Navarre, des Périers, Béroalde de Verville...

1452 - Gréban, LE MYSTÈRE DE LA PASSION

1453 - prise de Constantinople par les Turcs; l'afflux des réfugiés grecs va dynamiser la Renaissance

1456 - Antoine de La Sale, LE PETIT JEHAN DE SAINTRÉ

1457 - René d'Anjou, LE LIVRE DU CUER D'AMOUR ESPRIS

1460 - Villon, LE TESTAMENT: les œuvres de Villon seront éditées au XV^e siècle, mais leur plus grand éditeur sera pour longtemps Clément Marot à partir de 1533

1465 - LA FARCE DE MAÎTRE PATHELIN: avec la *Farce du Cuvier*, la première comédie en langue française

1477 - *Art de Rhétorique de Molinet*; avec les Grands rhétoriqueurs (Molinet, Meschinot, Crétin et Jean Marot, le père de Clément) la poésie devient un champ d'expériences sur le langage

1482 - la *Theologia platonica* de l'italien Marsile Ficin marque le début d'un courant néo-platonicien qui inspirera tous les poètes du XVI^e siècle français

1489 - Commynes, MÉMOIRES

1492 - Christophe Colomb découvre l'Amérique; la Reconquista espagnole est achevée: juifs et musulmans sont expulsés d'Espagne

1494 - les Guerres d'Italie dureront jusqu'en 1559 (sac de Rome en 1527), et favoriseront la Renaissance dans notre pays

XVI^e SIECLE

1510 - Guillaume Crétin, ÉPÎTRES

1511 - Lemaire de Belges, CONCORDE DES DEUX LANGAGES: sur la rivalité de la langue française et de l'italienne, une œuvre composée pour moitié d'alexandrins français, pour moitié de tercets italiens
Lemaire de Belges, DEUX EPÎTRES DE L'AMANT VERT
Lemaire de Belges, LES ILLUSTRATIONS DE GAULE ET SINGULARITÉS DE TROIE: parut de 1511 à 1513; reprise de l'idéologie de la *translatio imperii* (développée dans le *Cligès* → 1176, et le *Perceforest* → 1317), basée sur l'origine troyenne des français; naissance de la prose poétique

1525 - Lefèvre d'Étaples, ÉPÎTRES ET ÉVANGILES: Lefèvre est la figure marquante d'un «évangélisme» français, de sensibilité proche de la Réforme que son attachement à la tradition l'empêcha de rallier

1526 - Marot, ÉPÎTRES: composées entre 1526 et 1538

1530 - création du Collège des lecteurs royaux, futur Collège de France, sous l'influence de Guillaume Budé, le plus grand humaniste français

1531 - Marguerite de Navarre, MIROIR DE L'ÂME PÉCHERESSE

1532 - Marot, ADOLESCENCE CLÉMENTINE: dans la quatrième édition (1533), l'imprimeur Geoffroy Tory appliquera les principes de «clarté» qu'il recommande dans son *Champfleury* (1529), et notamment utilisera pour la première fois le «ç» dans notre langue; c'est aussi à Tory que l'on doit l'abandon des lettres gothiques au profit des lettres italiques et romaines
Rabelais, LES HORRIBLES ET ESPOVENTABLES FAICTS ET PROUESSES DU TRES RENOMMÉ PANTAGRUEL, ROY DES DIPSODES, FILS DU GRAND GÉANT GARGANTUA

1534 - Affaire des Placards; ce crime de lèse-majesté marque le début des persécutions contre les «idées nouvelles», dont celles de la Réforme
Rabelais, LA VIE INESTIMABLE DE GARGANTUA, PÈRE DE PANTAGRUEL

1535 - Marot, BLASONS DU CORPS FÉMININ: ce genre, qui fut très à la mode, fait l'éloge du corps féminin en le détaillant, et fut l'occasion de développer à la fois une gaillardise et une mystique

1537 - François 1^er institue le dépôt légal
CYMBALUM MUNDI EN FRANÇOYS, CONTENANT QUATRE DIALOGUES POÉTIQUES, FORT ANTIQUES, JOYEUX ET FACÉTIEUX

1538 - Hélisenne de Crenne, LES ANGOISSES DOULOUREUSES QUI PROCÈDENT D'AMOUR

1540 - Herberay des Essarts, AMADIS DE GAULE
Dolet, LA MANIÈRE DE BIEN TRADUIRE D'UNE LANGUE EN AUTRE: brûlé en 1546, Dolet fut un des grands imprimeurs du XVI^e siècle, et s'occupa beaucoup de promouvoir la langue française

1541 - Calvin, L'INSTITUTION DE LA RELIGION CHRÉTIENNE: premier traité théologique en notre langue, et fondement de la Réforme française
Marot, PSAUMES

1542 - Marot, L'ENFER
Héroët, LA PARFAITE AMIE

1544 - Scève, DÉLIE, OBJET DE PLUS HAUTE VERTU: le premier «canzoniere» français d'inspiration pétrarquiste; Délie serait Pernette du Guillet

1545 - jusqu'en 1563 se tient à Trente (avec des déplacements et des interruptions) le Concile qui marquera le début de la Contre-Réforme
Pernette du Guillet, RYMES

1546 - Rabelais, TIERS LIVRE DES FAICTS ET DICTS HÉROÏQUES DU NOBLE PANTAGRUEL

1547 - Rabelais, QUART LIVRE DES FAICTS ET DICTS HÉROÏQUES DU NOBLE PANTAGRUEL

1548 - Marguerite de Navarre, LA COMÉDIE DE MONT-DE-MARSAN
Marguerite de Navarre, LA NAVIRE

1549 - *L'Olive de du Bellay*, premier recueil de sonnets amoureux en décasyllabes
du Bellay, LA DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA LANGUE FRANÇAISE: réponse polémique à l'*Art poétique* de Sébillet, paru l'année précédente; s'inscrivant dans une tradition de défense de notre langue que l'on trouve aussi chez Lemaire de Belges, Tory et Dolet, l'œuvre prône l'imitation des grands textes de l'Antiquité

1550 - *Abraham sacrifiant*, de Théodore de Bèze, première tragédie religieuse en français
Ronsard, ODES

1552 - Ronsard, AMOURS

1553 - Jodelle, CLÉOPÂTRE CAPTIVE: première tragédie française à sujet profane

1555 - Peletier du Mans, ART POÉTIQUE: l'épopée demeure le modèle à partir duquel les catégories rhétoriques sont redéfinies; l'auteur fut un de ceux qui s'occupèrent de l'orthographe (il y en eut donc dès qu'il y eut des livres...), et inventa un système de notation phonétique
Ronsard, HYMNES
Pontus de Tyard, LIVRE DE VERS LYRIQUES
Louise Labé, OEUVRES: la poétique de l'auteur opère un retournement de l'érotique traditionnelle: l'homme y devient l'objet dont on détaille les charmes

1557 - Thévet, LES SINGULARITÉS DE LA FRANCE ANTARCTIQUE: un des premiers récits ethnographiques

1558 - du Bellay, LES ANTIQUITÉS DE ROME
du Bellay, DIVERS JEUX RUSTIQUES
des Périers, NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS
du Bellay, LES REGRETS

1559 - Marguerite de Navarre, L'HEPTAMÉRON: publication posthume de cette œuvre inachevée
Amyot, VIES DES HOMMES ILLUSTRES: traduction de Plutarque, dans une langue qui demeura un modèle

1560 - les *Recherches de la France* de Pasquier affirment l'identité de la culture nationale par le biais de l'Histoire; huit livres suivront jusqu'en 1621

1562 - début des Guerres de religion (→ 1598)
Rabelais, CINQUIESME ET DERNIER LIVRE DES FAICTS ET DICTS HÉROÏQUES DU BON PANTAGRUEL

1563 - Ronsard, DISCOURS DES MISÈRES DE CE TEMPS

1564 - Jodelle, DIDON SE SACRIFIANT

1570 - d'Aubigné, LE PRINTEMPS: rédigé de 1570 à 1573, le premier recueil de la poésie baroque ne sera publié qu'au XIX[e] siècle

1572 - la nuit du 23 au 24 août (Saint Barthélemy), massacre des protestants à Paris et en province
La Taille, SAÜL LE FURIEUX: tragédie biblique, mais avec des emprunts à la littérature classique (l'*Hercule furieux* de Sénèque) pour traiter le thème de la folie
Ronsard, LA FRANCIADE: épopée (inachevée) à la gloire de la France

1573 - Desportes, AMOURS D'HIPPOLYTE
Garnier, HIPPOLYTE: première apparition du personnage de Phèdre dans cette tragédie imitée de Sénèque
Baïf, LES MÉTÉORES

1574 - Jodelle, AMOURS, CONTR'AMOURS
La Boétie, DISCOURS DE LA SERVITUDE VOLONTAIRE: publication posthume de l'une des plus puissantes réflexions sur le sens de la liberté

1576 - Belleau, AMOURS ET NOUVEAUX ÉCHANGES DE PIERRES PRÉCIEUSES
Bodin, LA RÉPUBLIQUE: six livres qui fondent la science politique en langue française

1578 - du Bartas, LA SEMAINE OU CRÉATION DU MONDE: parfait exemple de «poésie scientifique» où l'inspiration religieuse (calviniste) est inséparable de l'inspiration scientifique; plus de cinquante éditions en un demi-siècle

1579 - Larivey, LES ESPRITS

1580 - Montaigne, LES ESSAIS: première édition des livres I et II

1583 - Garnier, LES JUIVES

1584 - Turnèbe, LES CONTENTS

1588 - quatrième édition des *Essais* de Montaigne, comprenant le troisième livre et de nombreuses additions aux deux premiers
Sponde, ESSAI DE QUELQUES POÈMES CHRÉTIENS

1592 - Monluc, COMMENTAIRES: Chronique des guerres d'Italie et de religion, dont l'auteur (catholique) fut un des capitaines les plus redoutés

1594 - Chassignet, LE MÉPRIS DE LA VIE ET CONSOLATION CONTRE LA MORT
SATIRE MÉNIPPÉE

1595 - édition posthume du texte définitif des *Essais* de Montaigne

1598 - édit de Nantes: fin des troubles religieux, un statut des protestants est légalement fixé

XVII[e] SIECLE

1607 - Urfé, L'ASTRÉE

1608 - Francois de Sales, INTRODUCTION À LA VIE DÉVOTE

1610 - Béroalde de Verville, LE MOYEN DE PARVENIR

1613 - Régnier, SATIRES

1616 - d'Aubigné, LES TRAGIQUES: publication d'un recueil commencé en 1577; très violente dénonciation des horreurs perpétrées par les catholiques pendant les guerres de religion

1618 - Guerre de Trente Ans (→ 1648)
Racan, POÉSIES: écrites entre 1618 et 1660

1620 - jusqu'en 1655, la marquise de Rambouillet tient salon dans son Hôtel; Voiture y fait la loi en 1635, et les excès de ces «beaux esprits» leur vaudront d'être moqués par Molière

1621 - Jean-Pierre Camus, AGATHONPHILE OU LES MARTYRS SICILIENS
Théophile de Viau, OEUVRES POÉTIQUES
Théophile de Viau, PYRAME ET THISBÉ

1623 - Charles Sorel, HISTOIRE COMIQUE DE FRANCION
Saint-Amant, OEUVRES: l'œuvre sera complétée jusqu'en 1661

1624 - Guez de Balzac, LETTRES

1625 - Tristan L'Hermite, POÉSIES: composées jusqu'en 1641

1626 - Hardy, SCÉDASE, OU L'HOSPITALITÉ VIOLÉE

1627 - Charles Sorel, LE BERGER EXTRAVAGANT
Malherbe, OEUVRES POÉTIQUES

1628 - siège de La Rochelle (→ 1629); la présence des protestants est ressentie par Richelieu comme une menace pour l'absolutisme du pouvoir royal

1630 - *L'Honnête homme, ou l'Art de plaire à la Cour*, de Faret; manuel du parfait courtisan contre lequel réagira le *Misanthrope* de Molière
Chapelain, LETTRE À ANTOINE GODEAU SUR LES VINGT-QUATRE HEURES: formation de la doctrine classique en matière de théâtre

1631 - *Quatre Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, de La Mothe Le Vayer, révélation du libertinage philosophique; fondation du premier journal français, la *Gazette* de Théophraste Renaudot (elle deviendra Gazette de France en 1762)
Mairet, LA SILVANIRE, OU LA MORTE VIVE: dans la Préface de cette pièce, première formulation de la règle des trois unités; Mairet est le plus important dramaturge classique avant Corneille

1632 - Gomberville, POLEXANDRE: quatre versions de ce roman parurent entre 1618 et 1637

1633 - Corneille, LA PLACE ROYALE OU L'AMOUREUX EXTRAVAGANT

1634 - Mairet, SOPHONISBE

1635 - fondation de l'Académie française, pour réglementer la langue, représenter la France et son pouvoir, et constituer un Dictionnaire du français

1636 - Corneille, L'ILLUSION COMIQUE
Tristan L'Hermite, LA MARIAMNE

1637 - Corneille, LE CID: créée en 1636, et ne respectant pas strictement les normes classiques, la pièce est l'occasion d'une fameuse «Querelle» au cours de laquelle l'Académie prit parti contre Corneille
Descartes, DISCOURS DE LA MÉTHODE POUR BIEN CONDUIRE SA RAISON ET CHERCHER LA VÉRITÉ DANS LES SCIENCES: première œuvre philosophique en français

1640 - Corneille, HORACE

1641 - Corneille, CINNA OU LA CLÉMENCE D'AUGUSTE
Descartes, MÉDITATIONS SUR LA PHILOSOPHIE PREMIÈRE, DANS LESQUELLES ON PROUVE CLAIREMENT L'EXISTENCE DE DIEU

1642 - Tristan L'Hermite, LE PAGE DISGRACIÉ
Corneille, POLYEUCTE
La Calprenède, CASSANDRE: publié jusqu'en 1645

1643 - fondation de l'Illustre-Théâtre, par Molière et Madeleine Béjart
Arnauld, DE LA FRÉQUENTE COMMUNION: première attaque des jansénistes contre les jésuites: il n'est pas bon pour l'homme imparfait de trop recevoir le Dieu parfait

1644 - Corneille, LE MENTEUR

1645 - Cyrano de Bergerac, LE PÉDANT JOUÉ: comédie dans laquelle on voit une critique des Anciens, et dont Molière s'inspirera pour *Les Fourberies de Scapin*
Rotrou, LE VÉRITABLE SAINT GENEST
Corneille, RODOGUNE

1646 - Maynard, POÉSIES

1647 - Vaugelas, REMARQUES SUR LA LANGUE FRANÇAISE, UTILES À CEUX QUI VEULENT BIEN PARLER ET BIEN ÉCRIRE: étape importante dans la fixation du français classique

1649 - Scudéry, ARTAMÈNE OU LE GRAND CYRUS
Descartes, LES PASSIONS DE L'ÂME

1650 - Voiture, OEUVRES

1651 - Corneille, NICOMÈDE
Scarron, LE ROMAN COMIQUE

1652 - *La Dévotion aisée* de Le Moyne, ouvrage où s'exprime la foi mondaine des jésuites, et dont *Les Provinciales* de Pascal stigmatiseront l'auteur
Bossuet, SERMONS: jusqu'en 1686

1653 - première querelle des Anciens et des Modernes (→ 1674), à propos de l'emploi du merveilleux en littérature

1654 - acte de naissance de la préciosité, chez Mlle de Scudéry qui tient des «Samedis» de 1653 à 1661; on ne connaît que le ridicule de cette tendance, ce qui ne doit pas masquer une certaine contestation de l'ordre social, non moins qu'un certain féminisme
Mlle de Scudéry, CLÉLIE, HISTOIRE ROMAINE: c'est dans cette œuvre que l'on trouve la fameuse «Carte de Tendre»

1655 - Molière, L'ÉTOURDI OU LES CONTRETEMPS

1656 - Segrais, NOUVELLES FRANÇAISES OU DIVERTISSEMENT DE LA PRINCESSE AURÉLIE
Bossuet, ORAISONS FUNÈBRES: publiées entre 1656 et 1689 (entre 1669 et 1687 pour les grandes Oraisons)
Pascal, LETTRES ÉCRITES À UN PROVINCIAL PAR UN DE SES AMIS SUR LE SUJET DES DISPUTES PRÉSENTES DE LA SORBONNE: elles mettent à la portée de l'honnête homme des querelles théologiques complexes sur la grâce et le libre-arbitre; les jansénistes seront désavoués, mais les jésuites ne se remettront pas de cette spirituelle et féroce satire
Thomas Corneille, TIMOCRATE: le plus grand succès du siècle, avec plus de 80 représentations successives

1657 - Cyrano de Bergerac, LES ÉTATS ET EMPIRES DE LA LUNE ET DU SOLEIL: publication posthume; inspiré par Gassendi et La Mothe Le Vayer, Cyrano est un «libertin», au sens philosophique du terme: ce que nous nommerions un libre-penseur
Hédelin d'Aubignac, LA PRATIQUE DU THÉÂTRE

1659 - publication posthume des œuvres (latines) de Gassendi; leur nom de *Syntagma philosophiae Epicuri* était pour les «dévôts» un gage d'athéisme
Molière, LES PRÉCIEUSES RIDICULES: cette pièce connut plus de 1500 représentations à la Comédie française

1660 - Arnauld, GRAMMAIRE GÉNÉRALE ET RAISONNÉE: première syntaxe logique du français

1662 - Molière, L'ÉCOLE DES FEMMES: le succès de cette comédie, et la Querelle qui en fut la conséquence, entraîna la rédaction de *La Critique de l'École des femmes* en 1663
Corneille, SERTORIUS

1664 - Quinault, ASTRATE
La Rochefoucauld, RÉFLEXIONS OU SENTENCES ET MAXIMES MORALES
Racine, LA THÉBAÏDE OU LES FRÈRES ENNEMIS

1665 - fondation du *Journal des Savants*, qui publie les travaux de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (fondée en 1663 par Colbert pour s'occuper des travaux historiques) - mission qu'il remplit encore
Racine, ALEXANDRE LE GRAND
La Fontaine, CONTES: empruntés de Boccace ou de l'Arioste, ces contes libertins parurent jusqu'en 1674
Molière, DOM JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE: son héros y louant l'«amour de l'humanité» et non celui de Dieu, la pièce est retirée de l'affiche
Bussy-Rabutin, L'HISTOIRE AMOUREUSE DES GAULES

1666 - Molière, LE MISANTHROPE
Furetière, LE ROMAN BOURGEOIS
Boileau, SATIRES
Brantôme, LES DAMES GALANTES: publiées un demi-siècle après la mort de leur auteur

1667 - Racine, ANDROMAQUE: publiée l'année suivante

1668 - Molière, AMPHITRYON
Molière, L'AVARE
Boileau, ÉPÎTRES: rédigées de 1668 à 1673, publiées en 1683
La Fontaine, FABLES: livres I à VI; les livres suivants sont publiés en 1678 (livres VII à XI) et 1693 (livre XII)
Molière, GEORGE DANDIN OU LE MARI CONFONDU
Racine, LES PLAIDEURS

1669 - La Fontaine, LES AMOURS DE PSYCHÉ ET DE CUPIDON
Racine, BRITANNICUS
Guilleragues, LETTRES PORTUGAISES: ce premier grand roman par lettres est aussi une mystification littéraire (les lettres passent pour avoir été écrites par une religieuse portugaise)
Molière, TARTUFFE OU L'IMPOSTEUR: deuxième version; la première (1664), interdite, n'a pas été conservée
Molière, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC
Mme de La Fayette, ZAYDE, HISTOIRE ESPAGNOLE

1670 - Racine, BÉRÉNICE
Molière, LE BOURGEOIS GENTILHOMME
Pascal, PENSÉES: publication posthume, dont le texte parfois modifié a toujours posé problème aux éditeurs soucieux de retrouver la vraie pensée de cet apologiste de la religion chrétienne

1671 - Bouhours, ENTRETIENS D'ARISTE ET D'EUGÈNE
Molière, LES FOURBERIES DE SCAPIN

1672 - fondation, par Donneau de Visé, du *Mercure galant*, qui deviendra *Mercure de France*, puis *Mercure français*, et paraîtra jusqu'en 1825; en 1678 une grande enquête sera menée dans le *Mercure galant* au sujet de la vraisemblance de l'aveu de Mme de Clèves à son mari, dans *La Princesse de Clèves*
Racine, BAJAZET
Saint Réal, DOM CARLOS: nouvelle historique qui inspirera un drame au poète allemand Schiller en 1787
Molière, LES FEMMES SAVANTES

1673 - Molière, LE MALADE IMAGINAIRE: Molière meurt en scène lors de la quatrième représentation de cette comédie-ballet
Racine, MITHRIDATE

1674 - Boileau, L'ART POÉTIQUE: la théorie du classicisme est définitivement fixée dans cette œuvre rédigée dès 1669
Racine, IPHIGÉNIE
Corneille, SURÉNA

1675 - Villedieu, LES DÉSORDRES DE L'AMOUR
Retz, MÉMOIRES: rédigés jusqu'en 1679, publiés en 1717

1676 - seconde querelle des Anciens (Boileau, Bossuet, La Bruyère, La Fontaine, Racine) et des Modernes (Perrault, Quinaut, Saint-Évremond)

1677 - Racine, PHÈDRE: à la suite d'une cabale qui fit accorder plus de succès à la *Phèdre* de Pradon qu'à la sienne, Racine quitte le théâtre et se tourne vers Port-Royal

1678 - Sablé, MAXIMES
Mme de La Fayette, LA PRINCESSE DE CLÈVES

1680 - création de la Comédie-Française, réunion de l'ancienne troupe de Molière à celles du Théâtre du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne

1681 - Bossuet, DISCOURS SUR L'HISTOIRE UNIVERSELLE POUR EXPLIQUER LA SUITE DE LA RELIGION ET LES CHANGEMENTS DES EMPIRES

1682 - Bayle, PENSÉES DIVERSES SUR LA COMÈTE

1685 - Révocation de l'Édit de Nantes, les Réformés doivent abjurer le protestantisme ou quitter la France

1686 - Fontenelle, ENTRETIENS SUR LA PLURALITÉ DES MONDES HABITÉS

1687 - Fontenelle, HISTOIRE DES ORACLES

1688 - La Bruyère, LES CARACTÈRES OU LES MŒURS DE CE SIÈCLE
Perrault, PARALLÈLES DES ANCIENS ET DES MODERNES EN CE QUI CONCERNE LES ARTS ET LES SCIENCES

1689 - Racine, ESTHER

1690 - Furetière, DICTIONNAIRE UNIVERSEL: contre le *Dictionnaire de l'Académie*, le premier monument de la langue française réelle

1691 - Racine, ATHALIE

1694 - Perrault, CONTES

1695 - Bayle, DICTIONNAIRE HISTORIQUE ET CRITIQUE: cette compilation de l'érudition du XVII[e] siècle sera un des fondements de l'esprit des Lumières qui se développera au siècle suivant

1696 - Regnard, LE JOUEUR

1699 - Fénelon, LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE

XVIII[e] SIECLE

1704 - Voltaire, LETTRES: cette correspondance s'étendit jusqu'en 1778
Galland, LES MILLE ET UNE NUITS: première manifestation de l'exotisme littéraire, dont la publication se poursuit jusqu'en 1717

1705 - Saint-Évremond, OEUVRES MÊLÉES

1707 - Crébillon père, ATRÉE ET THYESTE
Lesage, LE DIABLE BOITEUX

1708 - Regnard, LE LÉGATAIRE UNIVERSEL

1709 - Lesage, TURCARET

1710 - Salon de la Marquise de Lambert (→ 1733); durant tout le XVIII[e] siècle, les Salons seront les véhicules des idées nouvelles; de tous les écrivains, seul Rousseau s'y oppose très sévèrement dans la seconde partie de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*

1713 - Marivaux, LES AVENTURES DE *** OU LES EFFETS SURPRENANTS DE LA SYMPATHIE
Challe, LES ILLUSTRES FRANÇAISES
Hamilton, MÉMOIRES DE LA VIE DU COMTE DE GRAMONT

1715 - Lesage, HISTOIRE DE GIL BLAS DE SANTILLANE: la publication s'échelonne jusqu'en 1724 et 1735

1718 - Voltaire, OEDIPE

1720 - Marivaux, ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR

1721 - Montesquieu, LETTRES PERSANES

1722 - Marivaux, LA SURPRISE DE L'AMOUR

1723 - Marivaux, LA DOUBLE INCONSTANCE

1724 - Marivaux, LA FAUSSE SUIVANTE
Marivaux, LE PRINCE TRAVESTI OU L'ILLUSTRE AVENTURIER

1725 - Marivaux, L'ILE DES ESCLAVES
Mme de Sévigné, LETTRES: édition posthume

1730 - le corps d'Adrienne Lecouvreur, comédienne, est jetée à la voirie; le fait indigne Voltaire, et inspirera Eugène Scribe
Marivaux, LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

1731 - Voltaire, HISTOIRE DE CHARLES XII, ROI DE SUÈDE
Prévost, HISTOIRE DE M. CLEVELAND, FILS NATUREL DE M. CROMWELL, ÉCRITE PAR LUI-MÊME, OU LE PHILOSOPHE ANGLAIS
Prévost, HISTOIRE DU CHEVALIER DES GRIEUX ET DE MANON LESCAUT: le roman est condamné à être brûlé en 1733
Marivaux, LA VIE DE MARIANNE

1732 - Marivaux, L'ÉCOLE DES MÈRES
Destouches, LE GLORIEUX
Marivaux, LES SERMENTS INDISCRETS
Marivaux, LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Voltaire, ZAÏRE

1734 - Montesquieu, LES CONSIDÉRATIONS SUR LES CAUSES DE LA GRANDEUR DES ROMAINS ET DE LEUR DÉCADENCE
Crébillon fils, L'ÉCUMOIRE
Voltaire, LETTRES PHILOSOPHIQUES SUR L'ANGLETERRE: l'ouvrage est lacéré et brûlé publiquement
Marivaux, LE PAYSAN PARVENU

1735 - Prévost, LE DOYEN DE KILLERINE
Mme de Tencin, MÉMOIRES DU COMTE DE COMMINGES

1736 - Crébillon fils, LES ÉGAREMENTS DU CŒUR ET DE L'ESPRIT
Voltaire, LE MONDAIN: l'auteur doit s'exiler après cette publication

1737 - Marivaux, LES FAUSSES CONFIDENCES

1740 - Marivaux, L'ÉPREUVE
Prévost, HISTOIRE D'UNE GRECQUE MODERNE
Crébillon fils, LE SOPHA

1741 - Duclos, LES CONFESSIONS DU COMTE DE ***
Voltaire, LE FANATISME OU MAHOMET LE PROPHÈTE
Prévost, LA JEUNESSE DU COMMANDEUR DE ***

1746 - Condillac, ESSAI SUR L'ORIGINE DES CONNAISSANCES HUMAINES
Vauvenargues, MAXIMES
Diderot, PENSÉES PHILOSOPHIQUES

1747 - La Mettrie, L'HOMME-MACHINE
Graffigny, LETTRES D'UNE PÉRUVIENNE

1748 - Diderot, LES BIJOUX INDISCRETS
Montesquieu, DE L'ESPRIT DES LOIS: l'œuvre est censurée par la Sorbonne en 1750
Voltaire, ZADIG OU LA DESTINÉE

1749 - Buffon, HISTOIRE NATURELLE, GÉNÉRALE ET PARTICULIÈRE
Diderot, LETTRE SUR LES AVEUGLES À L'USAGE DE CEUX QUI VOIENT: l'auteur est emprisonné sur dénonciation du curé de Saint-Médard

1750 - Rousseau, DISCOURS SUR LES SCIENCES ET LES ARTS

1751 - Alembert, DISCOURS PRÉLIMINAIRE À L'ENCYCLOPÉDIE
Diderot, ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS: parution jusqu'en 1772; l'entreprise sera menée à son terme malgré les interdits (pris en dépit d'un privilège en date de 1748) et des censures du libraire
Voltaire, LE SIÈCLE DE LOUIS XIV

1752 - jusqu'en 1754, la Querelle des Bouffons oppose les partisans de la musique italienne (Diderot, Grimm, d'Holbach, Rousseau) à ceux de la musique française (Cazotte, Fréron, Mme de Pompadour, Rameau); la victoire des italianisants entraîne la disparition de la tragédie lyrique française jusqu'à Debussy
Rousseau, LE DEVIN DU VILLAGE
Voltaire, MICROMÉGAS

1753 - Grimm, CORRESPONDANCE LITTÉRAIRE, PHILOSOPHIQUE ET CRITIQUE: c'est le journal qui fait connaître l'*Encyclopédie* à l'Europe
Fougeret de Monbron, LE COSMOPOLITE
Rousseau, LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE
Diderot, PENSÉES SUR L'INTERPRÉTATION DE LA NATURE

1754 - Condillac, TRAITÉ DES SENSATIONS

1755 - Rousseau, DISCOURS SUR L'ORIGINE ET LES FONDEMENTS DE L'INÉGALITÉ PARMI LES HOMMES

1756 - Voltaire, ESSAI SUR LES MŒURS ET L'ESPRIT DES NATIONS
Voltaire, HISTOIRE DES VOYAGES DE SCARMENTADO, ÉCRITE PAR LUI-MÊME
Voltaire, POÈME SUR LE DÉSASTRE DE LISBONNE OU EXAMEN DE CET AXIOME: 'TOUT EST BIEN'

1757 - Diderot, ENTRETIENS AVEC DORVAL SUR LE FILS NATUREL

1758 - Diderot, DISCOURS SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE
Helvétius, DE L'ESPRIT: condamné par le Conseil du Roi, le Parlement et le Pape, l'ouvrage est brûlé publiquement
Rousseau, LETTRE À D'ALEMBERT SUR LES SPECTACLES
Diderot, LE PÈRE DE FAMILLE

1759 - Voltaire, CANDIDE OU L'OPTIMISME
Diderot, LE FILS NATUREL
Diderot, LETTRES À SOPHIE VOLLAND
Voltaire, MÉLANGES
Diderot, LES SALONS: les *Salons* parurent dans la *Correspondance littéraire*, de 1759 à 1781; ils seront ensuite intégralement publiés en 1857 par la *Revue de Paris*

1760 - Casanova de Seingalt, HISTOIRE DE MA VIE: rédigés entre 1760 et 1760, ces Mémoires écrits en français parurent en 1826 traduits de l'allemand... leur édition intégrale ne date que de 1960-1962
Diderot, LE NEVEU DE RAMEAU: rédigé entre 1760 et 1777; Goethe en publia une traduction allemande en 1805

1761 - d'Holbach, LE CHRISTIANISME DÉVOILÉ
Rousseau, JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE

1762 - Rousseau, DU CONTRAT SOCIAL OU PRINCIPES DU DROIT POLITIQUE

Rousseau, ÉMILE OU DE L'ÉDUCATION: l'ouvrage est condamné à être brûlé; Rousseau s'enfuit en Suisse
Rousseau, LETTRES À MALESHERBES
Curé Meslier, MÉMOIRE DES PENSÉES ET DES SENTIMENTS DE JEAN MESLIER

1763 - Voltaire, TRAITÉ SUR LA TOLÉRANCE À L'OCCASION DE LA MORT DE JEAN CALAS: Calas sera réhabilité en 1765; Voltaire défendra ensuite la tolérance à propos des affaires Sirven (1765), du chevalier de La Barre (1766) et d'autres; cette défense servira la cause du retour des protestants

1764 - Voltaire, DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE PORTATIF: «Est-ce qu'on ne peut faire taire cet homme?» (Louis XV)

1765 - Sedaine, LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR
Palissot de Montenoy, LES PHILOSOPHES

1767 - Voltaire, L'INGÉNU

1768 - Voltaire, LA PRINCESSE DE BABYLONE

1770 - Raynal, HISTOIRE DES DEUX INDES
Rousseau, PYGMALION
d'Holbach, SYSTÈME DE LA NATURE OU DES LOIS DU MONDE PHYSIQUE ET DU MONDE MORAL: l'ouvrage est condamné par le Parlement et par le Pape

1772 - Cazotte, LE DIABLE AMOUREUX
Helvétius, DE L'HOMME, DE SES FACULTÉS INTELLECTUELLES ET DE SON ÉDUCATION

1775 - Beaumarchais, LE BARBIER DE SÉVILLE OU LA PRÉCAUTION INUTILE
Mercier, LA BROUETTE DU VINAIGRIER
Restif de La Bretonne, LE PAYSAN PERVERTI

1776 - jusqu'en 1783, guerre d'Indépendance des États-Unis; la France intervient en faveur des «insurgés»
Diderot, ENTRETIEN D'UN PHILOSOPHE AVEC LA MARÉCHALE DE ***

1777 - Beaumarchais fonde la Société des auteurs dramatiques, ancêtre de l'actuelle Société des auteurs; son activité aboutira à faire reconnaître et défendre, lors de la Révolution, de véritables droits d'auteur
Marmontel, LES INCAS OU LA DESTRUCTION DE L'EMPIRE DU PÉROU
Denon, POINT DE LENDEMAIN

1778 - Chénier, BUCOLIQUES
Diderot, ESSAI SUR LES RÈGNES DE CLAUDE ET DE NÉRON
Diderot, JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE: paraît en feuilleton jusqu'en 1780 dans la *Correspondance littéraire* de Grimm
Parny, POÉSIES ÉROTIQUES

1779 - Rousseau, ROUSSEAU JUGE DE JEAN-JACQUES, DIALOGUES

1781 - Rousseau, ESSAI SUR L'ORIGINE DES LANGUES
Mercier, TABLEAU DE PARIS

1782 - Rousseau, LES CONFESSIONS: souvent considéré comme la première autobiographie en langue française
Delille, LES JARDINS OU L'ART D'EMBELLIR LES PAYSAGES
Laclos, LES LIAISONS DANGEREUSES
Rousseau, LES RÊVERIES DU PROMENEUR SOLITAIRE

1784 - Bernardin de Saint-Pierre, ÉTUDES DE LA NATURE
Beaumarchais, LE MARIAGE DE FIGARO

1785 - Chénier, ÉLÉGIES

1786 - Mercier, L'AN 2440, RÊVE S'IL EN FUT JAMAIS: exemple d'«Utopie» comme il y en eut beaucoup tout au long du siècle
Beckford, VATHEK, CONTE ORIENTAL: prototype du roman fantastique, écrit en français par un Anglais

1787 - Édit de tolérance, le protestantisme est à nouveau autorisé en France
Louvet de Couvray, LES AMOURS DU CHEVALIER DE FAUBLAS

1788 - Restif de La Bretonne, LES NUITS DE PARIS
Bernardin de Saint-Pierre, PAUL ET VIRGINIE

1789 - Révolution française; proclamation de la première République en 1792, vite suivie de la Terreur; Louis XVI est exécuté en 1793; André Chénier est guillotiné en 1794, année où Condorcet se suicide dans sa prison pour éviter l'échafaud
Mirabeau, DISCOURS
Robespierre, DISCOURS

1791 - Sade, JUSTINE OU LES MALHEURS DE LA VERTU
Volney, LES RUINES OU MÉDITATIONS SUR LES RÉVOLUTIONS DES EMPIRES

1792 - Beaumarchais, L'AUTRE TARTUFFE OU LA MÈRE COUPABLE

1794 - Pigault-Lebrun, L'ENFANT DU CARNAVAL
Chénier, IAMBES

1795 - Sade, ALINE ET VALCOUR OU LE ROMAN PHILOSOPHIQUE
Condorcet, ESQUISSE D'UN TABLEAU HISTORIQUE DES PROGRÈS DE L'ESPRIT HUMAIN
Chamfort, MAXIMES, PENSÉES, CARACTÈRES ET ANECDOTES
Mme Roland, MÉMOIRES
Sade, LA PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR OU LES INSTITUTEURS IMMORAUX

1796 - Restif de La Bretonne, MONSIEUR NICOLAS OU LE CŒUR HUMAIN DÉVOILÉ
Diderot, LA RELIGIEUSE: publication posthume
Diderot, SUPPLÉMENT AU VOYAGE DE BOUGAINVILLE: publication posthume

1797 - Sénac de Meilhan, L'ÉMIGRÉ
Chateaubriand, ESSAI HISTORIQUE, POLITIQUE ET MORAL SUR LES RÉVOLUTIONS ANCIENNES ET MODERNES

1799 - coup d'état du 18 brumaire; Bonaparte instaure le Consulat
de Brosses, LETTRES FAMILIÈRES SUR L'ITALIE

XIX[e] SIECLE

1800 - Sade, LES CRIMES DE L'AMOUR, PRÉCÉDÉS D'UNE IDÉE SUR LES ROMANS
Mme de Staël, DE LA LITTÉRATURE CONSIDÉRÉE DANS SES RAPPORTS AVEC LES INSTITUTIONS SOCIALES

1801 - Chateaubriand, ATALA OU LES AMOURS DE DEUX SAUVAGES DANS LE DÉSERT
Destutt de Tracy, ÉLÉMENTS D'IDÉOLOGIE

1802 - Mme de Staël, DELPHINE
Chateaubriand, LE GÉNIE DU CHRISTIANISME OU LES BEAUTÉS DE LA RELIGION CHRÉTIENNE: l'ouvrage manifeste, au moment où Napoléon proclame un concordat, un désir d'en finir avec l'idéologie des Lumières, sinon de la Révolution; à ce titre, il annonce le romantisme
Chateaubriand, RENÉ

1804 - Napoléon est sacré empereur par le pape, manière de retrouver une paix «intérieure» que certains (Mme de Staël) jugeront conclue aux dépens de la République et de ses idéaux; promulgation du Code civil
Potocki, LE MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE: seules les Journées 1 à 13 (sur 66) sont publiées du vivant de l'auteur (polonais); l'édition intégrale n'aura lieu qu'en... 1989
Senancour, OBERMAN

1807 - Mme de Staël, CORINNE OU L'ITALIE

1808 - Rivarol, MAXIMES ET PENSÉES
Fourier, THÉORIE DES QUATRE MOUVEMENTS ET DES DESTINÉES GÉNÉRALES

1809 - Mme du Deffand, LETTRES
Mme de Lespinasse, LETTRES À GUIBERT

1811 - création de la *Bibliographie de l'Empire français*, qui deviendra en 1814 *Bibliographie de la France*: toutes les publications sont désormais recensées

1813 - Mme de Staël, DE L'ALLEMAGNE ET DES MŒURS DES ALLEMANDS: primitivement publié en 1810, et censuré par le pouvoir napoléonien; l'un des actes de naissance du romantisme

1814 - abdication de Napoléon; la première Restauration; les Cent jours; règne de Louis XVIII de 1815 à 1824

1816 - Constant, ADOLPHE
Courier, PAMPHLETS POLITIQUES

1819 - comte de Saint-Simon, L'ORGANISATEUR

1820 - Lamartine, MÉDITATIONS POÉTIQUES

1821 - Morellet, MÉMOIRES INÉDITS SUR LE XVIII[e] SIÈCLE ET LA RÉVOLUTION

1822 - un des événements les plus marquants de la «Renaissance orientale» (R. Schwab): J.-F. Champollion déchiffre les hiéroglyphes; l'Égypte n'est plus rêvée, mais découverte
Stendhal, DE L'AMOUR
Nodier, TRILBY OU LE LUTIN D'ARGAIL
Las Cases, MÉMORIAL DE SAINTE-HÉLÈNE

1823 - Stendhal, RACINE ET SHAKESPEARE: premier jalon vers le théâtre romantique

1825 - Augustin Thierry, HISTOIRE DE LA CONQUÊTE DE L'ANGLETERRE PAR LES NORMANDS
Mérimée, THÉÂTRE DE CLARA GAZUL
1826 - Vigny, CINQ-MARS: le romantisme s'impose dans le roman, non sans controverses
Scribe, LE MARIAGE D'INCLINATION
Vigny, POÈMES ANTIQUES ET MODERNES
1827 - Stendhal, ARMANCE
Hugo, CROMWELL
Hugo, PRÉFACE DE CROMWELL: la lecture de cette *Préface* par Hugo est une des étapes importantes de la naissance du théâtre romantique
1828 - Hugo, ODES ET BALLADES
1829 - fondation de la *Revue des deux mondes*, qui deviendra une grande revue littéraire à partir de 1831
Balzac, LES CHOUANS: premier titre de la *Comédie humaine*, premier cycle romanesque de l'Histoire de la littérature; le titre n'est adopté qu'en 1842
Musset, CONTES D'ESPAGNE ET D'ITALIE
Hugo, LES ORIENTALES
Sainte-Beuve, VIE, POÉSIES ET PENSÉES DE JOSEPH DELORME
1830 - Révolution de Juillet; la seconde Restauration qui la suit renforce le pouvoir autoritaire, d'où le développement des théories sociales (Saint-Simon, Fourier)
Flaubert, CORRESPONDANCE: se poursuit jusqu'à la mort de l'auteur (1880)
Comte, COURS DE PHILOSOPHIE POSITIVE
Balzac, GOBSECK
Lamartine, HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES
Hugo, HERNANI: la représentation cause un scandale qui rassemblera les partisans du romantisme (Balzac, Dumas, Musset, Gautier)
Saint-Simon, MÉMOIRES: rédigés entre 1739 et 1750, et après avoir connu de très mauvaises éditions dès 1781, ces *Mémoires* paraissent donc 75 ans après la mort du mémorialiste
Diderot, PARADOXE SUR LE COMÉDIEN: publication posthume d'essais rédigés en 1769, et remaniés en 1773 et 1778
Diderot, LE RÊVE DE D'ALEMBERT: édition posthume d'un texte paru en 1782 dans la plus confidentielle *Correspondance littéraire*
Stendhal, LE ROUGE ET LE NOIR
1831 - Dumas, ANTONY
Hugo, LES FEUILLES D'AUTOMNE
Hugo, MARION DELORME
Hugo, NOTRE-DAME DE PARIS
Balzac, LA PEAU DE CHAGRIN
1832 - indépendance de la Grèce; la lutte, commencée onze ans plus tôt, avait suscité un «philhellénisme» auquel avaient adhéré, entre autres, V. Hugo et C. Delavigne
Musset, A QUOI RÊVENT LES JEUNES FILLES
Nodier, LA FÉE AUX MIETTES
Vigny, STELLO OU LES CONSULTATIONS DU DOCTEUR NOIR
Forneret, SANS TITRE, PAR UN HOMME NOIR, BLANC DE VISAGE
1833 - Musset, LES CAPRICES DE MARIANNE
Balzac, EUGÉNIE GRANDET
Michelet, HISTOIRE DE FRANCE
Balzac, LE MÉDECIN DE CAMPAGNE
Lamennais, PAROLES D'UN CROYANT
Musset, ROLLA
1834 - apparition, dans la *Revue des deux mondes*, du mot «réalisme»
Musset, FANTASIO
Musset, LORENZACCIO
Musset, ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR
Balzac, LA RECHERCHE DE L'ABSOLU
Sainte-Beuve, VOLUPTÉ
Tallemant des Réaux, HISTORIETTES
Balzac, HISTOIRE DES TREIZE
1835 - Hugo, LES CHANTS DU CRÉPUSCULE
Vigny, CHATTERTON
Tocqueville, DE LA DÉMOCRATIE EN AMÉRIQUE
Balzac, LE LYS DANS LA VALLÉE
Gautier, MADEMOISELLE DE MAUPIN, DOUBLE AMOUR
Musset, LES NUITS
Balzac, LE PÈRE GORIOT
Vigny, SERVITUDE ET GRANDEUR MILITAIRES
1836 - Girardin, CHRONIQUES PARISIENNES
Musset, LA CONFESSION D'UN ENFANT DU SIÈCLE
Lamartine, JOCELYN
Sainte-Beuve, PORTRAITS LITTÉRAIRES
Gautier, PRÉFACE À MADEMOISELLE DE MAUPIN
1837 - Balzac, HISTOIRE DE LA GRANDEUR ET DE LA DÉCADENCE DE CÉSAR BIROTTEAU
Balzac, ILLUSIONS PERDUES
Mérimée, LA VÉNUS D'ILLE
Hugo, LES VOIX INTÉRIEURES
1838 - Lamartine, LA CHUTE D'UN ANGE
Hugo, RUY BLAS
1839 - Stendhal, LA CHARTREUSE DE PARME
Stendhal, CHRONIQUES ITALIENNES
Borel, MADAME PUTIPHAR
1840 - Guérin, LE CENTAURE
Mérimée, COLOMBA
Proudhon, QU'EST-CE QUE LA PROPRIÉTÉ?
Hugo, LES RAYONS ET LES OMBRES
Thierry, RÉCITS DES TEMPS MÉROVINGIENS
Sand, LE COMPAGNON DU TOUR DE FRANCE
1841 - Balzac, LE CURÉ DE VILLAGE
1842 - Balzac, AVANT-PROPOS À LA COMÉDIE HUMAINE
Sand, CONSUELO
Aloysius Bertrand, GASPARD DE LA NUIT
Eugène Sue, LES MYSTÈRES DE PARIS: un des premiers romans où se marque une préoccupation humanitaire et sociale
Balzac, LA RABOUILLEUSE OU UN MÉNAGE DE GARÇON EN PROVINCE
1843 - Desbordes-Valmore, BOUQUETS ET PRIÈRES
Hugo, LES BURGRAVES
Tristan, L'UNION OUVRIÈRE
Custine, LETTRES DE RUSSIE
1844 - Dumas, LE COMTE DE MONTE-CRISTO
Balzac, LES PAYSANS
Dumas, LES TROIS MOUSQUETAIRES: période prospère pour le roman-feuilleton, qui suit l'essor de la grande presse; Mérimée, Gautier, E. Sue publient dans des journaux à bon marché (La Presse, Le Siècle)
Sue, LE JUIF ERRANT
1845 - Mérimée, CARMEN
1846 - Balzac, LA COUSINE BETTE
Sand, LA MARE AU DIABLE
Baudelaire, SALON DE 1846
1847 - Balzac, LE COUSIN PONS
Balzac, SPLENDEURS ET MISÈRES DES COURTISANES
1848 - Révolution de février; une deuxième République, proclamée par Lamartine (qui sera ministre et candidat à la Présidence), durera trois ans; le futur Napoléon III fut président, avant de faire un coup d'état (dont V. Hugo fut un virulent adversaire) et de se faire couronner empereur en 1852
Dumas fils, LA DAME AUX CAMÉLIAS
Chateaubriand, MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE: terminées en 1841; publication posthume
Dumas, LE VICOMTE DE BRAGELONNE OU DIX ANS PLUS TARD
1849 - Scribe, ADRIENNE LECOUVREUR
George Sand, LA PETITE FADETTE
1850 - Labiche, EMBRASSONS-NOUS, FOLLEVILLE
Huc, SOUVENIRS D'UN VOYAGE DANS LA TARTARIE ET LE THIBET PENDANT LES ANNÉES 1844, 1845 ET 1846
1851 - Labiche, UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE
Goncourt, JOURNAL. MÉMOIRES DE LA VIE LITTÉRAIRE
Murger, SCÈNES DE LA VIE DE BOHÊME
1852 - Gautier, ÉMAUX ET CAMÉES
1853 - Hugo, LES CHÂTIMENTS
Cousin, DU VRAI, DU BEAU ET DU BIEN
Gobineau, ESSAI SUR L'INÉGALITÉ DES RACES HUMAINES
George Sand, LES MAÎTRES SONNEURS
Nerval, SYLVIE
1854 - Nerval, LES CHIMÈRES
Augier, LE GENDRE DE M. POIRIER
Musset, POÉSIES COMPLÈTES
1855 - Nerval, AURÉLIA
1856 - Tocqueville, L'ANCIEN RÉGIME ET LA RÉVOLUTION
Hugo, LES CONTEMPLATIONS
1857 - Féval, LE BOSSU OU LE PETIT PARISIEN
Baudelaire, LES FLEURS DU MAL: à la suite de cette publication, l'auteur se verra condamné pour immoralité

Flaubert, MADAME BOVARY: l'œuvre vaudra à son auteur un procès qui aboutira à un non lieu
Banville, ODES FUNAMBULESQUES
Champfleury, LE RÉALISME
Monnier, MÉMOIRES DE MONSIEUR JOSEPH PRUDHOMME

1858 - Gautier, LE ROMAN DE LA MOMIE

1859 - Hugo, LA LÉGENDE DES SIÈCLES
Ségur, LES MALHEURS DE SOPHIE

1860 - Labiche, LE VOYAGE DE M. PERRICHON

1861 - Gautier, LE CAPITAINE FRACASSE

1862 - Fromentin, DOMINIQUE
Hugo, LES MISÉRABLES
Leconte de Lisle, POÈMES BARBARES
Flaubert, SALAMMBÔ
Michelet, LA SORCIÈRE

1863 - Littré, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE
Renan, VIE DE JÉSUS

1864 - Barbey d'Aurevilly, LE CHEVALIER DES TOUCHES
Fustel de Coulanges, LA CITÉ ANTIQUE, ÉTUDE SUR LE CULTE, LE DROIT, LES INSTITUTIONS
Vigny, LES DESTINÉES
Verne, VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE

1865 - Goncourt, GERMINIE LACERTEUX
Claude Bernard, INTRODUCTION À L'ÉTUDE DE LA MÉDECINE EXPÉRIMENTALE
Barbey d'Aurevilly, UN PRÊTRE MARIÉ
Verne, DE LA TERRE À LA LUNE

1866 - Daudet, LES LETTRES DE MON MOULIN
LE PARNASSE CONTEMPORAIN
Verlaine, POÈMES SATURNIENS
Hugo, LES TRAVAILLEURS DE LA MER

1867 - De Coster, LA LÉGENDE ET LES AVENTURES D'ULENSPIEGEL ET DE LAMME GOEDZAK AU PAYS DE FLANDRES ET AILLEURS
Dierx, LES LÈVRES CLOSES
Goncourt, MANETTE SALOMON

1868 - Daudet, LE PETIT CHOSE, HISTOIRE D'UN ENFANT

1869 - Lautréamont, LES CHANTS DE MALDOROR: l'édition originale ne connaîtra pratiquement aucune diffusion
Flaubert, L'ÉDUCATION SENTIMENTALE
Verlaine, LES FÊTES GALANTES
Hugo, L'HOMME QUI RIT
Baudelaire, LE SPLEEN DE PARIS (PETITS POÈMES EN PROSE)

1870 - guerre entre la France et l'Allemagne; à la suite de sa défaite, Napoléon III abdique; l'année suivante, une agitation révolutionnaire s'empare de la Commune de Paris: elle sera impitoyablement réprimée par la nouvelle République; la III[e] République durera jusqu'en 1940
Verne, VINGT MILLE LIEUES SOUS LES MERS

1871 - Zola, LA CURÉE
Zola, LA FORTUNE DES ROUGON

1872 - Coppée, LES HUMBLES
Daudet, AVENTURES PRODIGIEUSES DE TARTARIN DE TARASCON

1873 - période dite de l'«ordre moral», avec la présidence de Mac-Mahon (→ 1879), maréchal victorieux en Crimée et en Italie, et commandant des Versaillais qui liquidèrent la Commune
Corbière, LES AMOURS JAUNES
Cros, LE COFFRET DE SANTAL
Rimbaud, UNE SAISON EN ENFER
Verne, LE TOUR DU MONDE EN 80 JOURS
Zola, LE VENTRE DE PARIS

1874 - Barbey d'Aurevilly, LES DIABOLIQUES
Verne, L'ÎLE MYSTÉRIEUSE
Hugo, QUATRE-VINGT-TREIZE
Verlaine, ROMANCES SANS PAROLES
Flaubert, LA TENTATION DE SAINT ANTOINE
Gobineau, LES PLÉIADES

1875 - Zola, LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET
Taine, LES ORIGINES DE LA FRANCE CONTEMPORAINE
Diderot, RÉFUTATION SUIVIE DE L'OUVRAGE D'HELVÉTIUS INTITULÉ L'HOMME: écrit en 1775

1876 - Mallarmé, L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
Fromentin, LES MAÎTRES D'AUTREFOIS
Verne, MICHEL STROGOFF

1877 - Zola, L'ASSOMMOIR
George Bruno, LE TOUR DE FRANCE PAR DEUX ENFANTS: DEVOIR ET PATRIE, LIVRE DE LECTURE COURANTE
Flaubert, TROIS CONTES

1878 - Malot, SANS FAMILLE

1879 - présidence de Jules Grévy (→ 1887), qui voit l'extension de la scolarisation (lois Ferry, 1880-1882), l'expansion coloniale et le progrès des lois syndicales
Vallès, L'ENFANT
Goncourt, LES FRÈRES ZEMGANNO
Huysmans, LES SŒURS VATARD
Loti, AZIYADÉ

1880 - Maupassant, BOULE DE SUIF
Nouveau, LA DOCTRINE DE L'AMOUR
Zola, NANA
Zola, LE ROMAN EXPÉRIMENTAL
Verlaine, SAGESSE

1881 - Vallès, LE BACHELIER
Flaubert, BOUVARD ET PÉCUCHET
France, LE CRIME DE SYLVESTRE BONNARD
Richepin, LA CHANSON DES GUEUX
Céard, UNE BELLE JOURNÉE

1882 - Becque, LES CORBEAUX

1883 - Zola, AU BONHEUR DES DAMES
Villiers de l'Isle-Adam, CONTES CRUELS
Bourget, ESSAIS DE PSYCHOLOGIE CONTEMPORAINE
Maupassant, UNE VIE
Amiel, JOURNAL INTIME
Renan, SOUVENIRS D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

1884 - Huysmans, À REBOURS: marque la rupture de Huysmans avec le naturalisme
Verlaine, JADIS ET NAGUÈRE
Zola, LA JOIE DE VIVRE
Ponson du Terrail, LES DRAMES DE PARIS

1885 - Maupassant, BEL-AMI
Zola, GERMINAL
Laforgue, LES COMPLAINTES
Becque, LA PARISIENNE
Gabriel Vicaire et Henri Beauclair, LES DÉLIQUESCENCES, POÈMES DÉCADENTS D'ADORÉ FLOUPETTE

1886 - Mallarmé, AVANT-DIRE AU TRAITÉ DU VERBE
Villiers de l'Isle-Adam, L'ÈVE FUTURE
Hugo, LA FIN DE SATAN
Maupassant, LE HORLA
Rimbaud, LES ILLUMINATIONS: probablement écrits en 1872-1873 (mais la question de leur antériorité par rapport à la *Saison* demeure disputée), ces textes, avec *Une Saison en enfer*, constituent un adieu à une poésie devenue impossible, qui est la source de la problématique de l'écriture moderne
Vallès, L'INSURGÉ
Moréas, MANIFESTE DU SYMBOLISME
Zola, L'ŒUVRE

1887 - Huysmans, EN RADE
Mallarmé, POÉSIES
Zola, LA TERRE
Sardou, LA TOSCA

1888 - Barrès, LE CULTE DU MOI
Dujardin, LES LAURIERS SONT COUPÉS
Maupassant, PIERRE ET JEAN

1889 - fondation de la *Revue blanche*, qui prendra son importance en 1891
Bourget, LE DISCIPLE
Bergson, ESSAI SUR LES DONNÉES IMMÉDIATES DE LA CONSCIENCE

1890 - Renan, L'AVENIR DE LA SCIENCE
Villiers de l'Isle-Adam, AXËL
Zola, LA BÊTE HUMAINE
Claudel, TÊTE D'OR

1891 - Porto-Riche, AMOUREUSE
Hugo, DIEU
Huret, ENQUÊTE SUR L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE
Huysmans, LÀ-BAS
Rimbaud, POÉSIES
Zola, L'ARGENT

1892 - Verne, LE CHÂTEAU DES CARPATHES
Zola, LA DÉBÂCLE
Feydeau, MONSIEUR CHASSE
Maeterlinck, PELLÉAS ET MÉLISANDE

1893 - Courteline, BOUBOUROCHE
Verhaeren, LES CAMPAGNES HALLUCINÉES
Zola, LE DOCTEUR PASCAL
Sardou, MADAME SANS-GÊNE
France, LA RÔTISSERIE DE LA REINE PÉDAUQUE
Heredia, LES TROPHÉES
Claudel, LA VILLE
Courteline, MESSIEURS LES RONDS-DE-CUIR

1894 - condamnation d'Alfred Dreyfus, officier français «convaincu» de trahison
Feydeau, UN FIL À LA PATTE
Valéry, INTRODUCTION À LA MÉTHODE DE LÉONARD DE VINCI
Stendhal, LUCIEN LEUWEN
Renard, POIL DE CAROTTE

1895 - Verhaeren, LES VILLES TENTACULAIRES

1896 - Louÿs, APHRODITE
Brunetière, LE ROMAN NATURALISTE: première édition parue en 1882
Schwob, VIES IMAGINAIRES
Jarry, UBU ROI - UBU ENCHAÎNÉ - UBU COCU: la création d'*Ubu roi* déclencha un scandale qui peut servir de repère pour l'origine du théâtre moderne

1897 - Mallarmé, UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD
Rostand, CYRANO DE BERGERAC
Barrès, LES DÉRACINÉS
Bloy, LA FEMME PAUVRE
Renard, LE PLAISIR DE ROMPRE
Rictus, LES SOLILOQUES DU PAUVRE
Gide, LES NOURRITURES TERRESTRES
Lorrain, MONSIEUR DE BOUGRELON

1898 - Zola, LETTRE À M. FÉLIX FAURE, PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE: le célèbre «J'accuse» déclencha véritablement l'«Affaire Dreyfus», qui fut le prétexte à une vague d'anti-sémitisme; dans l'ensemble, la gauche sera «dreyfusarde» (Zola, Anatole France, Péguy) et la droite «anti-dreyfusarde» (Barrès, Maurras, Drumont); le retentissement sera encore sensible dans les œuvres de Proust et de Lacretelle, et dans les orientations politiques à venir...
Renard, LE PAIN DE MÉNAGE
Jammes, DE L'ANGÉLUS DE L'AUBE À L'ANGÉLUS DU SOIR
Darien, LE VOLEUR

1899 - Tristan Bernard, L'ANGLAIS TEL QU'ON LE PARLE
Feydeau, LA DAME DE CHEZ MAXIM
Bergson, LE RIRE: ESSAI SUR LA SIGNIFICATION DU COMIQUE
Christophe, L'IDÉE FIXE DU SAVANT COSINUS
Mirbeau, LE JARDIN DES SUPPLICES

XX^e SIECLE

1900 - Mirbeau, LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE
Louÿs, LES AVENTURES DU ROI PAUSOLE

1901 - le premier prix Nobel de littérature est attribué à Sully Prudhomme
Claudel, L'ÉCHANGE
Colette, CLAUDINE À PARIS
Maeterlinck, LA VIE DES ABEILLES
Charles-Louis Philippe, BUBU DE MONTPARNASSE

1902 - Henri Poincaré, LA SCIENCE ET L'HYPOTHÈSE
Jarry, LE SURMÂLE
Zévaco, LES PARDAILLAN

1903 - le premier prix Goncourt est attribué à John-Antoine Nau pour son roman *Force ennemie*
Mirbeau, LES AFFAIRES SONT LES AFFAIRES
Léautaud, LE PETIT AMI

1904 - le prix Nobel est attribué au poète français d'expression provençale Frédéric Mistral
Rolland, JEAN-CHRISTOPHE
Sade, LES CENT VINGT JOURNÉES DE SODOME OU L'ECOLE DU LIBERTINAGE: l'ouvrage est publié par un psychiatre 119 ans après sa rédaction
Frapié, LA MATERNELLE

1905 - la loi de séparation des «Églises» (chrétiennes ou non) et de l'État, vécue surtout comme séparation de l'«Église» et de l'État, manifeste une déchristianisation qui sera «compensée» par des conversions individuelles (Péguy, Max Jacob, Maritain)
Claudel, PARTAGE DE MIDI

1907 - parution en volume des aventures d'Arsène Lupin, le gentleman cambrioleur (*Arsène Lupin gentleman-cambrioleur* est d'ailleurs le titre du premier roman), créé deux ans plus tôt par Maurice Leblanc
Claudel, CONNAISSANCE DE L'EST
Bergson, L'ÉVOLUTION CRÉATRICE
Feydeau, LA PUCE À L'OREILLE
Leroux, LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE: c'est dans cet ouvrage qu'apparaît pour la première fois le journaliste-détective Rouletabille
Segalen, LES IMMÉMORIAUX
Saint-Pol Roux, LES FÉERIES INTÉRIEURES

1908 - Alain, PROPOS: premier recueil paru des centaines de *Propos* parus dans la presse entre 1906 et 1935; s'adressant à tous et boudée par les professionnels de la philosophie, la pensée d'Alain eut une grande influence entre les deux guerres mondiales
Anatole France, L'ILE DES PINGOUINS

1909 - création de la *Nouvelle Revue Française*, sous l'impulsion d'André Gide; la *N.R.F.* ne prendra toute son importance que lorsqu'elle sera soutenue par l'éditeur Gaston Gallimard
Gide, LA PORTE ÉTROITE
Leblanc, L'AIGUILLE CREUSE
Apollinaire, L'ENCHANTEUR POURRISSANT

1910 - Claudel, CINQ GRANDES ODES
Roussel, IMPRESSIONS D'AFRIQUE
Péguy, LE MYSTÈRE DE LA CHARITÉ DE JEANNE D'ARC
Pergaud, DE GOUPIL À MARGOT
Proust, CONTRE SAINTE-BEUVE

1911 - naissance, sous la plume de Pierre Souvestre et de Marcel Allain, du criminel parfait, Fantômas; le prix Nobel de littérature est attribué à Maurice Maeterlinck
Saint-John Perse, ÉLOGES
Larbaud, FERMINA MARQUEZ
Jarry, GESTES ET OPINIONS DU DOCTEUR FAUSTROLL, PATAPHYSICIEN: publication posthume
Rosny Aîné, LA GUERRE DU FEU

1912 - Claudel, L'ANNONCE FAITE À MARIE
Anatole France, LES DIEUX ONT SOIF
Flers, L'HABIT VERT
Segalen, STÈLES
Péguy, LES TAPISSERIES

1913 - Proust, À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU: publication de *Du côté de chez Swann*; la publication du cycle se poursuivra jusqu'en 1927, donc après la mort de l'auteur
Apollinaire, ALCOOLS
Barrès, LA COLLINE INSPIRÉE
Alain-Fournier, LE GRAND MEAULNES
Bernstein, LE SECRET
Martin du Gard, JEAN BAROIS
Milosz, MIGUEL MAÑARA
Larbaud, LES POÉSIES DE A. O. BARNABOOTH
Cendrars, LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE
Péguy, L'ARGENT
Suares, TROIS HOMMES

1914 - première guerre mondiale (→ 1918); de nombreux écrivains s'engagent: Alain-Fournier, Péguy sont tués au combat, Apollinaire et Cendrars sont blessés; un monde prend fin, et une révolution artistique va éclater avec le dadaïsme et le surréalisme
Gide, LES CAVES DU VATICAN
Carco, JÉSUS LA CAILLE
Roussel, LOCUS SOLUS

1915 - le prix Nobel de littérature est attribué à Romain Rolland
Milosz, SYMPHONIES

1916 - Guitry, FAISONS UN RÊVE
Barbusse, LE FEU, JOURNAL D'UNE ESCOUADE
Hémon, MARIA CHAPDELAINE
Apollinaire, LE POÈTE ASSASSINÉ
Saussure, COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE

1917 - en novembre, «dix jours qui ébranlèrent le monde»: la Révolution russe est la première mise en application

du communisme marxiste, un modèle qui va tenter nombre d'intellectuels
Max Jacob, LE CORNET À DÉS
Valéry, LA JEUNE PARQUE
Apollinaire, LES MAMELLES DE TIRÉSIAS: première apparition du mot *surréalisme*

1918 - *Manifeste*, par Tristan Tzara, du mouvement Dada créé à Zürich en 1916
Reverdy, LES ARDOISES DU TOIT
Benoit, L'ATLANTIDE
Apollinaire, CALLIGRAMMES
Albert-Birot, GRABINOULOR: premier extrait publié par la revue *Sic*; l'édition complète (posthume) ne sera publiée qu'en 1991
Mac Orlan, LE CHANT DE L'ÉQUIPAGE

1919 - création, par André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon, de la revue *Littérature*; le prix Goncourt est décerné à Marcel Proust pour *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*
Dorgelès, LES CROIX DE BOIS

1920 - Éluard, LES ANIMAUX ET LEURS HOMMES, LES HOMMES ET LEURS ANIMAUX
Crommelynck, LE COCU MAGNIFIQUE
Breton et Soupault, LES CHAMPS MAGNÉTIQUES: premier livre écrit selon la technique de l'écriture automatique
Valéry, LE CIMETIÈRE MARIN
Colette, CHÉRI

1921 - le prix Nobel de littérature est attribué à Anatole France; création du Parti communiste français, auquel adhéreront beaucoup d'écrivains, dont les surréalistes: Breton pour un temps (de 1927 à 1935), Aragon pour toute sa vie
Maran, BATOUALA, VÉRITABLE ROMAN NÈGRE
Valéry, EUPALINOS OU L'ARCHITECTE
Segalen, RENÉ LEYS: édition posthume

1922 - Valéry, CHARMES
Colette, LA MAISON DE CLAUDINE
Giraudoux, SIEGFRIED ET LE LIMOUSIN
Lacretelle, SILBERMANN
Martin du Gard, LES THIBAULT: parution du *Cahiers gris*, le premier livre de cette suite romanesque qui se poursuivra jusqu'en 1940
Cocteau, THOMAS L'IMPOSTEUR
Pourrat, LES VAILLANCES, FARCES ET AVENTURES DE GASPARD DES MONTAGNES
Mauriac, LE BAISER AU LÉPREUX
Delteil, SUR LE FLEUVE AMOUR

1923 - fondation de la revue *Europe*, autour de Romain Rolland
Breton, CLAIR DE TERRE
Radiguet, LE DIABLE AU CORPS
Romains, KNOCK OU LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE

1924 - premier numéro de *La Révolution surréaliste*
Cendrars, KODAK (*Documentaire*)
Breton, MANIFESTES DU SURRÉALISME
Valéry, VARIÉTÉ
Gide, SI LE GRAIN NE MEURT: la sincérité de l'œuvre, et notamment les révélations de l'homosexualité de son auteur, firent scandale
Istrati, KYRA KYRALINA
Radiguet, LE BAL DU COMTE D'ORGEL

1925 - Gide, LES FAUX-MONNAYEURS
Reverdy, GRANDE NATURE
Supervielle, GRAVITATIONS
Jouve, PAULINA 1880
Genevoix, RABOLIOT
Mallarmé, IGITUR OU LA FOLIE D'ELBEHNON: publication posthume
Renard, JOURNAL: publication posthume
Cendrars, L'OR

1926 - Giraudoux, BELLA
Montherlant, LES BESTIAIRES
Ramuz, LA GRANDE PEUR DANS LA MONTAGNE
Cendrars, MORAVAGINE
Cocteau, ORPHÉE
Bernanos, SOUS LE SOLEIL DE SATAN
Crevel, LA MORT DIFFICILE
Éluard, CAPITALE DE LA DOULEUR
Aragon, LE PAYSAN DE PARIS

1927 - le prix Nobel de littérature est attribué à Henri Bergson
Green, ADRIENNE MESURAT
Jouhandeau, PRUDENCE HAUTECHAUME
Mac Orlan, LE QUAI DES BRUMES
Mauriac, THÉRÈSE DESQUEYROUX
Benda, LA TRAHISON DES CLERCS
Reverdy, LE GANT DE CRIN
Green, LE VOYAGEUR SUR LA TERRE

1928 - scission dans le groupe surréaliste, que Breton fait adhérer au Parti communiste; cette adhésion, sévèrement condamnée par Antonin Artaud, est à l'origine du second *Manifeste* (1930)
Maurois, CLIMATS
Breton, NADJA
Giraudoux, SIEGFRIED
Pagnol, TOPAZE
Vitrac, VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR
Bataille, HISTOIRE DE L'ŒIL
Charles du Bos, BYRON ET LE BESOIN DE LA FATALITÉ
Malraux, LES CONQUÉRANTS

1929 - Éluard, L'AMOUR LA POÉSIE
Ghelderode, BARABBAS
Dabit, L'HÔTEL DU NORD
Achard, JEAN DE LA LUNE
Simenon, MAIGRET
Pagnol, MARIUS
Arland, L'ORDRE
Claudel, LE SOULIER DE SATIN
Cocteau, LES ENFANTS TERRIBLES
Giraudoux, AMPHITRYON 38
Soupault, LE GRAND HOMME

1930 - second *Manifeste du surréalisme*, par André Breton
Passeur, L'ACHETEUSE
Desnos, CORPS ET BIENS
Thibaudet, PHYSIOLOGIE DE LA CRITIQUE
Giono, REGAIN
Colette, SIDO
Malraux, LA VOIE ROYALE

1931 - Schlumberger, SAINT-SATURNIN
Saint-Exupéry, VOL DE NUIT
Supervielle, L'ENFANT DE LA HAUTE MER
Tzara, L'HOMME APPROXIMATIF
Simenon, LE CHIEN JAUNE
Drieu la Rochelle, LE FEU FOLLET

1932 - Romains, LES HOMMES DE BONNE VOLONTÉ: publication de *Le 6 octobre*, premier des vingt-sept volumes (→ 1946) du théoricien de l'unanimisme
Deval, MADEMOISELLE
Céline, VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT
Roussel, NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE
Breton, LES VASES COMMUNICANTS
Mauriac, LE NŒUD DE VIPÈRES
Valéry, L'IDÉE FIXE OU DEUX HOMMES À LA MER
Nizan, LES CHIENS DE GARDE

1933 - Adolf Hitler devient chancelier de l'Allemagne, qui va connaître douze années de national-socialisme; peu de réactions du monde intellectuel
Duhamel, CHRONIQUE DES PASQUIER
Malraux, LA CONDITION HUMAINE
Giraudoux, INTERMEZZO
La Tour Du Pin, LA QUÊTE DE JOIE
De Boschère, SATAN L'OBSCUR
Queneau, LE CHIENDENT
Gilbert-Lecomte, LA VIE, L'AMOUR, LA MORT, LE VIDE ET LE VENT
Aymé, LA JUMENT VERTE
Simenon, LES FIANÇAILLES DE MONSIEUR HIRE

1934 - Cocteau, LA MACHINE INFERNALE
Bachelard, LE NOUVEL ESPRIT SCIENTIFIQUE
Bourdet, LES TEMPS DIFFICILES
Char, LE MARTEAU SANS MAÎTRE
Aymé, LES CONTES DU CHAT PERCHÉ
Jouhandeau, CHAMINADOUR
Guéhenno, JOURNAL D'UN HOMME DE QUARANTE ANS
Leiris, L'AFRIQUE FANTÔME

1935 - Bataille, LE BLEU DU CIEL
Artaud, LES CENCI
Giraudoux, LA GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU
Salacrou, L'INCONNUE D'ARRAS
Guilloux, LE SANG NOIR
Jouve, SUEUR DE SANG
Vercel, REMORQUES
Poulaille, LES DAMNÉS DE LA TERRE
Jouve, LA SCÈNE CAPITALE

1936 - la France connaît pendant deux ans une expérience de Front populaire; l'Espagne se retrouve entraînée dans une guerre civile particulièrement meurtrière, qui, trois ans après, assurera près de quarante années de dictature franquiste; André Gide est invité en U.R.S.S. avec d'autres écrivains, dont l'auteur d'*Hôtel du Nord*, Eugène Dabit, qui meurt à Moscou; à son retour, il dénonce le système soviétique, et en décembre il prend position contre la non-intervention de la France en Espagne. La même année, André Breton dénonce le stalinisme, et André Malraux va combattre aux côtés des républicains espagnols
Péret, JE SUBLIME
Montherlant, LES JEUNES FILLES
Bernanos, JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE
Gide, RETOUR DE L'U.R.S.S.
Céline, MORT À CRÉDIT
Sartre, KEAN
Breton, L'AMOUR FOU

1937 - le prix Nobel de littérature est attribué à Roger Martin du Gard; une Exposition internationale du surréalisme se tient à Paris
Malraux, L'ESPOIR
La Varende, NEZ-DE-CUIR
Bernanos, NOUVELLE HISTOIRE DE MOUCHETTE
Chardonne, ROMANESQUES
Anouilh, LE VOYAGEUR SANS BAGAGE
Giraudoux, ÉLECTRE

1938 - Jouhandeau, CHRONIQUES MARITALES
Nizan, LA CONSPIRATION
Char, DEHORS LA NUIT EST GOUVERNÉE
Grenier, ESSAI SUR L'ESPRIT D'ORTHODOXIE
Bernanos, LES GRANDS CIMETIÈRES SOUS LA LUNE
Sartre, LA NAUSÉE
Cocteau, LES PARENTS TERRIBLES
Artaud, LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE
Joubert, CARNETS
Michaux, PLUME PRÉCÉDÉ DE LOINTAIN INTÉRIEUR

1939 - début de la Seconde Guerre mondiale
Leiris, L'AGE D'HOMME
Rougemont, L'AMOUR ET L'OCCIDENT
Drieu la Rochelle, GILLES
Sarraute, TROPISMES
Fargue, LE PIÉTON DE PARIS
Caillois, L'HOMME ET LE SACRÉ
Breton, ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR
Béguin, L'AME ROMANTIQUE ET LE RÊVE

1940 - le Nord de la France est occupé par les Allemands; le gouvernement du Maréchal Pétain «collabore»; un gouvernement français en exil est proclamé à Londres par le général de Gaulle; la *Nouvelle Revue française*, dirigée par Jean Paulhan, cesse de paraître pendant cinq mois; elle reparaît ensuite jusqu'en 1943, sous la direction de Drieu La Rochelle, avant une interruption de dix ans

1941 - les éditions de Minuit sont fondées par Vercors; elles publieront des auteurs passés à la Résistance; fondation des *Lettres françaises*, revue clandestine du Comité national des écrivains, pour publier les textes des écrivains résistants (Aragon); beaucoup d'intellectuels quittent l'Europe; des écrivains s'engagent dans la Résistance (Aragon, Char, Desnos, Malraux, Triolet, Vercors), d'autres dans la Collaboration (Céline, Brasillach, Drieu La Rochelle), d'autres enfin ne s'engagent pas (Gide) ou demeurent pacifistes, ce qui leur vaut d'être inquiétés par les deux camps (Giono)
Paulhan, LES FLEURS DE TARBES OU LA TERREUR DANS LES LETTRES
Morand, L'HOMME PRESSÉ
Giraudoux, LITTÉRATURE
Mauriac, LA PHARISIENNE
Jouve, PORCHE À LA NUIT DES SAINTS

1942 - durant les années d'occupation, un «existentialisme» se développe, insistant surtout sur le côté absurde d'une existence qui n'est plus soumise à une transcendance; ainsi le roman (Camus) ou l'essai philosophique (Sartre), et vers la fin de la guerre le théâtre (Sartre, Anouilh) témoignent de cette nouvelle recherche des valeurs
Camus, L'ÉTRANGER
Camus, LE MYTHE DE SISYPHE: ESSAI SUR L'ABSURDE
Montherlant, LA REINE MORTE
Vercors, LE SILENCE DE LA MER
Guillevic, TERRAQUÉ
Queneau, PIERROT MON AMI
Bachelard, L'EAU ET LES RÊVES. ESSAI SUR L'IMAGINATION DE LA MATIÈRE
Ponge, LE PARTI PRIS DES CHOSES

1943 - Triolet, LE CHEVAL BLANC
Sartre, LES MOUCHES
Aymé, LE PASSE-MURAILLE
Sartre, L'ETRE ET LE NÉANT
Saint-Exupéry, LE PETIT PRINCE

1944 - Anouilh, ANTIGONE
Sartre, HUIS CLOS
Saint-John Perse, EXIL
Céline, GUIGNOL'S BAND
Giraudoux, LA FOLLE DE CHAILLOT

1945 - fin de la guerre; en août, deux bombes atomiques explosent sur deux villes du Japon, entraînant la capitulation rapide de ce dernier; l'importance de l'U.R.S.S. favorise l'extension du communisme en Europe de l'Est; création de la revue *Les Temps modernes*, sous la direction de Jean-Paul Sartre; la littérature aussi connaît une «épuration» (exécution de Brasillach) contre laquelle de rares résistants (Mauriac, Paulhan) osent s'élever; la publication de la *N.R.F.* est interrompue
Aragon, AURÉLIEN
Gary, ÉDUCATION EUROPÉENNE
Sartre, L'AGE DE RAISON
Vailland, DRÔLE DE JEU
Cendrars, L'HOMME FOUDROYÉ: premier volet de ce que l'on appelle la tétralogie (*La Main coupée*, *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel*)

1946 - création de la revue *Critique*, sous la direction de Georges Bataille; l'«existentialisme» devient un divertissement parisien, alors que la France s'engage dans des guerres coloniales (Indochine, Algérie)
Césaire, LES ARMES MIRACULEUSES
Sartre, L'EXISTENTIALISME EST UN HUMANISME
Leiris, DE LA LITTÉRATURE CONSIDÉRÉE COMME UNE TAUROMACHIE
Prévert, PAROLES
Camus, LA PESTE
Artaud, LETTRES DE RODEZ
Prévert, HISTOIRES
Char, FEUILLETS D'HYPNOS
Vian, J'IRAI CRACHER SUR VOS TOMBES: sous le pseudonyme de VERNON SULLIVAN
Mac Orlan, L'ANCRE DE MISÉRICORDE
Bernanos, MONSIEUR OUINE
Valéry, MONSIEUR TESTE
Des Forêts, LE BAVARD

1947 - le prix Nobel de littérature est attribué à André Gide
Salacrou, L'ARCHIPEL LENOIR
Artaud, ARTAUD LE MÔMO
Genet, LES BONNES
Diop, LES CONTES D'AMADOU KOUMBA
Vian, L'ÉCUME DES JOURS
Follain, EXISTER
Audiberti, LE MAL COURT
Thomas, LE MONDE ABSENT
Giono, UN ROI SANS DIVERTISSEMENT
Gadenne, LE VENT NOIR
Sartre, SITUATIONS
Perret, LE CAPORAL ÉPINGLÉ
Antelme, L'ESPÈCE HUMAINE
Queneau, EXERCICES DE STYLE

1948 - la création de l'état d'Israël permettra à une pensée de gauche de retrouver dans l'espace une lutte des classes un peu trop située dans le temps pour un monde qui devient pressé; à la suite de J.-P. Sartre, une certaine littérature devient «engagée»
Caillois, BABEL
Sartre, LES MAINS SALES
Montherlant, LE MAÎTRE DE SANTIAGO
Michaux, PORTRAIT DES MEIDOSEMS
Sartre, QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE?
Bazin, VIPÈRE AU POING
Artaud, POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU
Michaux, AILLEURS

Cingria, Bois sec bois vert
Gheorghiu, La Vingt-Cinquième Heure
Pichette, Les Épiphanies
Queneau, L'Instant fatal
Weil, La Pesanteur et la Grâce
Ponge, Proêmes
Leiris, La Règle du jeu

1949 - le communisme est instauré en Chine, où le «grand timonier» Mao Zedong prend le pouvoir; les œuvres de Lévi-Strauss et de Braudel annoncent la part importante que prendront les «sciences humaines» dans la vie intellectuelle de notre pays
Beauvoir, Le Deuxième Sexe: grâce à Simone de Beauvoir, une sensibilisation féministe marquera la seconde moitié du siècle
Weil, L'Enracinement
Genet, Journal du voleur
Camus, Les Justes
Cioran, Précis de décomposition
San-Antonio, San-Antonio: parution de *Réglez-lui son compte*, premier volume d'une série qui connaît encore un grand succès
Aragon, Les Communistes
Eliade, Le Mythe de l'éternel retour
Bataille, La Part maudite

1950 - Duras, Un Barrage contre le Pacifique
Ionesco, La Cantatrice chauve
Vauthier, Capitaine Bada
Nimier, Le Hussard bleu
Éluard, Une Leçon de morale
Green, Moïra
Tardieu, Un Mot pour un autre
Anouilh, La Répétition ou l'Amour puni
Camus, Actuelles
Fourré, La Nuit du Rose-Hôtel
Blanchot, Thomas l'obscur

1951 - Camus, L'Homme révolté
Giono, Le Hussard sur le toit
Roussin, Lorsque l'enfant paraît
Beckett, Molloy
Gracq, Le Rivage des Syrtes: le prix Goncourt est refusé par l'auteur
Schehadé, Si tu rencontres un ramier
Malraux, Les Voix du silence
Beckett, Malone meurt
Sartre, Le Diable et le bon Dieu
Vialatte, Les Fruits du Congo
Masson, Les Mutins
Nimier, Les Enfants tristes
Yourcenar, Mémoires D'Hadrien

1952 - le prix Nobel de littérature est attribué à Fr. Mauriac
Ionesco, Les Chaises
Bernanos, Dialogues des carmélites
Cadou, Hélène ou le Règne végétal
Béatrix Beck, Léon Morin prêtre
Aymé, La Tête des autres
Queneau, Le Dimanche de la vie
Daumal, Le Mont Analogue: publication posthume
Blondin, Les Enfants du Bon Dieu

1953 - création par Maurice Nadeau de la revue *Les Lettres nouvelles*, qui fit découvrir entre autres bien des écrivains étrangers contemporains; «Lectures pour tous», la première émission littéraire, est créée à la Télévision française par M.-P. Fouchet, P. Desgraupes et P. Dumayet: elle durera jusqu'aux «événements» de 1968; à la suite de R.Barthes, une «nouvelle critique» commence à se développer
Anouilh, L'Alouette
Barthes, Le Degré zéro de l'écriture
Merleau-Ponty, Éloge de la philosophie
Beckett, En attendant Godot
Laye, L'Enfant noir
Robbe-Grillet, Les Gommes: il s'agit du premier en date des «Nouveaux romans», que son auteur théorisera dix ans plus tard; c'est aussi le début d'une orientation nouvelle pour les Éditions de Minuit
Bonnefoy, Du Mouvement et de l'immobilité de Douve
Beckett, L'Innommable
Guérin, Les Poulpes
Gascar, Le Temps des morts
Vian, L'Arrache-cœur

1954 - début de la guerre d'Algérie, qui se terminera en 1962 par l'Indépendance et l'évacuation des colons français et des «supplétifs» de l'armée française, ou harkis; émergence d'une littérature algérienne d'expression française
Sagan, Bonjour tristesse
Feraoun, Le Fils du pauvre
Dib, L'Incendie
Chraïbi, Le Passé simple
Montherlant, Port-Royal
de Gaulle, Mémoires de guerre
Ionesco, Amédée ou Comment s'en débarrasser
Morand, Hécate et ses chiens
Beauvoir, Les Mandarins
Léautaud, Journal littéraire

1955 - Reverdy, Au soleil du plafond
Alexis, Compère Général Soleil
Adamov, Le Ping-pong
Lévi-Strauss, Tristes Tropiques
Artaud, Les Tarahumaras
Dhôtel, Le Pays où l'on n'arrive jamais
Diop, Nations nègres et culture

1956 - le titre d'un essai de N. Sarraute résume bien le «soupçon» qui, s'appuyant sur ce qu'on croit pouvoir retenir des sciences humaines, marquera la littérature aussi bien que toute activité intellectuelle
Camus, La Chute
Dadié, Climbié
Sarraute, L'Ère du soupçon
Kateb, Nedjma
Marceau, L'Œuf
Aragon, Le Roman inachevé
Oyono, Une Vie de boy
Butor, L'Emploi du temps

1957 - le prix Nobel de littérature est attribué à Albert Camus
Saint-John Perse, Amers
Beckett, Fin de partie
Pagnol, La Gloire de mon père
Robbe-Grillet, La Jalousie
Bataille, La Littérature et le Mal
Vailland, La Loi
Jouve, Mélodrame
Butor, La Modification
Chazal, Sens magique

1958 - Bonnefoy, L'Acte et le Lieu de la poésie
Gracq, Un Balcon en forêt
Glissant, La Lézarde
Kessel, Le Lion
Beauvoir, Mémoires d'une jeune fille rangée
Ollier, La Mise en scène
Bernard Noël, Extraits du corps
Duras, Moderato Cantabile
Beti, Le Roi miraculé
Reverzy, Le Corridor
Mauriac, Bloc-notes: premier recueil d'articles qui parurent de 1952 à 1961

1959 - Vian, Les Bâtisseurs d'empire
Cayrol, Les Corps étrangers
Blanchot, Le Livre à venir
Queneau, Zazie dans le métro
Sarraute, Le Planétarium
Blondin, Un Singe en hiver
Schwarz-Bart, Le Dernier des Justes

1960 - création, par Philippe Sollers, J. R. Huguenin et Jean Edern Hallier de la revue *Tel Quel*; le prix Nobel de littérature est attribué à Saint-John Perse; création de l'Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo)
Genet, Le Balcon
Sembene, Les Bouts de bois de Dieu
Obaldia, Génousie
Clavel, Malataverne
Ionesco, Rhinocéros
Claude Simon, La Route des Flandres
Perros, Papiers collés I, II, III
Bessette, Le Libraire

1961 - Fanon, Les Damnés de la terre
Dubillard, Naïves hirondelles
Senghor, Nocturnes
Beckett, Oh les beaux jours
Ponge, Pièces
Guillevic, Carnac

Michaux, CONNAISSANCE PAR LES GOUFFRES
Pinget, CLOPE AU DOSSIER
Queneau, CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES
Thomas, LE PROMONTOIRE
Foucault, HISTOIRE DE LA FOLIE À L'ÂGE CLASSIQUE

1962 - Valéry, «MON FAUST» (Ébauches)
Char, LA PAROLE EN ARCHIPEL
Ionesco, LE ROI SE MEURT
Pagnol, L'EAU DES COLLINES
Pinget, L'INQUISITOIRE

1963 - Pieyre de Mandiargues, LA MOTOCYCLETTE
Robbe-Grillet, POUR UN NOUVEAU ROMAN
Le Clézio, LE PROCÈS-VERBAL
Jabès, LE LIVRE DES QUESTIONS
Aragon, LE FOU D'ELSA
Cayrol, MURIEL OU LE TEMPS DU RETOUR
Grandbois, LES ILES DE LA NUIT

1964 - le prix Nobel de littérature est attribué à Jean-Paul Sartre, qui le refuse
Leduc, LA BÂTARDE
Oster, LA GRANDE ANNÉE
Bourdieu et Passeron, LES HÉRITIERS: LES ÉTUDIANTS ET LA CULTURE
Billetdoux, IL FAUT PASSER PAR LES NUAGES
Sartre, LES MOTS
Césaire, LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE
Dotremont, LOGOGRAMMES I

1965 - la querelle de la «Nouvelle critique» oppose essentiellement l'«ancien» Raymond Picard aux «modernes» Roland Barthes et Jean-Paul Weber
Schehadé, L'ÉMIGRÉ DE BRISBANE
Aragon, LA MISE À MORT
Klossowski, LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ
Ricardou, LA PRISE DE CONSTANTINOPLE
Pinget, QUELQU'UN
Queneau, LES FLEURS BLEUES
Perec, LES CHOSES, UNE HISTOIRE DES ANNÉES SOIXANTE

1966 - Ducharme, L'AVALÉE DES AVALÉS
Gatti, CHANT PUBLIC DEVANT DEUX CHAISES ÉLECTRIQUES
Arrabal, LE CIMETIÈRE DES VOITURES
Barthes, CRITIQUE ET VÉRITÉ
Lacan, ÉCRITS
Weingarten, L'ÉTÉ
Foucault, LES MOTS ET LES CHOSES: UNE ARCHÉOLOGIE DES SCIENCES HUMAINES
Blais, UNE SAISON DANS LA VIE D'EMMANUEL
Jean-Claude Renard, LA TERRE DU SACRE
Maurice Roche, COMPACT

1967 - Kateb, LES ANCÊTRES REDOUBLENT DE FÉROCITÉ
Roubaud, ∈
Derrida, L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE
Gracq, LETTRINES
Godbout, SALUT GALARNEAU
Tournier, VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE
Aragon, BLANCHE OU L'OUBLI
Guyotat, TOMBEAU POUR 500 000 SOLDATS
Ricardou, PROBLÈMES DU NOUVEAU ROMAN
Duras, LE RAVISSEMENT DE LOL. V. STEIN

1968 - deux ans après une «Révolution culturelle» en Chine, qui apparaît comme un modèle, et dans la lignée d'une contestation «contre-culturelle» fortement appuyée, aux États-Unis, sur le refus de la guerre du Viet-Nam, la France connaît une agitation intellectuelle et sociale encourageant un «gauchisme» littéraire qui ne sera pas remis en question avant l'arrivée au pouvoir de la gauche politique, dans les années quatre-vingt
Sénac, AVANT-CORPS
Cohen, BELLE DU SEIGNEUR
Jules Roy, LES CHEVAUX DU SOLEIL
Serres, HERMÈS OU LA COMMUNICATION
Copi, LA JOURNÉE D'UNE RÊVEUSE
Althusser, Balibar et autres, LIRE LE CAPITAL
Barjavel, LA NUIT DES TEMPS
Yourcenar, L'OEUVRE AU NOIR
Kourouma, LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES
Hubert Aquin, TROU DE MÉMOIRE

1969 - le prix Nobel de littérature est attribué à Samuel Beckett
Sabatier, LES ALLUMETTES SUÉDOISES
Cixous, DEDANS
Grosjean, LA GLOIRE
Trassard, PAROLES DE LAINE
Boudjedra, LA RÉPUDIATION
Modiano, LA RONDE DE NUIT
Hardellet, LOURDES, LENTES: paru sous le pseudonyme de Stève Masson; en 1971-73, le poète sera poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs à cause de ce livre

1970 - Déon, LES PONEYS SAUVAGES
Starobinski, LA RELATION CRITIQUE
Druon, LES ROIS MAUDITS
Miron, L'HOMME RAPAILLÉ
Barthes, S/Z
Tournier, LE ROI DES AULNES

1971 - Tremblay, A TOI POUR TOUJOURS, TA MARIE-LOU
Sartre, L'IDIOT DE LA FAMILLE. GUSTAVE FLAUBERT DE 1821 À 1857
Malraux, LES CHÊNES QU'ON ABAT

1972 - Deleuze, L'ANTI-OEDIPE
Merle, MALEVIL
Denis Roche, LE MÉCRIT
Gaspar, SOL ABSOLU
Girard, LA VIOLENCE ET LE SACRÉ
Ollier, LA VIE SUR EPSILON

1973 - Jabès, • (EL, OU LE DERNIER LIVRE)
Chessex, L'OGRE
Morin, LE PARADIGME PERDU: LA NATURE HUMAINE
Vinaver, PAR-DESSUS BORD
Frénaud, LA SORCIÈRE DE ROME
Pleynet, STANZE, INCANTATION DITE AU BANDEAU D'OR I-IV
Bernard Noël, LES PREMIERS MOTS
Amadou Hampaté Bâ, L'ÉTRANGE DESTIN DE WANGRIN

1974 - Memmi, JUIFS ET ARABES

1975 - création d'*Apostrophes*, émission littéraire télévisée que Bernard Pivot animera pendant quinze ans
Miron, COURTEPOINTES
Dupin, DEHORS
Thiry, TOI QUI PÂLIS AU NOM DE VANCOUVER

1976 - Lacarrière, L'ÉTÉ GREC
Grainville, LES FLAMBOYANTS
Tardieu, FORMERIES

1977 - Duras, L'EDEN CINÉMA
Labou Tansi, JE SOUSSIGNÉ CARDIAQUE
Jacques Laurent, ROMAN DU ROMAN
Giroux, S
Ben Jelloun, LA PLUS HAUTE DES SOLITUDES, MISÈRE AFFECTIVE ET SEXUELLE D'ÉMIGRÉS NORD-AFRICAINS

1978 - Bellon, CHANGEMENT À VUE
Norge, EUX, LES ANGES
Roubaud, LA VIEILLESSE D'ALEXANDRE
Perec, LA VIE MODE D'EMPLOI
Royet-Journoud, LA NOTION D'OBSTACLE

1979 - Grumberg, L'ATELIER
André du Bouchet, LAISSES
Maillet, PÉLAGIE-LA-CHARETTE
André du Bouchet, L'INCOHÉRENCE

1980 - Marguerite Yourcenar est la première femme élue à l'Académie française
Stétié, INVERSION DE L'ARBRE ET DU SILENCE
Hocquart, UNE JOURNÉE DANS LE DÉTROIT
Sarraute, L'USAGE DE LA PAROLE

1981 - Torreilles, LA VOIX DÉSABRITÉE
Chedid, LES MARCHES DE SABLE
Claude Simon, LES GÉORGIQUES
Sollers, PARADIS

1982 - Doubrovsky, UN AMOUR DE SOI
Hébert, LES FOUS DE BASSAN

1983 - Koltès, COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS
Changeux, L'HOMME NEURONAL
Boulanger, LES JEUX DU TOUR DE VILLE
Sollers, FEMMES
Tristan, LES ÉGARÉS

1984 - Jaccottet, A LA LUMIÈRE D'HIVER
Novarina, LE MONOLOGUE D'ADRAMÉLECH
Sollers, PORTRAIT DU JOUEUR
Condé, SÉGOU I, LES MURAILLES DE TERRE
Duras, L'AMANT: prix Goncourt

1985 - le prix Nobel de littérature est attribué à Claude Simon; parallèlement à ce couronnement du «nouveau roman», de jeunes écrivains assument un retour à une littérature plus traditionnelle, sinon plus commerciale

Ben Jelloun, L'Enfant de sable
Brisville, L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le jeune
Deguy, Gisants
Cixous, L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge
Meschonnic, Voyageurs de la voix
Roubaud, La Belle Hortense
1986 - Raymond Jean, La Lectrice
Vialatte, La Maison du joueur de flûte
Dupin, Les Mères
Vautrin, La Vie Ripolin
Venaille, L'Apprenti foudroyé
1987 - Bonnefoy, Ce qui fut sans lumière
Mertens, Les Éblouissements
Tortel, Les Saisons en cause
1988 - Depestre, Hadriana dans tous mes rêves
Memmi, Le Pharaon
Laberge, Aurélie, ma sœur
1989 - Échenoz, Lac
Redonnet, Mobie-Diq
Roux, Poème des saisons
Chawaf, Rédemption
Réda, Retour au calme
Djian, Zone érogène
1990 - Cabanis, Le Crime de Torcy

INDEX DES TITRES CITÉS

Le présent index recense les titres de toutes les œuvres littéraires citées dans le Dictionnaire, qu'il s'agisse d'œuvres de langue française ou d'autres langues, qu'il s'agisse de pièces isolées (poèmes, articles, contes), de volumes ou de séries, qu'il s'agisse d'œuvres publiées ou simplement projetées, de titres définitifs ou de titres abandonnés par leur auteur. Les titres sont donnés dans leur forme complète et exacte, autant que faire se peut. Les titres couramment abrégés des œuvres analysées dans le Dictionnaire y figurent sous forme de renvoi, mais ne sont pas repris ici.

– les œuvres analysées sont en **gras**
– les œuvres étrangères à la littérature de langue française sont en *italiques*
– les œuvres ou les importantes sections d'œuvres sont en romain normal
– les parties d'œuvres (chapitres, poèmes, voire phrases ou vers notables) sont entre guillemets

La première page indiquée pour une œuvre analysée est celle où l'on trouvera l'analyse (chiffres en **gras**); lorsqu'une œuvre est plusieurs fois citée dans une même notice, on n'a relevé que la page de sa première occurrence: si donc une œuvre est indexée sous deux numéros de page identiques, ces numéros renvoient à des notices différentes.

L'ordre alphabétique suivi est celui du Dictionnaire, tel qu'il est indiqué dans la Présentation en tête de l'ouvrage.

∈ (Jacques Roubaud) 1
• (El, ou le dernier livre) (Edmond Jabès) 1, 373

«A Albert Dürer» (Victor Hugo) 649
«A celle qui est restée en France» (Victor Hugo) 141
A-corpoèmes (Jean Sénac) 50
«A des cimetières» (Tristan L'Hermite) 508
«A des oiseaux envolés» (Victor Hugo) 648
«A Eugène, vicomte H.» (Victor Hugo) 648
«A la colonne» (Victor Hugo) 98
A la lumière d'hiver (Philippe Jaccottet) 3
«A la mystérieuse» (Robert Desnos) 145
«A la promenade» (Paul Verlaine) 245
A la recherche du temps perdu (Marcel Proust) 3, 292, 320, 570
«A l'Arc de triomphe» (Victor Hugo) 649
A l'ombre des jeunes filles en fleur (Marcel Proust) 3
A l'Ouest rien de nouveau (Erich Maria Remarque) 246
«A Monsieur du Fargis» (Théophile de Viau) 459
«A Olympio» (Victor Hugo) 649
«A propos du processus d'exposition du Capital» (Pierre Macherey) 369
A quoi rêvent les jeunes filles (Alfred de Musset) 35
A rebours (Joris-Karl Huysmans) 5, 204, 243, 307, 425
A toi pour toujours, ta Marie-Lou (Michel Tremblay) 5
A un dîner d'athées (Jules Barbey d'Aurevilly) 172
«A une passante» (Charles Baudelaire) 254
A vau-l'eau (Joris-Karl Huysmans) 204
A vif enfin la nuit (Bernard Noël) 235
«A Villequier» (Victor Hugo) 141
Abbé C (L') (Georges Bataille) 371
Abbesse de Castro (L') (Stendhal) 112
Abécédaire (L') (Pierre Mac Orlan) 529
«Abondance viendra» (René Char) 400
Abraham sacrifiant (Théodore de Bèze) 6
Abrégé de l'histoire de Port-Royal (Jean Racine) 44
Abrégé pour les aveugles (Alain) 525
«Abricot (L')» (Francis Ponge) 495
Absalon Absalon (William Faulkner) 562
Accommodements avec le ciel (Les) (Béatrix Beck) 355
«Accomplissement (L')» (Henri Pichette) 214
Acheteuse (L') (Stève Passeur) 6
Acte et le Lieu de la poésie (L') (Yves Bonnefoy) 7
Actes (Michel Deguy) 268
«Action de la justice est éteinte (L')» (René Char) 400
Actuelles (Albert Camus) 7, 438
Actuelles I. Chroniques. 1944-1948 (Albert Camus) 7
Actuelles II (Albert Camus) 7
Actuelles III. Chronique algérienne. 1939-1958 (Albert Camus) 8
Addition aux Pensées philosophiques (Denis Diderot) 212, 486
Adélaïde du Guesclin (Voltaire) 238
Adelphes (Les) (Térence) 220
Aden-Arabie (Paul Nizan) 106
«Adieu» (Arthur Rimbaud) 568
«Adieux à la chaumière» (Saint-Pol Roux) 242
«Adieux de l'hôtesse arabe» (Victor Hugo) 463
Adolescence clémentine (Clément Marot) 8
Adolphe (Benjamin Constant) 8, 186, 650
Adonis (Jean de La Fontaine) 23, 137
Adramandoni (O. V. de L. Milosz) 598
Adrienne Lecouvreur (Eugène Scribe et Ernest Legouvé) 9
Adrienne Mesurat (Julien Green) 9, 422
Aely (Edmond Jabès) 373
«Aer» (Emmanuel Hocquart) 341
Affaire Saint-Fiacre (L') (Georges Simenon) 384
Affaires sont les affaires (Les) (Octave Mirbeau) 10
Affamée (L') (Violette Leduc) 62
«Affichage céleste (L')» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
Afrique debout (Bernard Dadié) 122
Afrique fantôme (L') (Michel Leiris) 10, 12, 371
Afrique noire pré-coloniale (L') (Cheikh Anta Diop) 441
Agar (Albert Memmi) 343
Agathomphile ou les Martyrs siciliens (Jean-Pierre Camus) 11
Age d'homme (L') (Michel Leiris) 12, 10, 47, 62, 371, 539
Age de nylon (L') (Elsa Triolet) 105
Age de raison (L') (Jean-Paul Sartre) 11, 235
Age ingrat (L') (José Cabanis) 151
Agravain 350
Ah! quel conte! (Crébillon fils) 588
Ahasvérus (Edgar Quinet) 605
«Aigle (L')» (Victor Hugo) 176
«Aigle du casque (L')» (Victor Hugo) 353
Aiguille creuse (L') (Maurice Leblanc) 12
Aile du désespoir (L') (Pierre-Jean Jouve) 594
Ailleurs (Henri Michaux) 13
Aimez-vous Brahms (Françoise Sagan) 72
Aîné des Ferchaux (L') (Georges Simenon) 385
Air (André du Bouchet) 317
Airs (Philippe Jaccottet) 3
Air et les Songes (L') (Gaston Bachelard) 190, 447
«Air libre (L')» (Jacques Réda) 546
Akara (Romain Weingarten) 227
Alain et le Nègre (Robert Sabatier) 15
«Albatros (L')» (Charles Baudelaire) 253
Albertine disparue (Marcel Proust) 3
Albertus (Théophile Gautier) 199, 519
Album d'images de la Villa Harris (Emmanuel Hocquart) 341
Album de proses et vers (Stéphane Mallarmé) 309
Album de vers anciens (Paul Valéry) 322
Alceste (Philippe Quinault) 42
«Alchimie du verbe» (Arthur Rimbaud) 567
Alcools (Guillaume Apollinaire) 13, 81, 204, 526
Alexandre le Grand (Jean Racine) 14, 498, 610
Algèbre des valeurs morales (Marcel Jouhandeau) 113
Algérie (Mohamed Dib) 316
Alice au pays des merveilles (Lewis Carroll) 362
Aline et Valcour ou le Roman philosophique (D. A. F. de Sade) 14, 90, 152, 345
Alleluia pour une femme jardin (René Depestre) 278
Allemagne et des mœurs des allemands (De l') (Mme de Staël) 15, 144
Allumettes suédoises (Les) (Robert Sabatier) 15
Almanach des quatre saisons (L') (Alexandre Vialatte) 260
Almanach illustré de 1901 (Alfred Jarry) 628
Alouette (L') (Jean Anouilh) 16
Alzire (Voltaire) 238
Amadis de Gaule (Nicolas Herberay des Essarts) 16, 30
Amant (L') (Marguerite Duras) 16, 62, 421
Amants, heureux amants (Valery Larbaud) 245
Amasalonte (Philippe Quinault) 42
Ame (art. de l'Encyclopédie) (Abbé Claude Yvon) 69
Ame cachée (L') (Jacques de Lacretelle) 583
Ame en fleur (L') (Victor Hugo) 141
«Ame et le rêve (L')» (Albert Béguin) 17
Ame romantique et le rêve (L') (Albert Béguin) 17
Ames fortes (Les) (Jean Giono) 551
Amédée ou Comment s'en débarrasser (Eugène Ionesco) 18
Amen (Jacques Réda) 546
Amers (Saint-John Perse) 18, 234
Amie de Cour (L') (Bertrand de la Borderie) 473
Aminta (Tasse) 584

Amis inconnus (Les) (Jules Supervielle) 274
«Amour» (Guy de Maupassant) 301
Amour (L') (Jules Michelet) 589
«Amour (L')» (Henri Pichette) 214
Amour (De l') (Stendhal) 19
Amour (Paul Verlaine) 326
Amour absolu (L') (Alfred Jarry) 597
Amour africain (L') (Prosper Mérimée) 609
Amour de l'art (L') (Pierre Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper) 281
Amour de soi (Un) (Serge Doubrovsky) 19
Amour de Swann (Un) (Marcel Proust) 19, 292
Amour et l'Occident (L') (Denis de Rougemont) 19
Amour fou (L') (André Breton) 20, 120, 394
Amour la poésie (L') (Paul Éluard) 20, 351
Amours et Nouveaux Échanges de pierres précieuses (Rémy Belleau) 23
Amours, contr'amours (Étienne Jodelle) 22
Amours (Pierre de Ronsard) 21
Amours (Les) (Tristan L'Hermite) 508
Amours du chevalier de Faublas (Les) (Jean-Baptiste Louvet de Couvray) 23, 207
Amours de Francine (Jean-Antoine de Baïf) 414
Amours d'Hippolyte (Philippe Desportes) 22
Amours jaunes (Les) (Tristan Corbière) 24
Amours du Limousin (Les) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Amours de Méline (Jean-Antoine de Baïf) 414
Amours de Psyché et de Cupidon (Les) (Jean de La Fontaine) 22, 137
Amoureuse (Georges de Porto-Riche) 24
Amoureuses (Les) (Alphonse Daudet) 489
Amoureux extravagant (L') (Pierre Corneille) 498
Amphithéâtre sanglant (Jean-Pierre Camus) 11
Amphitryon (Molière) 25, 51
Amphitryon 38 (Jean Giraudoux) 25
An 2440, rêve s'il en fut jamais (L') (Louis-Sébastien Mercier) 26, 77, 601
An V de la Révolution algérienne (L') (Frantz Fanon) 161
Anabase (Saint-John Perse) 18, 199, 234
Anagrammes (Ferdinand de Saussure) 149
Ancêtres redoublent de férocité (Les) (Yacine Kateb) 26
Ancien Régime et la Révolution (L') (Alexis de Tocqueville) 27
Ancien Testament (L') 343
Ancre de Miséricorde (L') (Pierre Mac Orlan) 27, 97, 529
André Breton, quelques aspects de l'écrivain (Julien Gracq) 367
André del Sarto (Alfred de Musset) 85
Andromaque (Jean Racine) 28, 14, 77, 398, 498
Andromède (Pierre Corneille) 444
Ane (L') (Driss Chraïbi) 478
Anecdotes sur Bélisaire (Voltaire) 316, 405
«Ange (L')» (Victor Hugo) 176
Ange (L') (Paul Valéry) 322
Ange dans la Machine (L') (Frédérick Tristan) 197
Anges noirs du trône (Les) (Loys Masson) 435
«Anges sauvages» (Patrice de La Tour Du Pin) 532
Angélus de l'aube à l'angélus du soir (De l') (Francis Jammes) 28
Anglais sans peine (L') (Eugène Ionesco) 83
Anglais tel qu'on le parle (L') (Tristan Bernard) 29
Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour (Les) (Hélisenne de Crenne) 29
Anicet (Louis Aragon) 481
Animaux dénaturés (Les) (Vercors) 584
Animaux et leurs hommes, Les hommes et leurs animaux (Les) (Paul Éluard) 30, 654
«Annales secrètes d'après M. R.» (Victor Segalen) 544
Année de la vie du chevalier de Faublas (Une) (Jean-Baptiste Louvet de Couvray) 23
Annonce faite à Marie (L') (Paul Claudel) 30
«Annonciation» (Aimé Césaire) 39
Antériorité des civilisations nègres: mythe ou vérité historique (Cheikh Anta Diop) 441
«Antéros» (Gérard de Nerval) 109
Anthologie de l'humour noir (André Breton) 31
Anti-Oedipe (L') (Gilles Deleuze et Félix Guattari) 32, 41, 602
Antigone (Jean Anouilh) 31
Antimémoires (André Malraux) 103
Antiphonaire (L') (Hubert Aquin) 625
Antiquités juives (Les) (Flavius Josèphe) 398
Antiquités de Rome (Les) (Joachim du Bellay) 32, 182
Antiroman (L') (Charles Sorel) 67
Antoine Bloyé (Paul Nizan) 108, 136
Antony (Alexandre Dumas) 33, 624
Anus Solaire (L') (Georges Bataille) 287
Aphrodite (Pierre Louÿs) 33, 53
Apocalypse (Jean Grosjean) 268
Apocryphe (L') (Robert Pinget) 123
Apologie de la religion chrétienne (Blaise Pascal) 484
«Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir (L')» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
«Apparition» (Stéphane Mallarmé) 505
Appel (L') (Charles de Gaulle) 408
Appel à l'impartiale postérité (Madame Roland) 407
Appel au soldat (L') (Maurice Barrès) 167
Apprenti (L') (Raymond Guérin) 515
Apprenti foudroyé (L') (Franck Venaille) 34
«Apprentis ou apprentis-sorciers?» (Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron) 281
Approche de la parole (Lorand Gaspar) 587
Approximations (Charles du Bos) 80
«Après la bataille» (Victor Hugo) 353
Après la pluie, le beau temps (Comtesse de Ségur) 390
Après-midi d'un faune (L') (Stéphane Mallarmé) 34, 505
Aquarelles (Paul Verlaine) 558
Aquarium (L') (Jacques Godbout) 570
Arbre et le Temps (L') (Roger Giroux) 565
Arbres musiciens (Les) (Jacques Stephen Alexis) 128
Arcadia (L') (Sannazar) 42
Arcadie (L') (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) 230
Arcane 17 (André Breton) 47
Archéologie du savoir (L') (Michel Foucault) 432
Archipel du goulag (L') (Alexandre Soljenitsyne) 546
Archipel Lenoir (L') (Armand Salacrou) 35
Ardoises du toit (Les) (Pierre Reverdy) 35, 273
Argent (L') (Charles Péguy) 36
Argent (L') (Émile Zola) 37, 46, 69
Ariane (Pierre Louÿs) 33
Aridosio (L') 220
Ariettes oubliées (Paul Verlaine) 558
Arlequin poli par l'amour (Marivaux) 37, 52, 186, 192, 216, 240, 310, 331, 521, 597
Armance (Stendhal) 38, 561
Armée des ombres (L') (Joseph Kessel) 369
Armes miraculeuses (Les) (Aimé Césaire) 38
Armide (Philippe Quinault) 42
Arrache-cœur (L') (Boris Vian) 39, 193
Arrêt burlesque (L') (Nicolas Boileau) 179
Arrêt de mort (L') (Maurice Blanchot) 372
Arrière-pays (L') (Yves Bonnefoy) 7, 91
Arrière-saison (L') (François Coppée) 303
«Arsenal» (René Char) 399
Art au XVIII[e] siècle (L') (Jules et Edmond de Goncourt) 245
Art de dictier (Eustache Deschamps) 505
Art de la tragédie (L') (Jean de La Taille) 574
Art de persuader (De l') (Blaise Pascal) 364
Art du théâtre (L') (Edward Gordon Craig) 628
Art poétique (L') (Nicolas Boileau) 40, 77, 215, 459, 518, 573
Art poétique (L') (Paul Claudel) 117, 133
Art poétique (Jacques Peletier du Mans) 39
«Art poétique» (Paul Verlaine) 326
Art romantique (L') (Charles Baudelaire) 382
«Art sans avenir (D'un)» (Maurice Blanchot) 372
Artamène ou le Grand Cyrus (Mme de Scudéry) 40, 120
Artaud le Mômo (Antonin Artaud) 41, 362, 602
«Artémis» (Gérard de Nerval) 109
«Artine» (René Char) 399
Ascension dans les ténèbres (L') (Victor Hugo) 176
Aspects du mythe (Mircéa Eliade) 437
Asphyxie (L') (Violette Leduc) 62
Aspirations poétiques (Léon Dierx) 367
«Assis (Les)» (Arthur Rimbaud) 507
Assommoir (L') (Émile Zola) 41, 69, 74, 155, 265, 440, 606, 633
Astrate (Philippe Quinault) 42
Astrée (L') (Honoré d' Urfé) 42, 11, 16, 67, 137, 387, 457, 467, 512, 553, 584
«Astrologue (L')» (Jean de La Fontaine) 237
Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert (François-René de Chateaubriand) 43, 263, 335, 410, 412, 453, 543
Atalante (L') (Roger Vercel) 543
Atelier (L') (Jean-Claude Grumberg) 44
Atelier du peintre (L') (Patrick Grainville) 251
Athalie (Jean Racine) 44, 40, 226, 343, 493
Atlantide (L') (Pierre Benoit) 45
Atlas historique et géographique (Emmanuel de Las Cases) 412
Atrée et Thyeste (Crébillon père) 45, 455
Attaque du moulin (L') (Émile Zola) 74
Attente l'oubli (L') (Maurice Blanchot) 372
Attila (Pierre Corneille) 579
«Attila» (Victor Hugo) 353
«Au Bois» (Guy de Maupassant) 301
Au bonheur des Dames (Émile Zola) 45, 37, 265, 336
Au bord de l'infini (Victor Hugo) 141
Au château d'Argol (Julien Gracq) 366
Au large de l'Éden (Roger Vercel) 543
Au lecteur (des Fleurs du Mal) (Charles Baudelaire) 253
Au pays de la magie (Henri Michaux) 13
Au soleil du plafond (Pierre Reverdy) 46
«Au vallon de Chérizy» (Victor Hugo) 454
«Aube» (Victor Hugo) 102
Aube (L') (Louis Pergaud) 270
Auberge de la Belle Bergère ou Quand Gaspard de guerre revint (L') (Henri Pourrat) 629
Aucassin et Nicolette 46
Aujourd'hui (Victor Hugo) 141
Aulularia (Plaute) 220
Aurélia (Gérard de Nerval) 47, 109, 621
Aurélie, ma sœur (Marie Laberge) 47
Aurélien (Louis Aragon) 48
Aurora (Michel Leiris) 371
Aurore (Victor Hugo) 141
«Aurore» (Paul Valéry) 100
Austrasie (Jean Grosjean) 268
Autocritique (Edgar Morin) 469
Automne (L') (Alphonse de Lamartine) 328
Automne à Pékin (L') (Boris Vian) 39, 193
«Automne des Canaries (L')» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 457
Autre époque de l'écriture (Une) (Yves Bonnefoy) 7
Autre Tartuffe ou la Mère coupable (L') (Beaumarchais) 48, 397
Autre Temps (L') (Roger Giroux) 565
Autrefois (Victor Hugo) 141
Autres Nourritures (Les) (Loys Masson) 435
Autres Poèmes (Stéphane Mallarmé) 505
Auvergne absolue (L') (Alexandre Vialatte) 260
Aux Insurgents d'Amérique (Denis Diderot) 223
Avadoro, histoire espagnole (Jean Potocki) 395
Avalée des avalés (L') (Réjean Ducharme) 49, 570
Avant-corps (Jean Sénac) 49
Avant-dire au Traité du Verbe (Stéphane Mallarmé) 50

Avant-propos à la Comédie humaine (Honoré de Balzac) **50**
Avare (L') (Molière) **51**, 192, 220, 418
Ave Maris Stella (Germain Nouveau) 184
Avenir de la science (L') (Ernest Renan) **51**, 591
Avenir est notre affaire (L') (Denis de Rougemont) 20
Aventures de la dialectique (Les) (Maurice Merleau-Ponty) 199
Aventures du roi Pausole (Les) (Pierre Louÿs) **53**
Aventures de Télémaque (Les) (Fénelon) **52**, 187, 310, 408
Aventures de * ou Les Effets surprenants de la sympathie (Les)** (Marivaux) **52**, 38, 482, 637
Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon (Alphonse Daudet) **54**
Avertissement aux propriétaires ou Lettre à M. Considérant (Pierre-Joseph Proudhon) 532
«Aveugle (L')» (André Chénier) 78
Aveux et Anathèmes (Cioran) 518
Avis au lecteur de Les Effets surprenants de la sympathie (Pierre de Marivaux) 52
Avis de l'auteur de l'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut (Abbé Prévost) 291
Axël (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) **54**, 79
«Aymerillot» (Victor Hugo) 353
Aziyadé (Pierre Loti) **55**
«Azur (L')» (Stéphane Mallarmé) 505

Babel (Roger Caillois) **57**, 643
Babil des classes dangereuses (Le) (Valère Novarina) 424
Babouc (Voltaire) 82
Baby Boom (Jean Vautrin) 642
Bacchante (La) (Maurice de Guérin) 91
Bachelier (Le) (Jules Vallès) **57**, 321
Bachelier de Salamanque (Le) (Alain René Lesage) 285
Badonce et les créatures (Alexandre Vialatte) 259
Bagne de Toulon (Le) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Bain de Diane (Le) (Pierre Klossowski) 378
Baiser au lépreux (Le) (François Mauriac) **58**
Bajazet (Jean Racine) **58**, 67, 292, 420, 521
Bal chez Temporel (André Hardellet) 379
Bal du comte d'Orgel (Le) (Raymond Radiguet) **59**, 522
Balcon (Le) (Jean Genet) **59**
Balcon de Spetsai (Le) (Michel Déon) 513
Balcon en forêt (Un) (Julien Gracq) **60**, 367
«Ballade à la lune» (Alfred de Musset) 139
Ballade de la Grosse Margot (François Villon) 607
«Ballade du roi de Thulé» (Nerval) 109
«Ballade du Roi des Gueux» (Jean Richepin) 95
Ballade pour prier Notre-Dame (François Villon) 607
Ballades (Paul Fort) 29
Ballades (Victor Hugo) 247
«Balzac et Sainte-Beuve» (Marcel Proust) 143
Balzac visionnaire (Albert Béguin) 17
Bandera (La) (Pierre Mac Orlan) 529
Baphomet (Le) (Pierre Klossowski) 378
«Baptême du duc de Bordeaux (Le)» (Victor Hugo) 454
Barabbas (Michel de Ghelderode) **60**
«Barbara» (Jacques Prévert) 475
Barbare en Asie (Un) (Henri Michaux) 514
Barbarie à visage humain (La) (Bernard-Henry Lévy) 222 [1]
«Barbe bleue (La)» (Charles Perrault) 138
Barbier de Séville ou la Précaution inutile (Le) (Beaumarchais) **61**, 49, 397
Barny (Béatrix Beck) 355
Barrage contre le Pacifique (Un) (Marguerite Duras) **62**, 194, 421
«Barrières» (André Breton) 93
Bas les cœurs (Georges Darien) 650
«Basilic (Le)» (Voltaire) 655
Bataille dans la rizière (La) (Jules Roy) 107
Bâtarde (La) (Violette Leduc) **62**
«Bateau ivre (Le)» (Arthur Rimbaud) 507
«Batèche (La)» (Gaston Miron) 149, 299
Bâtisseurs d'empire (Les) (Boris Vian) **63**
Bâtons, chiffres et lettres (Raymond Queneau) 497
Batouala, véritable roman nègre (René Maran) **63**, 208, 551, 588, 637
Battling Malone, pugiliste (Louis Hémon) 397
Battling le Ténébreux (Alexandre Vialatte) 259, 386
Baudelaire (Jean-Paul Sartre) 235
Bavard (Le) (Louis-René Des Forêts) **64**
Béatrix (Honoré de Balzac) 150
Beau (art. de l'Encyclopédie) (Denis Diderot) 569
Beau masque (Roger Vailland) 377
Beau sang (Jules Roy) 107
Beau ténébreux (Un) (Julien Gracq) 367
«Beauté (La)» (Charles Baudelaire) 253
Beaux Jours (Les) (Jean Grosjean) 268
Beaux Quartiers (Les) (Louis Aragon) 70
«Beaux-arts et littérature» (François-René de Chateaubriand) 263
«Bêche (La)» (Émile Verhaeren) 81
Bel-Ami (Guy de Maupassant) **64**
Bélisaire (Jean-François Marmontel) 316
Bella (Jean Giraudoux) **65**, 583
«Belle au bois dormant (La)» (Charles Perrault) 138
Belle Bête (La) (Marie-Claire Blais) 567
Belle Dame sans mercy (La) (Alain Chartier) **65**
Belle du seigneur (Albert Cohen) **65**
«Belle en deuil (La)» (Tristan L'Hermite) 508
Belle Hortense (La) (Jacques Roubaud) **66**
Belle journée (Une) (Henry Céard) **66**
«Belle Malade (La)» (Tristan L'Hermite) 508
«Belle More (La)» (Tristan L'Hermite) 508
Belle que voilà (La) (Louis Hémon) 397
Belles Sœurs (Michel Tremblay) 6
Bellone (Roger Caillois) 295
Belphégor (Julien Benda) 618
«Bénédiction» (Charles Baudelaire) 253
Bérénice (Jean Racine) **67**, 59, 77
Bérénice (Jean Segrais) 448
Berger extravagant (Le) (Thomas Corneille) 68
Berger extravagant (Le) (Charles Sorel) **67**, 43, 553
Bergeries (Les) (Honorat de Racan) 506
Bestiaire (Pierre de Beauvais) **68**, 96
Bestiaire d'amour (Richard de Fournival) 68
Bestiaires (Les) (Henry de Montherlant) **68**
Bête humaine (La) (Émile Zola) **69**, 37
Bêtises (Les) (Jacques Laurent) 557
Bible (La) 2, 216, 226, 257, 353, 503, 514, 569, 574
Biens de fortune (Des) (Jean de La Bruyère) 86
Biffures (Michel Leiris) 12, 371, 539
Bijoux indiscrets (Les) (Denis Diderot) **69**, 180, 588, 595
Billy-ze-Kick (Jean Vautrin) 642
«Birds in the night» (Paul Verlaine) 559
Biribi (Georges Darien) 650
«Bisclavret (Lai de)» (Marie de France) 350
«Bivar» (Victor Hugo) 353
Black Athena (Martin Bernal) 441
«Blanche-Neige» 392
Blanche ou l'oubli (Louis Aragon) **70**
Blason des fleurs et des fruits (Le) (Paul Éluard) 30
Blason du beau tétin (Clément Marot) 70
Blason du sourcil (Maurice Scève) 70
Blasons du corps féminin (Clément Marot, Maurice Scève,...) 70
Blasphèmes (Les) (Jean Richepin) 95
Blé de semences (Chantal Chawaf) 537
Bleu comme l'enfer (Philippe Djian) 658
Bleu du ciel (Le) (Georges Bataille) **71**, 287, 371
Bloc-notes (François Mauriac) **71**
Bloody Mary (Jean Vautrin) 642
Bœuf de la crèche (Le) (Jules Supervielle) 206
Bohême et mon cœur (La) (Francis Carco) 330
Bohême galante (La) (Gérard de Nerval) **109**
Bois sec bois vert (Charles-Albert Cingria) **72**
Boîteux du ciel (Les) (Jules Supervielle) 206
Bon pied, bon œil (Roger Vailland) 188, 377
Bon sens (Le) (Paul Henri d' Holbach) 599
Bons Offices (Les) (Pierre Mertens) 190
Bonheur (Paul Verlaine) 326
Bonheur dans le crime (Le) (Jules Barbey d'Aurevilly) 172
Bonheur des dames (Le) (Émile Zola) 64
Bonheur du jour (Le) (José Cabanis) 151
Bonjour tristesse (Françoise Sagan) **72**
Bonnes (Les) (Jean Genet) **73**, 60
Bonsoir Thérèse (Elsa Triolet) 105
«Booz endormi» (Victor Hugo) 353
«Borborygmes» (Valery Larbaud) 509
Bossu ou le Petit Parisien (Le) (Paul Féval) **73**
Boubouroche (Georges Courteline) **74**
Bouc émissaire (Le) (René Girard) 646
Bouchon de cristal (Le) (Maurice Leblanc) 13
Boucs (Les) (Driss Chraïbi) 478
Boule de Suif (Guy de Maupassant) **74**, 636
Bouquets et prières (Marceline Desbordes-Valmore) **75**
Bourgeois gentilhomme (Le) (Molière) **75**, 59, 292
Bourlinguer (Blaise Cendrars) 47, 296, 461
«Bourse (La)» (Émile Verhaeren) 644
«Bouteille à la mer (La)» (Alfred de Vigny) 168
Bouts de bois de Dieu (Les) (Ousmane Sembene) **76**, 139
Bouvard et Pécuchet (Gustave Flaubert) **76**, 605, 623
Braque le patron (Jean Paulhan) 253
Bréviaire de la haine (Le) (Léon Poliakov) 167
«Brise marine» (Stéphane Mallarmé) 505
Britannicus (Jean Racine) **77**, 67, 398, 498
Brouette du vinaigrier (La) (Louis-Sébastien Mercier) **77**, 601
«Broussailles de la pensée» (Xavier Forneret) 572
«Broyeur de lin (Le)» (Ernest Renan) 591
Brutus (Voltaire) 238
Bubu de Montparnasse (Charles-Louis Philippe) **78**
Bûche (La) (Anatole France) 151
Bûcher de la veuve (Le) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Bucoliques (André Chénier) **78**
Bucoliques (Raymond Queneau) 320
Bucoliques (Les) (Virgile) 42
«Buffet (Le)» (Arthur Rimbaud) 508
Buonaparte et des Bourbons (De) (François-René de Chateaubriand) 410
Burgraves (Les) (Victor Hugo) **79**, 54
Byron et le besoin de la fatalité (Charles du Bos) **79**

«Cabarets» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 458
Cabinet noir (Le) (Max Jacob) 145
Cadavre encerclé (Le) (Yacine Kateb) 26, 442
«Caeruleum Mare» (Victor Hugo) 535
Cahier vert (Le) (Maurice de Guérin) 91
Cahiers (Maurice Barrès) 337
Cahiers (Paul Valéry) 322, 630
Caïn (George Byron) 605
Caligula (Albert Camus) 8, 345, 438
Calligrammes (Guillaume Apollinaire) **81**, 14, 148
Camarade (Maurice Roche) 127
Caméléon mystique (Le) (Maurice Fourré) 450
Campagnes hallucinées (Les) (Émile Verhaeren) **81**, 644
«Canaris» (Victor Hugo) 463
Candide ou l'Optimisme (Voltaire) **82**, 147, 187, 318, 325, 334, 365, 416, 455, 502, 521, 655
Canicule (Jean Vautrin) 642
Canisy (Jean Follain) 235
Canonisation de Saint Cucufin (Voltaire) 405

«Cantal (Le)» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 458
Cantate de Narcisse (La) (Paul Valéry) 322
Cantatrice chauve (La) (Eugène Ionesco) **83**, 92
«Cantique de saint Jean (Le)» (Stéphane Mallarmé) 505
Capitaine Bada (Jean Vauthier) **83**
Capitaine Fracasse (Le) (Théophile Gautier) **84**
Capital (Le) (Karl Marx) **369**
«Capital à la philosophie de Marx (Du)» (Louis Althusser) **369**
Capitale de la douleur (Paul Éluard) **84**, 351
Capitale des Gaules (La) (Louis-Charles Fougeret de Monbron) 147
Caporal épinglé (Le) (Jacques Perret) **85**
Caprices (Paul Verlaine) 504
Caprices de Marianne (Les) (Alfred de Musset) **85**, 35, 239, 378, 552
Captivité de Margot (La) (Louis Pergaud) 270
Captivité du maître (La) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Carabas (Jacques Chessex) 460
Caractères (Théophraste) 86
Caractères ou les Mœurs de ce siècle (Les) (Jean de La Bruyère) **86**, 132, 213, 259, 471, 538
Caresses (Les) (Jean Richepin) 95
Cariatides (Les) (Théodore de Banville) 455
Carithée (La) (Marin Le Roy de Gomberville) 512
«Carmen» (Théophile Gautier) 199
Carmen (Prosper Mérimée) **86**
Carnac (Eugène Guillevic) **87**
Carnets (Joseph Joubert) **87**
Caroline chérie (Cécil saint-Laurent) 557
«Carrière politique» (François-René de Chateaubriand) 410
Carrosse du Saint-Sacrement (Le) (Prosper Mérimée) 609
Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà (La) (Jacques Derrida) 193
Cartes du temps (José Cabanis) 151
Cassandre (La Calprenède) **88**, 40
Casse-pipe (Louis-Ferdinand Céline) 275, 429
Cathédrale de Sens (La) (Jean Ricardou) 523, 523
Cathédrale (La) (Joris-Karl Huysmans) 349
«Cathédrales (Les)» (Emile Verhaeren) 644
Causeries du lundi (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 515
Cavalier cheval (Franck Venaille) 34
Cavalière Elsa (La) (Pierre Mac Orlan) 529
Cavaliers (Les) (Joseph Kessel) 369
Caverne céleste (La) (Patrick Grainville) 251
Caves du Vatican (Les) (André Gide) **88**, 446
Ce que c'est que la France catholique sous le règne de Louis-le-Grand (Pierre Bayle) 485
«Ce que dit la bouche d'ombre» (Victor Hugo) 141
Ce que parler veut dire (Pierre Bourdieu) 281
Ce qui fut sans lumière (Yves Bonnefoy) **91**, 433
Ce qui ne peut plus durer dans le Parti communiste (Louis Althusser) 370
«Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813» (Victor Hugo) 535
«Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs» (Arthur Rimbaud) 507
«Ce siècle avait deux ans» (Victor Hugo) 247
Ceci n'est pas un conte (Denis Diderot) 595
Ceinture dorée (La) (Emile Augier) 262
Célanire (Madeleine de Scudéry) 121
Célibataires (Les) (Honoré de Balzac) 534
Célinte (Madeleine de Scudéry) 121
Cellulairement (Paul Verlaine) 326, 566
Celui qui voulait voir (Bernard Clavel) **389**
Cenci (Les) (Antonin Artaud) **89**, 610
Cenci (Les) (Stendhal) 112
Cendre et la Foudre (La) (Frédérick Tristan) 197
«Cendrillon» (Charles Perrault) 138
Cénie (Françoise de Graffigny) 363
Cent Mille Milliards de poèmes (Raymond Queneau) **89**
Cent Nouvelles Nouvelles 90
Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage (Les) (Donatien Alphonse François de Sade) **90**, 152, 345
Centaure (Le) (Maurice de Guérin) **91**
Centaure de Dieu (Le) (Jean de La Varende) 443
Cercle de famille (Le) (André Maurois) 122
Cercœur (Chantal Chawaf) 537
Cérémonie des adieux (La) (Simone de Beauvoir) 170
Cerfs-volants (Les) (Romain Gary) 195
Cerisaie (La) (Anton Tchékov) 94
Cerises d'Icherridène (Les) (Jules Roy) 106
Certain Plume (Un) (Henri Michaux) 500
Certain sourire (Un) (Françoise Sagan) 72
Cervantès (André Suarès) 623
César (Marcel Pagnol) 269
César-Antechrist (Alfred Jarry) 628
Ceux de la Galatée (Roger Vercel) 543
«Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie» (Victor Hugo) **98**
Chaîne (La) (Eugène Scribe) 249
Chaire (De la) (Jean de La Bruyère) **86**
Chaises (Les) (Eugène Ionesco) **92**
«Chaitivel (Lai de)» (Marie de France) 350
Chambre des enfants (La) (Louis-René Des Forêts) **64**
Chambre dorée (La) (Théodore Agrippa d'Aubigné) 618
«Chambre du débauché (La)» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 457
Chambres des bois (Les) (Anne Hébert) 567
Chaminadour (Marcel Jouhandeau) **92**, 113, 526
Champ de mai (Pierre Oster) 272
Champavert (Petrus Borel) 382
Champfleury (Geoffroy Tory) 639
Champs magnétiques (Les) (André Breton et Philippe Soupault) **93**, 119, 394
Chandelle verte, lumières sur les choses de ce temps (La) (Alfred Jarry) 597, 628
Changement à vue (Loleh Bellon) **93**
«Chanson d'automne» (Paul Verlaine) 504
Chanson des Gueux (La) (Jean Richepin) **95**
Chanson de Guillaume (La) 94
Chanson de Limehouse Causeway (La) (Pierre Mac Orlan) 529
«Chanson du Mal-Aimé» (Guillaume Apollinaire) 14, 205
Chanson de Roland 94, 94, 534
Chansons (Bernard de Ventadour) **96**
Chansons (Guillaume IX d'Aquitaine) **96**
Chansons (Thibaut de Champagne) **96**
Chansons de Bilitis (Les) (Pierre Louÿs) 33, 53
Chansons madécasses (Les) (Évariste de Parny) 510
«Chant de fête de Néron (Un)» (Victor Hugo) 454
Chant de l'équipage (Le) (Pierre Mac Orlan) **97**, 27, 529, 644
«Chant des sirènes (Le)» (Maurice Blanchot) 372
Chant du Monde (Le) (Jean Giono) 551
Chant public devant deux chaises électriques (Armand Gatti) **97**
Chants de Maldoror (Les) (Lautréamont) **98**
Chants du crépuscule (Les) (Victor Hugo) **98**, 247, 536, 649
«Chants pour Signare» (Léopold Sédar Senghor) 444
Chapeau de paille d'Italie (Un) (Eugène Labiche) **99**, 200
Chapons (Les) (Georges Darien et Lucien Descaves) 650
«Chapurlat» (Jacques Dupin) 164
Charlatanéries commerciales (Les) (Charles Fourier) 610
«Charleroi» (Paul Verlaine) 559
Charles Demailly (Edmond de Goncourt) 393
Charles et Caroline (Charles Pigault-Lebrun) 207
Charlie Chaplin (Henry Poulaille) 161
Charmes (Les) (Pierre Gascar) 604
Charmes (Paul Valéry) **99**, 116, 322, 630
Charrette (La) 350
Chartreuse de Parme (La) (Stendhal) **100**, 196, 379, 561
«Chasse du burgrave (La)» (Victor Hugo) 454
Chasseur vert (Le) (Stendhal) 379
Chasseurs (Les) (André Hardellet) 379
«Chat botté (Le)» (Charles Perrault) 138
Château de Cène (Le) (Bernard Noël) 520
Château de ma mère (Le) (Marcel Pagnol) **269**
Château des Carpathes (Le) (Jules Verne) **101**
Château des Sept Portes ou les Enfances de Gaspard (Le) (Henri Pourrat) 629
Chateaubriand et son groupe littéraire (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 515
Châtelaine de Vergi (La) 101
Châtiments (Les) (Victor Hugo) **101**, 99, 141, 247, 307, 354
Chatterton (Alfred de Vigny) **102**, 169, 503, 580, 594
Chaumière indienne (La) (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) 479
«Chauve-Souris (La)» (Victor Hugo) 176
«Chemin de la fortune (Le)» (Pierre de Marivaux) 482
Chemin faisant (Jacques Lacarrière) 227
Chemins de Katmandou (Les) (René Barjavel) 450
Chemins de la liberté (Les) (Jean-Paul Sartre) 11, 235, 585
Chemins qui montent (Les) (Mouloud Feraoun) 249
«Chêne (Le)» (Alphonse de Lamartine) 278
Chêne et chien (Raymond Queneau) 89, 320
Chênes qu'on abat (Les) (André Malraux) **103**
Chercheur d'or (Le) (Jean-Marie Gustave Le Clézio) 524
Chéri (Colette) **104**
Cherokee (Jean Échenoz) 349
Cheval blanc (Le) (Elsa Triolet) **104**
Cheval de Troie (Le) (Paul Nizan) 108, 136
Chevalier au lion (Le) (Chrétien de Troyes) **105**
Chevalier de la charrette (Le) (Chrétien de Troyes) **105**, 105, 121
Chevalier de Maison Rouge (Le) (Alexandre Dumas) 624
Chevalier des Touches (Le) (Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly) **106**, 520
Chevaliers du clair de lune (Les) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Chevaliers errants (Les) (Victor Hugo) 353
Chevauchée du Vent (La) (Frédérick Tristan) 197
Chevaux du soleil (Les) (Jules Roy) **106**
«Chevelure (La)» (Charles Baudelaire) 254
Chèvre de M. Seguin (La) (Alphonse Daudet) 361
«Chèvrefeuille (Lai du)» (Marie de France) 350
Chien blanc (Romain Gary) 195
Chien jaune (Le) (Georges Simenon) **107**
Chiendent (Le) (Raymond Queneau) **108**, 657
Chiens de garde (Les) (Paul Nizan) **107**
Childe Harold (George Byron) 147
Chimères (Les) (Pierre Gascar) 604
Chimères (Les) (Gérard de Nerval) **109**
«Choix des élus (Le)» (Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron) 281
Choléra (Joseph Delteil) 596
Choses, une histoire des années soixante (Les) (Georges Perec) **110**, 326, 421, 640
Choses cachées depuis la fondation du monde (Des) (René Girard) **646**
Choses dites (Pierre Bourdieu) 281
Choses tues (Paul Valéry) 630
Chouans (Les) (Honoré de Balzac) **110**
Christ au juif de cour (Du) (Léon Poliakov) 167
«Christ aux oliviers (Le)» (Gérard de Nerval) **109**
Christianisme dévoilé (Le) (Paul Henri D'Holbach) **111**, 486, 599
Chronique des années de braise (Rachid Boudjedra) 545
Chronique des Pasquier (Georges Duhamel) **111**

Chroniques (Les) (Aloysius Bertrand) 262
Chroniques (Jean Froissart) 112
Chroniques de la grande nuit (Loys Masson) 435
Chroniques italiennes (Stendhal) 112, 100
Chroniques maritales (Marcel Jouhandeau) 113, 93
Chroniques parisiennes (Delphine de Girardin) 113
«Chuchotement aux oliviers» (André Frenaud) 100
Chute (La) (Albert Camus) 114, 345, 438, 488
Chute des temps (La) (Bernard Noël) 235
Chute d'un ange (La) (Alphonse de Lamartine) 114, 176, 251, 335, 404
Ci-gît (Antonin Artaud) 41
Cid (Le) (Pierre Corneille) 115, 313, 356, 496, 512, 584
«Ciel est par-dessus le toit (Le)» (Paul Verlaine) 566
«Cigarette (La)» (Francis Ponge) 477
Cimetière des suppliciés (Le) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
«Cimetière des tombes délaissées (Le)» (Saint-Pol Roux) 243
Cimetière des voitures (Le) (Fernando Arrabal) 116
«Cimetière d'Eylau (Le)» (Victor Hugo) 353
Cimetière marin (Le) (Paul Valéry) 116, 100, 322
Cinna ou la Clémence d'Auguste (Pierre Corneille) 117, 444, 512
Cinq grandes odes (Paul Claudel) 117, 133
Cinq-Mars (Alfred de Vigny) 118, 580
Cinq Rouleaux (Les) (Henri Meschonnic) 654
Cinq semaines en ballon (Jules Verne) 607
Cinquiesme et dernier livre des faicts et dicts héroïques du bon Pantagruel (François Rabelais) 118
«Circonspection» (Paul Verlaine) 326
Circus (Maurice Roche) 127
Citadelle (Antoine de Saint-Exupéry) 490
Cité antique (La) (Numa-Denis Fustel de Coulanges) 119
Cité du soleil (La) (Thomas Campanella) 226
Cité Montgol (La) (André Hardellet) 379
Civilisation ma mère ! (La) (Driss Chraïbi) 478
Civilisation ou barbarie: anthropologie sans complaisance (Cheikh Anta Diop) 441
«Clair de lune» (Paul Verlaine) 245
Clair de terre (André Breton) 119
Clarisse Harlowe (Samuel Richardson) 15, 482, 482
Clarté (Henri Barbusse) 246
«Clarté (La)» (Victor Hugo) 176
Claudine (Les) (Colette et Willy) 386
Claudine à l'école (Colette et Willy) 120
Claudine à Paris (Colette et Willy) 120, 386
Clef de la poésie (Jean Paulhan) 253
Clélie, histoire romaine (Mme de Scudéry) 120, 40, 137, 522
Cléonice (Marie-Catherine de Villedieu) 168
Cléopâtre (Gautier de La Calprenède) 88, 614
Cléopâtre captive (Étienne Jodelle) 121, 175
Clérambard (Marcel Aymé) 477
Client sérieux (Un) (Georges Courteline) 74
Cligès (Chrétien de Troyes) 121, 217
Climats (André Maurois) 121, 567
Climbié (Bernard Dadié) 122, 139, 637
Cliniciens ès lettres (Les) (Segalen) 315
Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne (Charles Péguy) 436
Cloches de Bâle (Les) (Louis Aragon) 70
«Clochette» (Guy de Maupassant) 301
Clope au dossier (Robert Pinget) 122, 320
Cloportes (Les) (Jules Renard) 337, 511
«Clown» (Paul Verlaine) 326
Club des crevés (Le) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Club des valets de cœur (Le) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Cocu magnifique (Le) (Fernand Crommelynck) 123
Codex (Maurice Roche) 127
Cœur (Du) (Jean de La Bruyère) 86
«Cœur de Hialmar (Le)» (Charles Leconte de l'Isle) 503
Cœur des vivants (Le) (Bernard Clavel) 389
Cœur double (Marcel Schwob) 643
Cœur et les Sens (Le) (Marcel Thiry) 614
Cœur grec (Le) (Joseph Delteil) 596
Cœur pensif (Jean de La Varende) 443
Cœur serré (Le) (René Maran) 63
Cœur simple (Un) (Gustave Flaubert) 623
Coffret de santal (Le) (Charles Cros) 123
«Colchiques» (Guillaume Apollinaire) 13
Colimaçons du R.P. L'Escarbotier (Les) (Voltaire) 405
Colin-Maillard (Louis Hémon) 397
Collège (art. de l'Encyclopédie) (Jean Le Rond d' Alembert) 180
Collier de griffes (Le) (Charles Cros) 123
Colline (Jean Giono) 539
Colline inspirée (La) (Maurice Barrès) 124
«Colloque sentimental» (Paul Verlaine) 245
Colomba (Prosper Mérimée) 124, 87
Colonie (La) (Pierre de Marivaux) 310
Combat de nègre et de chiens (Bernard-Marie Koltès) 124
«Combats (Les)» (Voltaire) 655
Comédie (Philippe Sollers) 470
Comédie de la mort (La) (Théophile Gautier) 199
Comédie de Mont-de-Marsan (La) (Marguerite de Navarre) 125
Comédie des Académistes (La) (Charles de Saint-Évremond) 458, 542
Comédie humaine (La) (Honoré de Balzac) 150, 150, 256, 290, 396, 403, 482, 488, 534, 537
Comédien désincarné (Le) (Louis Jouvet) 471
Comédien sans paradoxe (Le) (Béatrice Dussane) 471
Comédies et Proverbes (Alfred de Musset) 140
Comme toi-même (Denis de Rougemont) 20
Comme une image (Paul Éluard) 21
Comment c'est (Samuel Beckett) 390
Comment j'ai écrit certains de mes livres (Raymond Roussel) 315
Commentaire philosophique sur les paroles de Jésus-Christ 'Compelle intrare' (Pierre Bayle) 174, 485
Commentaires (Blaise de Monluc) 125
Commentaires sur Charmes (Alain) 525
Commentaires sur La Jeune Parque (Alain) 525
Communistes (Les) (Louis Aragon) 126, 70
Compact (Maurice Roche) 127
Compagnon du tour de France (Le) (George Sand) 127
«Compagnons des mauvais jours» (Jacques Prévert) 475
Compère Général Soleil (Jacques Stephen Alexis) 128, 208, 278
«Complainte de Fantômas (La)» (Robert Desnos) 239
Complainte Rutebeuf (Rutebeuf) 128
Complaintes (Les) (Jules Laforgue) 129
Composition (art. de l'Encyclopédie) (Denis Diderot) 569
Comte de Monte-Cristo (Le) (Alexandre Dumas) 129, 187, 624
Comte des formes (Le) (Charles-Albert Cingria) 72
Comtesse de Rudolstadt (George Sand) 136
Comtesse de Tende (La) (Marie-Madeleine de La Fayette) 657
«Concept de critique et la critique de l'économie politique des Manuscrits de 1844 au Capital (Le)» (Jacques Rancière) 369
«Concert n'a pas réussi (Le)» (Jacques Prévert) 475
Concorde des deux langages (Jean Lemaire de Belges) 130
Condition humaine (La) (André Malraux) 130, 103, 134, 218, 647, 648
Condition ouvrière (La) (Simone Weil) 211, 488
Conférence sur les pantins (Alfred Jarry) 628
Confession de Claude (La) (Émile Zola) 204
Confession du pasteur Burg (La) (Jacques Chessex) 460
Confession d'un enfant du siècle (La) (Alfred de Musset) 131, 384, 552
Confessions (Les) (Jean-Jacques Rousseau) 131, 224, 339, 344, 356, 357, 360, 426, 467, 547, 561
Confessions du comte de * (Les)** (Charles Duclos) 132
Confessions d'un enfant du siècle (Les) (Alfred de Musset) 451
Confessions d'une belle âme (Goethe) 17
«Confiance du marquis Fabrice (La)» (Victor Hugo) 353
Confidences (Alphonse de Lamartine) 404
Congés (Jean Bodel) 132
Conjectures académiques ou Dissertations sur l'Iliade (François Hédelin d' Aubignac) 517
Conjuration des Espagnols contre la république de Venise (La) (César de Saint Réal) 185
Connaissance de l'Est (Paul Claudel) 133, 117, 503
Connaissance par les gouffres (Henri Michaux) 133, 514
Connaissance surnaturelle (La) (Simone Weil) 211, 488
«Conquérants (Les)» (José-Maria de Heredia) 624
Conquérants (Les) (André Malraux) 134, 103, 130, 218, 648
Conquête de Constantinople (Robert de Clari) 135
Conquête de Constantinople (Geoffroy de Villehardouin) 134
«Conscience (La)» (Victor Hugo) 353
Conscience de Zéno (La) (Italo Svevo) 9
«Conseil» (Victor Hugo) 98
Considérations sur le gouvernement de Pologne (Jean-Jacques Rousseau) 142, 202
Considérations sur la langue française (François de La Mothe Le Vayer) 542
Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (Les) (Montesquieu) 135, 219, 459
Consolations (Les) (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 641
«Consolations à Monsieur Du Périer» (François de Malherbe) 459
Conspiration (La) (Paul Nizan) 135, 108
Conspiration du Murger (La) (Louis Pergaud) 270
Construction d'une image (Franck Venaille) 34
Consuelo (George Sand) 136, 251, 387
Contagion sacrée (La) (Paul Henri d' Holbach) 111
Conte à votre façon (Un) (Raymond Queneau) 90
Conte des yeux blancs ou de la main coupée (Henri Pourrat) 629
Conte du Graal (Le) (Chrétien de Troyes) 136
«Contemplateur (Le)» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 457
Contemplations (Les) (Victor Hugo) 140, 176, 245, 354, 464, 536
Contents (Les) (Odet de Turnèbe) 142
Contes (Antoine de Hamilton) 409
Contes (Hoffmann) 232
Contes (Jean de La Fontaine) 137, 23, 237
Contes (Charles Perrault) 138, 237, 471
Contes (Voltaire) 325
Contes d'Amadou Koumba (Les) (Birago Diop) 139
Contes de la Bécasse (Guy de Maupassant) 301
Contes du chat perché (Les) (Marcel Aymé) 140, 477
Contes cruels (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138, 54, 232
Contes d'Espagne et d'Italie (Alfred de Musset) 139, 451, 463, 509
Contes de la maternelle (Les) (Léon Frapié) 401

Contes en vers (Charles Perrault) 138
Contes et Lavanes (Les) (Birago Diop) 139
Contes fantastiques (Hoffmann) 262, 270
Contes moraux (Jean-François Marmontel) 316
Continuation des Amours (Pierre de Ronsard) 21
Continuation du Discours des misères de ce temps (Pierre de Ronsard) 179
Contrat social ou Principes du droit politique (Du) (Jean-Jacques Rousseau) 142, 182, 181, 182, 202, 360
Contre-Ciel (Le) (René Daumal) 427
«Contre les pétrarquistes» (Joachim du Bellay) 183
Contre Sainte-Beuve (Marcel Proust) 143, 5, 109, 515, 598
Contr'amours (Etienne Jodelle) 70
Contr'un (Etienne de La Boétie) 180
Contumace (Jacques Dupin) 414
Conversation (La) (Jean Reverzy) 147
Conversation avec Maman (Marcel Proust) 143
Conversation du maréchal d'Hocquincourt avec le père Canaye (Charles de Saint-Évremond) 458
«Convive des dernières fêtes (Le)» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
«Cor (Le)» (Alfred de Vigny) 503
«Corbeau (Le)» (Victor Hugo) 176
Corbeaux (Les) (Henry Becque) 143, 473
Corde raide (La) (Claude Simon) 562
Cordes-de-Bois (Les) (Antonine Maillet) 484
Corinne ou l'Italie (Mme de Staël) 144, 8
Corneille et la dialectique du héros (Serge Doubrovsky) 19
Cornet à dés (Le) (Max Jacob) 144
Corps attaqués (Des) (Jean Tortel) 568
Corps et biens (Robert Desnos) 145
Corps étrangers (Les) (Jean Cayrol) 145, 434
Corps tranquilles (Les) (Jacques Laurent) 557
Correspondance (Gustave Flaubert) 146
Correspondance (Jules Renard) 337
Correspondance (Voltaire) 359
«Correspondances» (Charles Baudelaire) 254
Correspondance entre mademoiselle de Lespinasse et le comte de Guibert (Julie de Lespinasse) 360
Correspondance littéraire, philosophique et critique (Frédéric Melchior de Grimm) 146, 289, 325, 361, 470, 486, 542, 547, 570
Correspondance secrète (Metra) 212
Corridor (Le) (Jean Reverzy) 146
Corydon (André Gide) 446
Cosmographie du Levant (André Thévet) 585
Cosmopolite (Le) (Louis-Charles Fougeret de Monbron) 147
Côté de chez Swann (Du) (Marcel Proust) 3
Côté de Guermantes (Le) (Marcel Proust) 3
Couleuvre (La) (Charles-Albert Cingria) 72
Coup de dés jamais n'abolira le hasard (Un) (Stéphane Mallarmé) 148, 127, 309, 506, 1
Coupable (Le) (Georges Bataille) 371
Coupe d'or (La) (Ludwig Tieck) 17
Cour (De la) (Jean de La Bruyère) 86
«Couronne effeuillée (La)» (Marceline Desbordes-Valmore) 75
Cours de linguistique générale (Ferdinand de Saussure) 148
Cours de philosophie positive (Auguste Comte) 149, 198
Courtepointes (Gaston Miron) 149, 299
Cousin Pons (Le) (Honoré de Balzac) 150, 150
Cousine Bette (La) (Honoré de Balzac) 150, 150, 383, 534
Coutumes du Beauvaisis (Philippe de Beaumanoir) 392
Couvents d'Arequipa (Les) (Flora Tristan) 629
«Crapaud (Le)» (Victor Hugo) 353
Création artistique (La) (André Malraux) 648
«Crevette (La)» (Francis Ponge) 496
Crime de Sylvestre Bonnard (Le) (Anatole France) 151
Crime de Torcy (Le) (José Cabanis) 151
Crime et Châtiment (Fedor Dostoïevski) 78
Crimes de l'amour, précédés d'une Idée sur les romans (Les) (Donatien Alphonse François de Sade) 152, 14, 90
Cripure (Louis Guilloux) 571
Crispin rival de son maitre (Alain René Lesage) 626
Critique de la raison dialectique (Jean-Paul Sartre) 229, 234
Critique de la raison pure (La) (Emmanuel Kant) 571
Critique du légataire (La) (Jean-François Regnard) 353
Critique et Vérité (Roland Barthes) 152, 163, 190, 624
Crocodiles (Philippe Djian) 658
«Croix (La)» (Simone Weil) 488
Croix de bois (Les) (Roland Dorgelès) 152, 246
Cromwell (Victor Hugo) 153, 399, 519, 563
Cru et le cuit (Le) (Claude Lévi-Strauss) 622
«Culte» (François-René de Chateaubriand) 263
Culte du moi (Le) (Maurice Barrès) 153, 167
Curé de campagne (Le) (Honoré de Balzac) 479
Curé de Cucugnan (Le) (Alphonse Daudet) 361
Curé de Tours (Le) (Honoré de Balzac) 534
Curé de village (Le) (Honoré de Balzac) 154, 403
Curée (La) (Émile Zola) 155, 37, 633
Curieuse solitude (Une) (Philippe Sollers) 514
Curieux impertinent (Le) (Philippe Destouches) 289
Curiosités esthétiques: de l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques (Charles Baudelaire) 410
«Cycle de Guillaume d'Orange» 534
«Cycle des Barons Révoltés» 534
«Cycle du Roi» 534
Cycle héroïque chrétien (Victor Hugo) 353
Cyclopaedia (Chambers) 205
Cygne androgyne (Le) (Joseph Delteil) 596
Cymbalum mundi en françoys, contenant quatre dialogues poétiques, fort antiques, joyeux et facétieux 155, 449
Cyrano de Bergerac (Edmond Rostand) 156
Cythérée (Marin Le Roy de Gomberville) 512

Dame aux camélias (La) (Alexandre Dumas fils) 159, 78
Dame de chez Maxim (La) (Georges Feydeau) 159, 383
Dame de la mer (La) (Henrik Ibsen) 484
Dame de Montsoreau (La) (Alexandre Dumas) 624
Dames galantes (Les) (Brantôme) 160
Dames illustres (Les) (Pierre de Brantôme) 160
Damnée Manon, Sacrée Sandra (Michel Tremblay) 6
Damnés de la terre (Les) (Frantz Fanon) 160
Damnés de la terre (Les) (Henry Poulaille) 161
Dans la chaleur vacante (André du Bouchet) 317
Dans le labyrinthe (Alain Robbe-Grillet) 326
Dans le leurre du seuil (Yves Bonnefoy) 7
«Dans le silence de la nuit» (Blaise Cendrars) 295
«Dans les Années profondes» (Pierre-Jean Jouve) 575
Dans les limbes (Paul Verlaine) 326
«Dans l'herbe» (Paul Verlaine) 245
Dans l'herbe des trois vallées (Henri Pourrat) 630
«Dans l'interminable ennui» (Paul Verlaine) 559
Dans un mois, dans un an (Françoise Sagan) 72
Daphné (Jean de La Fontaine) 23
Daphnis et Chloé (Longus) 42
De Drancy à Auschwitz (Georges Wellers) 167
De la vingt-cinquième heure à l'heure éternelle (Virgil Gheorghiu) 645
De natura rerum (Lucrèce) 117
Débâcle (La) (Émile Zola) 161, 155, 183, 256
Débâcles (Les) (Emile Verhaeren) 644
Débat de Folie et d'Amour (Louise Labé) 457
Décaméron (Le) (Jean Boccace) 90, 160, 280, 283, 395, 449
Déclaration des droits de l'homme 142, 178
Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne (Olympe de Gouges) 363
Dedans (Hélène Cixous) 162, 538
Dédicaces (Paul Verlaine) 326
Dédicaces et Proverbes (Henri Meschonnic) 654
Défense de l'Esprit des lois (Charles-Louis de Montesquieu) 219
Défense de savoir I (Paul Éluard) 21
Défense de savoir II (Paul Éluard) 21
Défense et Illustration de la langue française (La) (Joachim du Bellay) 163, 39, 219, 258, 393, 414, 540
Défi (Le) (Philippe Sollers) 514
«Définition» (de la 'pataphysique) (Alfred Jarry) 267
Degré zéro de l'écriture (Le) (Roland Barthes) 163, 190, 253, 599, 643
Dehors (Jacques Dupin) 164
Dehors la nuit est gouvernée (René Char) 164
«Delfica» (Gérard de Nerval) 109
Délie, objet de plus haute vertu (Maurice Scève) 165
Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tapora (Les) (Gabriel Vicaire et Henri Beauclair) 165
«Délire (Le)» (Henri Pichette) 214
Délivrez-nous du mal (Loys Masson) 435
Delphine (Mme de Staël) 166, 9, 371
Delteillerie (La) (Joseph Delteil) 596
Déluge (Le) (Jean-Marie Gustave Le Clézio) 524
«Demain dès l'aube» (Victor Hugo) 141
Démocratie en Amérique (De la) (Alexis de Tocqueville) 166, 362
«Demoiselles de Bienfilâtre (Les)» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
Démon du bien (Le) (Henry de Montherlant) 333
Déracinés (Les) (Maurice Barrès) 166, 154
Dérisions et Vertiges (Jean Sénac) 50
Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800 (Le) (Honoré de Balzac) 110
Dernier des Justes (Le) (André Schwarz-Bart) 167
Dernier Empire (Le) (Ousmane Sembene) 76
Dernier Homme (Le) (Maurice Blanchot) 372
Dernier Jour d'un condamné (Le) (Victor Hugo) 155
Dernier Mot de Rocambole (Le) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Derniers Moments de Napoléon (Antommarchi) 412
Dernière chance (La) (Jean-Paul Sartre) 11
Dernière Harde (La) (Maurice Genevoix) 533
Dernière Incarnation de Rocambole (La) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Dernières Nouvelles de l'expédition (Les) (Emmanuel Hocquart) 341
Dernières Nouvelles de l'homme (Alexandre Vialatte) 260
Dernières Pensées (Henri Poincaré) 576
«Desdichado (El)» (Gérard de Nerval) 109
Désert des Tartares (Le) (Dino Buzzati) 549
Déserteur (Le) (Louis-Sébastien Mercier) 77
Désespéré (Le) (Léon Bloy) 243
«Désir d'être un homme (Le)» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
«Désirer sans objet» (Simone Weil) 488
Désordres de l'amour (Les) (Mme de Villedieu) 167
Dessous de cartes d'une partie de whist (Les) (Jules Barbey d'Aurevilly) 172
Destinées (Les) (Alfred de Vigny) 168, 103, 168, 503
Détours (René Crevel) 429
Deux Amis (Les) (Pierre de Beaumarchais) 49
Deux Épitres de l'Amant vert (Jean Lemaire de Belges) 169

Deux poètes d'aujourd'hui (Paul Éluard) 351
«Deux poètes (Les)» (Honoré de Balzac) 314
Deux Sangs (Gaston Miron) 299
Deux Sources de la morale et de la religion (Les) (Henri Bergson) 233, 548
Deuxième Dialogue (Jean-Jacques Rousseau) 561
Deuxième Sexe (Le) (Simone de Beauvoir) **169**, 198
Dévadé (Réjan Ducharme) 49
Devenir (Roger Martin du Gard) 329
Devin du village (Le) (Jean-Jacques Rousseau) 170, 357, 528
«Diable (Le)» (Guy de Maupassant) 301
Diable amoureux (Le) (Jacques Cazotte) 170
Diable au corps (Le) (Raymond Radiguet) 171, 59
Diable boiteux (Le) (Alain René Lesage) 171, 285, 626
Diable et le bon Dieu (Le) (Jean-Paul Sartre) 172, 235, 385
Diaboliques (Les) (Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly) 172, 520
Dialectique de la durée (La) (Gaston Bachelard) 190
Dialogue de l'Ortographe et prononciation françoese (Jacques Peletier du Mans) 6
Dialogue de Sylla et d'Eucrate (Charles-Louis de Montesquieu) 135
Dialogue du Chapon et de la Poularde (Voltaire) 405
Dialogues de l'amour (Léon l'Hébreu) 373
Dialogues des carmélites (Georges Bernanos) **173**
Dialogues des morts (Bernard de Fontenelle) 213, 289
Diana (Montemayor) 42
Diane rousse (La) (Patrick Grainville) 251
Dictionnaire de l'Académie française 542
Dictionnaire de la langue française (Émile Littré) **173**
Dictionnaire de Trévoux 175, 205
Dictionnaire des idées reçues (Flaubert) 76
Dictionnaire historique et critique (Pierre Bayle) **174**, 485
Dictionnaire philosophique portatif (Voltaire) **174**, 174, 405, 423, 655
Dictionnaire universel (Furetière) **175**
Didon (Alexandre Hardy) 575
Didon se sacrifiant (Étienne Jodelle) **175**
Dieu (Victor Hugo) **176**, 251
«Dieu» (Alphonse de Lamartine) 404
Dieu de nuit (Le) (Jean-Claude Renard) 607
Dieu en Barbarie (Mohamed Dib) 316
Dieu nous l'a donné (Maryse Condé) 577
Dieux (Les) (Alain) 525
Dieux ont soif (Les) (Anatole France) **176**, 311
Dieux rompus (Les) Pierre Torreilles 648
Difficultés de la religion (Les) (Robert Challe) 314
Digression sur les Anciens et les Modernes (Bernard de Fontenelle) 471
Dimanche de la vie (Le) (Queneau) **177**
Dîme royale (Vauban) 408
«Dîner de têtes (Le)» (Jacques Prévert) 475
Dioptrique (La) (René Descartes) 179
Disciple (Le) (Paul Bourget) **177**
Discours (Mirabeau) **178**
Discours (Maximilien de Robespierre) **178**
Discours (Jean-Jacques Rousseau) 147
Discours à l'Académie française (Charles Sorel) 542
Discours à la nation européenne (Julien Benda) 618
Discours de la méthode (René Descartes) **179**, 405, 478
Discours de la poésie dramatique (Denis Diderot) 487
Discours de la servitude volontaire (Étienne de La Boétie) **180**
Discours des misères de ce temps (Pierre de Ronsard) **179**
Discours des yeux (Le) (Jean Tortel) 568
Discours d'un philosophe à un roi (Denis Diderot) 223
Discours préliminaire à l'Encyclopédie (Jean Le Rond d' Alembert) **180**, 205
Discours quatrième (Claude Adrien Helvétius) 218
Discours second (Claude Adrien Helvétius) 218
Discours sur la poésie dramatique (Denis Diderot) **180**, 78, 212
Discours sur le style (Georges-Louis Buffon) 292
Discours sur les Sciences et les Arts (Jean-Jacques Rousseau) **181**, 142, 170, 182, 202, 356, 360, 423
Discours sur l'histoire universelle (Jacques Bénigne Bossuet) **181**, 462, 579
Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (Jean-Jacques Rousseau) **182**, 142, 170, 181, 220, 224, 288, 356, 360
Discours sur l'universalité de la langue française (Antoine de Rivarol) 402
Discours troisième (Claude Adrien Helvétius) 218
«Disent les imbéciles» (Nathalie Sarraute) 217
Disparition (La) (Georges Perec) 110
Dispersion (La) (Serge Doubrovsky) 19
Dispute (La) (Pierre de Marivaux) 597
Dissémination (La) (Jacques Derrida) 193
Dissipateur (Le) (Philippe Destouches) 269
Distinction (La) (Pierre Bourdieu) 281
Distrait (Le) (Jean-François Regnard) 336, 352
Dits d'un livre des sorts (Jean-Claude Renard) 607
Divers Jeux rustiques (Joachim du Bellay) **182**, 414
Divine Comédie (La) (Dante) 115
Diwan du Noûn (Jean Sénac) 49
Dix jours de la vie d'Alphonse van Worden (Jean Potocki) 395
Dix-Neuf Poèmes élastiques (Blaise Cendrars) 461
Dixains réalistes (Germain Nouveau) 184
«Djinns (Les)» (Victor Hugo) 463
Docteur Pascal (Le) (Émile Zola) **183**, 241, 256, 336
Doctrine de l'amour (La) (Germain Nouveau) **183**
Documentaires (Kodak) (Blaise Cendrars) **184**, 296
«Dogmes et doctrines» (François-René de Chateaubriand) 263
Dom Carlos (Saint Réal) **184**
Dom Juan ou le Festin de pierre (Molière) **185**, 483, 603
«Domaine» (René Char) 399
Domaine (Du) (Eugène Guillevic) 606
Dominique (Eugène Fromentin) **185**, 195, 387
Domnitza de Snagov (Panait Istrati) 348
Don Juan (Joseph Delteil) 596
«Don Paez» (Alfred de Musset) 139
Don Quichotte de la Manche (Miguel de Cervantès) 395
Don Sanche d'Aragon (Pierre Corneille) 444
Donnant donnant (Michel Deguy) 268
«Dormeur du Val (Le)» (Arthur Rimbaud) 507
Double Inconstance (La) (Marivaux) **186**, 194, 240, 310, 544, 621
Doublure (La) (Raymond Roussel) 316, 448
12 Dits (Jean-Claude Renard) 474
Doyen de Killerine (Le) (Abbé Prévost) **186**, 288, 334
Dramaturgie de Hambourg (Gotthold Lessing) 181
Drame des constructeurs (Le) (Henri Michaux) 500
Drames de Paris (Les) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) **187**, 74
Dramouss (Camara Laye) 208
Drôle de jeu (Roger Vailland) **188**, 377, 584
Duchesse de Langeais (La) (Honoré de Balzac) 290, 289
Duchesse de Palliano (La) (Stendhal) 112
Duel (Le) (Michel Jean Sedaine) 494
«Dupont et Durand» (Alfred de Musset) 509
Durée et Simultanéité (Henri Bergson) 233
D'après Paris (Léon-Paul Fargue) 497
D'autres histoires (Jacques Prévert) 293
D'un château l'autre (Louis-Ferdinand Céline) 651

Eau des collines (L') (Marcel Pagnol) **189**, 269
Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière (L') (Gaston Bachelard) **189**, 447
Eau froide gardée (L') (Salah Stétié) 323
Eaux étroites (Les) (Julien Gracq) 367
Eaux-fortes (Paul Verlaine) 504
«Eaux-mères» (René Char) 399
«Ébauche d'un serpent (L')» (Paul Valéry) 100
Ébauche d'une mythologie de la réalité (Raymond Guérin) 515
Éblouissements (Les) (Pierre Mertens) **190**
Écartèlement (Émile-Michel Cioran) 518
Échange (L') (Paul Claudel) **190**, 31, 644
Échine (Philippe Djian) 658
«Éclair (L')» (Arthur Rimbaud) 567
«Éclipse» (André Breton) 93
École des femmes (L') (Molière) **191**, 603
École des mères (L') (Marivaux) **191**, 240, 578, 621
École flamande (Aloysius Bertrand) 262
Économie politique (art. de l'Encyclopédie) (Jean-Jacques Rousseau) 142, 202
Écornifleur (L') (Jules Renard) 337, 511
«Écoutez la chanson bien douce...» (Paul Verlaine) 566
«Écrit pendant le siège» (François Coppée) 303
«Écrit sur la porte» (Saint-John Perse) 199
«Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande» (Victor Hugo) 536
«Écrit sur le tombeau d'un petit enfant» (Victor Hugo) 536
Écrits (Jacques Lacan) **192**
Écrits des condamnés à mort (Michel Borwicz) 187
Écriture et la différence (L') (Jacques Derrida) **192**
Écriture et l'expérience des limites (L') (Philippe Sollers) 253, 470
Écume des jours (L') (Boris Vian) 193, 39
Écumoire (L') (Crébillon fils) **194**, 52, 69, 588
Edda (L') 503
Éden Cinéma (L') (Marguerite Duras) **194**
Éducation européenne (Romain Gary) **195**, 584
Éducation sentimentale (L') (Gustave Flaubert) **195**, 4, 70, 110, 186, 623, 636
«Effacement» (Simone Weil) 488
«Effarés (Les)» (Arthur Rimbaud) 507
Égarements du cœur et de l'esprit (Les) (Crébillon fils) **196**, 194, 482, 588
Égarés (Les) (Frédérick Tristan) **196**
Égée (Lorand Gaspar) 587
Églantine (Jean Giraudoux) 65, 583
Églogues (Jean Segrais) 448
Électre (Crébillon père) 45
Électre (Jean Giraudoux) **197**, 321, 370
Électre ou la chute des masques (Marguerite Yourcenar) 456
«Élégie» (Pierre-Jean Jouve) 406
«Élégie à une Dame» (Théophile de Viau) 459
Élégie aux nymphes de Vaux (Jean de La Fontaine) 137
«Élégie des Sausades (L')» (Léopold Sédar Senghor) 444
Élégies (André Chénier) **197**
Élégies (Les) (Millevoye) 510
«Élégies» (Léopold Sédar Senghor) 444
Élégies et Romances (Marceline Desbordes-Valmore) 75
Éléments d'autocritique (Louis Althusser) 370
Éléments d'idéologie (Antoine Destutt de Tracy) **198**
Éléments de littérature (Jean-François Marmontel) 316
Éléments de la philosophie de Newton (Voltaire) 415, 423, 619

Éléphant est irréfutable (L') (Alexandre Vialatte) 260
« Éléphants (Les) » (Charles Leconte de l'Isle) 504
« Élévation » (Charles Baudelaire) 253
« Éliduc (Lai d') » (Marie de France) 216, 350
Élise (Marcel Jouhandeau) 93
Élise architecte (Marcel Jouhandeau) 113
Élise iconoclaste (Marcel Jouhandeau) 113
Éliseana (Marcel Jouhandeau) 113
Elle et lui (George Sand) 19
« Eloa » (Alfred de Vigny) 115, 251, 502
Éloge de Cook (Joseph Joubert) 87
Éloge de Montesquieu (Jean d' Alembert) 135
Éloge de la philosophie (Maurice Merleau-Ponty) **198**
Éloge d'une soupçonnée (L') (René Char) 400
Éloges (Saint-John Perse) **199**, 234
« Éloges et Images à Crusoé » (Saint-John Perse) 199
Elsa (Louis Aragon) 256, 558
Elya (Edmond Jabès) 373
Émaux et Camées (Théophile Gautier) **199**, 245
Emblèmes de la raison (Les) (Jean Starobinski) 541
Embrassons-nous, Folleville (Eugène Labiche et Auguste Lefranc) **200**, 99
Embrasure (L') (Jacques Dupin) 164, 414
« Émigrants » (François Coppée) 303
Émigré (L') (Gabriel Sénac de Meilhan) **200**
Émigré de Brisbane (L') (Georges Schehadé) **201**
Émile ou de l'Éducation (Jean-Jacques Rousseau) **201**, 53, 132, 142, 178, 181, 182, 288, 360
« Empire de l'imaginaire (L') » (Jean Starobinski) 541
Empires (Les) (Jacques-Bénigne Bossuet) 181
Emploi du temps (L') (Michel Butor) **202**, 421
« En 80 jours » (André Breton) 93
En attendant Godot (Samuel Beckett) **203**, 422, 460
En cheminant avec Hérodote (Jacques Lacarrière) 227
En Famille (Hector Malot) 571
En lisant Balzac (Alain) 525
En lisant Dickens (Alain) 525
En lisant, en écrivant (Julien Gracq) 367
En marche (Victor Hugo) 141
En ménage (Joris-Karl Huysmans) 204
En miroir (Pierre-Jean Jouve) 405, 513
« En partie double » (Raymond Queneau) 233
En rade (Joris-Karl Huysmans) **204**
En route (Joris-Karl Huysmans) 349
« En sourdine » (Paul Verlaine) 245
En vrac (Pierre Reverdy) 261
Enchanteur pourrissant (L') (Guillaume Apollinaire) **204**, 510
Encore un an de Sans titre (Xavier Forneret) 572
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Denis Diderot) **205**, 69, 91, 142, 170, 174, 174, 180, 180, 181, 202, 219, 219, 289, 316, 356, 357, 361, 412, 423, 486, 486, 494, 539, 542, 569
« Endormeuse (L') » (Guy de Maupassant) 301
Énéas 205
Énéide (L') (Virgile) 39, 205
Enfance (Nathalie Sarraute) 217
Enfances du Cid (Les) (Guillen de Castro) 115
« Enfant (L') » (Victor Hugo) 463
Enfant (L') (Jules Vallès) **206**, 57, 321
Enfant de la haute mer (L') (Jules Supervielle) **206**
Enfant de sable (L') (Tahar Ben Jelloun) **207**, 501
Enfant du carnaval (L') (Charles Pigault-Lebrun) **207**
Enfant noir (L') (Camara Laye) **208**, 122
Enfant perdu (L') (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Enfant qui accuse (Jean Schlumberger) 567
Enfantines (Valery Larbaud) 245, 612
« Enfants de septembre » (Patrice de La Tour Du Pin) 532
Enfants du Bon Dieu (Les) (Antoine Blondin) **208**
Enfants du capitaine Grant (Les) (Jules Verne) 311
Enfants du Limon (Les) (Raymond Queneau) 108
Enfants du Sabbat (Les) (Anne Hébert) 258
Enfants terribles (Les) (Jean Cocteau) **209**
Enfants tristes (Les) (Roger Nimier) **209**
Enfer (L') (Henri Barbusse) 246
Enfer (L') (Clément Marot) **210**, 8
« Enfin Malherbe vint ! » (Nicolas Boileau) 459
Enlèvement d'Hortense (L') (Jacques Roubaud) 66
Enquête au pays (Une) (Driss Chraïbi) 478
Enquête sur l'évolution littéraire (Jules Huret) **210**
Enracinement (L') (Simone Weil) **211**, 488
« Enseignement » (Paul Valéry) 630
Ensorcelée (L') (Jules Barbey d'Aurevilly) 106
« Entre centre et absence » (Henri Michaux) 501
Entre la vie et la mort (Nathalie Sarraute) 217
Entre le cristal et la fumée (Henri Atlan) 298
Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le jeune (L') (Jean-Claude Brisville) **211**
Entretien d'un philosophe avec la maréchale de *** (Denis Diderot) **212**
Entretien entre d'Alembert et Diderot (Denis Diderot) 546
Entretien infini (L') (Maurice Blanchot) 372, 374
Entretiens d'Ariste et d'Eugène (Dominique Bouhours) **213**
Entretiens au bord de la mer (Alain) 525
Entretiens avec Dorval sur le Fils naturel (Denis Diderot) **212**, 78, 181, 250, 470, 487
Entretiens avec Müller (Goethe) 17
Entretiens sur des faits divers (Jean Paulhan) 253
Entretiens sur la pluralité des mondes habités (Fontenelle) **213**, 289
Envers et l'endroit (L') (Albert Camus) 229
Épaisseurs (Léon-Paul Fargue) 497
Épaves (Charles Baudelaire) 253
Épées (Les) (Roger Nimier) 210, 304
Éperons, les styles de Nietzsche (Jacques Derrida) 193
Épiphanies (Les) (Henri Pichette) **214**
Épisodes (Jean-Jacques Viton) 268
Épitaphes pour un Ivrogne (François Maynard) 506
Épithalame (L') (Jacques Chardonne) 559
Épître à Huet (Jean de La Fontaine) 471
Épître dédicatoire à Bérénice (Jean Racine) 67
Épître dédicatoire de Dom Sanche d'Aragon pour M. de Zuilichem (Pierre Corneille) 575
Épître VII (Nicolas Boileau) 493
Épîtres (Nicolas Boileau) **214**, 28, 40, 324, 573
Épîtres (Guillaume Crétin) **215**
Épîtres (Clément Marot) **215**, 210
Épîtres et évangiles (Jacques Lefèvre d'Étaples) **215**
Époques (Les) (Jacques-Bénigne Bossuet) 181
Époques de la nature (Georges-Louis Buffon) 292
Épreuve (L') (Marivaux) **216**, 241
Équipage (L') (Joseph Kessel) 369
Équipe (L') (Francis Carco) 330
Équipée (Victor Segalen) 593
Équipée malaise (L') (Jean Échenoz) 349
« Équitan (Lai d') » (Marie de France) 350
Éracle (Gautier d'Arras) **216**
Ere du soupçon (L') (Nathalie Sarraute) **217**, 517, 557
Érec et Enide (Chrétien de Troyes) **217**
« Ermite (L') » (Voltaire) 655
« Ernestine » (Donatien Alphonse François Sade) 152
Éros énergumène (Denis Roche) 402
Érotisme (L') (Georges Bataille) 71, 287, 371
Escalier (L') (Stéphane Mallarmé) 309
Escargot entêté (L') (Rachid Boudjedra) 545
Espace du dedans (L') (Henri Michaux) 501
Espace d'un cillement (L') (Jacques Stephen Alexis) 128
Espace littéraire (L') (Maurice Blanchot) 372
Espagne et Italie (Aloysius Bertrand) 262
Espagne sous Ferdinand VII (L') (Astolphe de Custine) 362
Espagnol (L') (Bernard Clavel) 389
Espagnols en Danemark (Les) (Prosper Mérimée) 609
España (Théophile Gautier) 199, 463
Espèce humaine (L') (Robert Antelme) **217**
Espoir (L') (André Malraux) **218**, 103, 134, 267, 647, 648
« Espoir en Dieu (L') » (Alfred de Musset) 509
Esprit (De l') (Claude-Adrien Helvétius) **218**, 111, 297, 294, 486, 542
Esprit. Heidegger et la question (De l') (Jacques Derrida) 193
Esprit de Rivarol (L') (Antoine de Rivarol) 402
Esprit des lois (De l') (Montesquieu) **219**, 135, 364, 416
Esprit du Tao (L') (Jean Grenier) 222
Esprit du temps (L') (Edgar Morin) 469
« Esprit pur (L') » (Alfred de Vigny) 168
Esprits (Les) (Pierre de Larivey) **219**
Esprits forts (Des) (Jean de La Bruyère) 86
Espurgatoire saint Patrice (Marie de France) 349
Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain (Condorcet) **220**
Esquisses pour le portrait d'un libertin (Les) (Roger Vailland) 188
Essai de quelques poèmes chrétiens (Jean de Sponde) **220**
Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes (François-René de Chateaubriand) **221**, 410
Essai sur la mélancolie (Madame Roland) 407
Essai sur la vie de Sénèque, sur ses écrits et sur les règnes de Claude et de Néron (Denis Diderot) **222**, 132, 223, 356, 547
Essai sur le genre dramatique sérieux (Pierre de Beaumarchais) 49, 61
Essai sur le mérite et la vertu (Shaftesbury) 212, 486
Essai sur les données immédiates de la conscience (Henri Bergson) **221**, 233, 548
Essai sur les mœurs et l'esprit des nations (Voltaire) **222**, 82, 174, 182, 290, 368, 582, 655
Essai sur l'esprit d'orthodoxie (Jean Grenier) **222**
Essai sur l'exotisme (Victor Segalen) 593
Essai sur l'inégalité des races humaines (Joseph Arthur de Gobineau) **223**, 500
Essai sur l'origine des connaissances humaines (Condillac) **223**, 619
Essai sur l'origine des langues (Jean-Jacques Rousseau) **224**, 357
Essais (Les) (Michel de Montaigne) **224**, 643
Essais de critique et d'histoire (Hippolyte Taine) 464
Essais de physiologie (Denis Diderot) 547
Essais de psychologie contemporaine (Paul Bourget) **225**, 177
Essais poétiques (Delphine de Girardin) 114
« Essais quasi politiques » (Paul Valéry) 630
Essais sur la peinture (Denis Diderot) 570
Esther (Jean Racine) **225**, 40, 44, 493
Esthétique généralisée (Roger Caillois) 57
Et c'est ainsi qu'Allah est grand (Alexandre Vialatte) 260
« Et la marquise resta pensive » (Honoré de Balzac) 599
Et les chiens se taisaient (Aimé Césaire) 38
« Etat actuel des lumières en France et de leurs progrès futurs (De l') » (Germaine de Staël) 371
États et empires de la lune et du soleil (Les) (Savinien de Cyrano de Bergerac) **226**
Été (L') (Romain Weingarten) **227**
Été africain (Un) (Mohamed Dib) 316
Été grec (L') (Jacques Lacarrière) **227**
Été indien (Claude Ollier) 419
« Éternité » (Arthur Rimbaud) 507
Éthiopiques (Les) (Léopold Sédar Senghor) 444

Éthique (L') (Baruch Spinoza) 478
Étourdi ou les contretemps (L') (Molière) 227
Étrange destin de Wangrin (L') (Amadou Hampaté Bâ) 228
Étranger (L') (Albert Camus) 228, 8, 345, 368, 438, 456, 488
Etre et le Néant (L') (Jean-Paul Sartre) 229, 234, 306, 432, 441
Etre et le temps (L') (Heidegger) 229
Etre poupée (L') (Salah Stétié) 324
Étude sur Descartes (Alain) 525
Études critiques de la littérature française (Fernand Brunetière) 495
Études de la nature (Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre) 230, 479, 547
Études de mœurs (Honoré de Balzac) 483
«Études littéraires» (Paul Valéry) 630
Études philosophiques (Honoré de Balzac) 483
«Études philosophiques» (Paul Valéry) 630
Eugénie (Pierre de Beaumarchais) 49, 61
«Eugénie ou la force du destin» (Jean Segrais) 448
«Eugénie de Fronval» (Donatien Alphonse François Sade) 152
Eugénie Grandet (Honoré de Balzac) 230, 441
Eupalinos ou l'Architecte (Paul Valéry) 231
«Europe» (Valery Larbaud) 509
Europe buissonnière (L') (Antoine Blondin) 585
Eux, les anges (Géo Norge) 231
Évangéliste (L') (Alphonse Daudet) 558
Évasion de la Mort (L') (Louis Pergaud) 270
Eve (Charles Péguy) 601
Eve à Jésus (D') (Victor Hugo) 353
Eve future (L') (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 232
«Eviradnus» (Victor Hugo) 353
Évolution créatrice (L') (Henri Bergson) 232, 548
Exercices de style (Raymond Queneau) 233
Exil (Saint-John Perse) 233
Exil et le Royaume (L') (Albert Camus) 438
Exilés (Les) (Théodore de Banville) 455
Existence malheureuse (L') (Jean Grenier) 222
Existentialisme est un humanisme (L') (Jean-Paul Sartre) 234, 169, 196, 229, 531
Exister (Jean Follain) 235
Expérience intérieure (L') (Georges Bataille) 71, 371
«Expiation (L')» (Victor Hugo) 102
Exploits de Rocambole (Les) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
«Exploration de la nuit (L')» (Albert Béguin) 17
Extraits du corps (Bernard Noël) 6
Extraits du log-book (Paul Valéry) 427
Eyrimah (J.H. Rosny Aîné) 275

Fables (Jean de La Fontaine) 237, 23, 137, 359, 538
Fables ésopiques (Marie de France) 349
Facéties (Pogge) 90
Faisons un rêve (Sacha Guitry) 237
Famille Fenouillard (La) (Christophe) 308
Famille improvisée (La) (Henri Monnier) 409
«Famille du menuisier (La)» (François Coppée) 303
Famille vertueuse (La) (Nicolas Restif de La Bretonne) 426, 482
Fanatisme ou Mahomet le Prophète (Le) (Voltaire) 238, 416
Fanny (Marcel Pagnol) 269
«Fantaisies d'hiver» (Théophile Gautier) 199
Fantasio (Alfred de Musset) 238, 131, 378
«Fantoches» (Paul Verlaine) 245
Fantômas (Marcel Allain et Pierre Souvestre) 239
Fantôme de l'Opéra (Le) (Gaston Leroux) 435
Faramond ou l'Histoire de France (Gautier de La Calprenède) 88
Farce de Maître Pathelin (La) 239
Fatal Étonnement de Gurriot (Le) (Louis Pergaud) 270
Fatras (Jacques Prévert) 475
Faubourgs de Paris (Eugène Dabit) 302
Fausse suivante (La) (Marivaux) 240, 186, 310, 521
Fausses confidences (Les) (Marivaux) 240, 52, 216, 331, 597
Fausses nouvelles (José Cabanis) 151
Faust (Goethe) 109, 232, 483, 605
Faute de l'abbé Mouret (La) (Émile Zola) 241, 256
Fautrier l'enragé (Jean Paulhan) 253
Faux-Monnayeurs (Les) (André Gide) 241, 108, 447
Fée aux miettes (La) (Charles Nodier) 242
«Fées (Les)» (Charles Perrault) 138
Féerie pour une autre fois (Louis-Ferdinand Céline) 429
Féeries intérieures (Les) (Saint-Pol Roux) 242
Femme (La) (Jules Michelet) 284, 589
Femme au nom d'étoile (Une) (Jules Roy) 106
Femme et le Pantin (La) (Pierre Louÿs) 33, 53, 292
Femme fardée (La) (Françoise Sagan) 72
Femme pauvre (La) (Léon Bloy) 243
Femmes (Des) (Jean de La Bruyère) 86, 132
Femmes (Philippe Sollers) 243, 470, 514
Femmes savantes (Les) (Molière) 244, 388, 494, 518
«Fenêtres (Les)» (Guillaume Apollinaire) 81
Fermina Marquez (Valery Larbaud) 245
Ferragus, chef des Dévorants (Honoré de Balzac) 289
Ferraille (Pierre Reverdy) 36, 46
Fers (Théodoire Agrippa d' Aubigné) 618
Fête (La) (Roger Vailland) 377
«Fête chez Thérèse (La)» (Victor Hugo) 245
Fêtes galantes (Les) (Paul Verlaine) 245, 326
Feu, Journal d'une escouade (Le) (Henri Barbusse) 246, 153
«Feu (Le)» (Francis Ponge) 477
Feu follet (Le) (Pierre Drieu la Rochelle) 246
Feu la cendre (Jacques Derrida) 193
Feuilles d'automne (Les) (Victor Hugo) 247, 99, 354, 536, 641, 648
Feuillets d'Hypnos (René Char) 247
Feux (Théodore Agrippa d' Aubigné) 618
Feux et signaux de brume / Zola (Michel Serres) 282
Fiammette (Jean Boccace) 30
Fiançailles de Monsieur Hire (Les) (Georges Simenon) 248
«Fiancée du timbalier (La)» (Victor Hugo) 454
«Fiat voluntas» (Victor Hugo) 535
Fibrilles (Michel Leiris) 12, 371, 539
Fibules (Michel Leiris) 540
Fidèle Berger (Le) (Alexandre Vialatte) 259
Figures (Gérard Genette) 190
Fil à la patte (Un) (Georges Feydeau) 249
Fil de l'épée (Le) (Charles de Gaulle) 408
Filandre (François Maynard) 506
Fille aux yeux d'or (La) (Honoré de Balzac) 289
Fille de Christophe Colomb (La) (Réjan Ducharme) 49
«Fille de Jephté (La)» (Alfred de Vigny) 503
Fille Élisa (La) (Edmond et Jules de Goncourt) 558
Filles du feu (Les) (Gérard de Nerval) 110, 598, 621
Filli in Sciro (La) (Bonarelli della Rovere) 584
Fils du pauvre (Le) (Mouloud Feraoun) 249
Fils naturel (Le) (Denis Diderot) 250, 181, 212, 487, 494
«Fin (La)» (Robert Antelme) 217
Fin de Fuseline (La) (Louis Pergaud) 270
Fin de la nuit (La) (François Mauriac) 611
Fin de partie (Samuel Beckett) 250, 422, 460
Fin de Satan (La) (Victor Hugo) 251, 115, 176
Fin de Siegfried (La) (Jean Giraudoux) 583
Fin des amours du chevalier de Faublas (La) (Jean-Baptiste Louvet de Couvray) 23
«Fin des Gueux (La)» (Jean Richepin) 95
Fingido Verdadero (El) (Lope de Vega) 634
Finnegan's Wake (James Joyce) 593
Flambeaux noirs (Les) (Emile Verhaeren) 82
Flamboyants (Les) (Patrick Grainville) 251
Flamenca 252
Fleurs bleues (Les) (Raymond Queneau) 252
Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres (Les) (Jean Paulhan) 253, 643
Fleurs du mal (Les) (Charles Baudelaire) 253, 200, 253, 491, 569
«Fleuve (Le)» (Paul Claudel) 133
«Fleuve» (Charles Cros) 123
Fleuve caché (Le) (Jean Tardieu) 255
Fleuve rouge (Le) (Jules Roy) 107
«Floridon ou l'amour imprudent» (Jean Segrais) 59, 448
Folie du jour (La) (Maurice Blanchot) 372
Folies amoureuses (Les) (Jean-François Regnard) 336, 352
Folle de Chaillot (La) (Jean Giraudoux) 255, 370
«Fonction du poète» (Victor Hugo) 536
Fondements culturels techniques et industriels d'un futur état fédéral d'Afrique noire (Les) (Cheikh Anta Diop) 441
Fontaine obscure (La) (Raymond Jean) 352
Forçat innocent (Le) (Jules Supervielle) 274
Force de l'âge (La) (Simone de Beauvoir) 170, 411
Force des choses (La) (Simone de Beauvoir) 170, 411
Forêt interdite (Mircéa Eliade) 437
«Forêt vierge (La)» (Aimé Césaire) 39
«Forgeron (Le)» (Arthur Rimbaud) 507
Formation de l'esprit scientifique (La) (Gaston Bachelard) 190, 447
Formeries (Jean Tardieu) 255
Fortune des Rougon (La) (Émile Zola) 255, 41, 162, 183, 241, 633
Fortunes (Robert Desnos) 145
Fou d'Elsa (Le) (Louis Aragon) 256, 558
Fouette cocher (Daniel Boulanger) 332
Fourberies de Scapin (Les) (Molière) 257, 483, 584
Fourbis (Michel Leiris) 12, 371, 539
Fourchambault (Les) (Emile Augier) 262
Fous de Bassan (Les) (Anne Hébert) 257
Fragments de journal (Mircéa Eliade) 437
Fragments du chœur (Marcelin Pleynet) 583
«Fragments du Narcisse (Les)» (Paul Valéry) 100
Fragments d'un discours amoureux (Roland Barthes) 163
Français, encore un effort si vous voulez être républicains (Donatien Alphonse François Sade) 495
France byzantine (La) (Julien Benda) 618
France et son armée (La) (Charles de Gaulle) 408
Franciade (La) (Pierre de Ronsard) 258, 163, 618
François le Champi (George Sand) 492
François Mauriac et le Problème du romancier catholique (Charles du Bos) 80
Frankestein (Mary Shelley) 232
Frêle bruit (Michel Leiris) 12, 371, 540
Fréquente communion (De la) (Antoine Arnauld) 258, 271
Frères Zemganno (Les) (Edmond et Jules de Goncourt) 259, 558
«Fromage (Le)» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 457
Fromont jeune et Risler aîné (Alphonse Daudet) 489
Front contre la vitre (Le) (Paul de Roux) 502
Fruits de l'hiver (Les) (Bernard Clavel) 389
Fruits du Congo (Les) (Alexandre Vialatte) 259, 386
Fruits d'or (Les) (Nathalie Sarraute) 217
«Funérailles de Louis XVIII (Les)» (Victor Hugo) 454
Fureur et Mystère (René Char) 474

Galanteries du Duc d'Ossonne (Les) (Jean Mairet) 584
Galehaut 350
«Galet (Le)» (Francis Ponge) 477
«Gandersheim» (Robert Antelme) 217

Gant de crin (Le) (Pierre Reverdy) **261**
Garrick ou les auteurs anglais 470
Gaspard de la nuit (Aloysius Bertrand) **261**, 491
Gendre de M. Poirier (Le) (Émile Augier et Jules Sandeau) **262**
Général Dourakine (Le) (Comtesse de Ségur) 390
Genèse (La) 577
«Genèse (La)» (Henri Pichette) 214
Genèse (Michel Serres) 282
Genève (art. de l'Encyclopédie) (Jean Le Rond d' Alembert) 174, 180, 356
Geneviève (Alphonse de Lamartine) 335
Génie du christianisme ou les beautés de la religion chrétienne (Le) (François-René de Chateaubriand) **263**, 15, 43, 79, 88, 115, 221, 279, 410, 412, 479, 503, 510, 543
Génousie (René de Obaldia) **263**
Géométrie (La) (René Descartes) 179
George Dandin ou le Mari confondu (Molière) **264**, 51
Géorgiques (Les) (Jacques Delille) 327
Géorgiques (Les) (Claude Simon) **264**
Géorgiques (Les) (Virgile) 335, 396
Géorgiques (traduction de Jacques Delille) (Virgile) 327
Géorgiques Chrétiennes (Francis Jammes) 28
Gérard de Nerval (Albert Béguin) 17
«Gérard de Nerval» (Marcel Proust) 143
Germinal (Émile Zola) **265**, 41, 69, 155, 162, 256, 606, 633
Germinie Lacerteux (Edmond Jules de Goncourt) **265**, 337
Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien (Alfred Jarry) **266**, 628
«Gibet (Le)» (Aloysius Bertrand) 262
«Gibet (Le)» (Victor Hugo) 251
Gilles (Pierre Drieu la Rochelle) **267**, 136, 218, 246
Gisants (Michel Deguy) **267**
Gisements (Lorand Gaspar) 587
«Glace sans tain (La)» (André Breton) 93
«Glaive (Le)» (Victor Hugo) 251
Gloire (La) (Jean Grosjean) **268**
Gloire de mon père (La) (Marcel Pagnol) **268**, 189
Glorieux (Le) (Philippe Destouches) **269**, 192
Gobseck (Honoré de Balzac) **269**, 231
Goethe, le grand européen (André Suares) 623
Gommes (Les) (Alain Robbe-Grillet) **270**, 326, 419, 517
Gormont et Isembart 534
Goupil à Margot (De) (Louis Pergaud) **270**
Goût (art. de l'Encyclopédie) (Charles-Louis de Montesquieu) 205
Gouvernement, des mœurs et des conditions en France avant la Révolution (Du) (Gabriel Sénac de Meilhan) 200
Gouverneur de la rosée (Jacques Roumain) 128
Gouverneur polygame (Le) (Daniel Boulanger) 332
Grammaire de Port-Royal (Antoine Arnauld et Claude Lancelot) 271
Grammaire générale et raisonnée (Antoine Arnauld et Claude Lancelot) 271, 259
Grammaire générale (Beaugée) 271
Grammatologie (De la) (Jacques Derrida) 192
Gran zoo (Le) (Nicolas Guillen) 278
Grand Dictionnaire historique (Louis Moréri) 174
Grand Écart (Le) (Jean Cocteau) 612
«Grand Homme à Paris (Un)» (Honoré de Balzac) 314
Grand homme (Le) (Philippe Soupault) **271**
Grand Meaulnes (Le) (Alain-Fournier) **272**, 612
«Grand Midi (Le)» (Aimé Césaire) 39
Grand Recueil (Le) (Francis Ponge) 495
Grande année (La) (Pierre Oster) **272**
Grande Maison (La) (Mohamed Dib) 316
Grande nature (Pierre Reverdy) **272**, 36
«Grande Négresse (La)» (Alexandre Vialatte) 259
Grande Patience (La) (Bernard Clavel) 389
Grande Peur dans la montagne (La) (Charles-Ferdinand Ramuz) **273**
Grande Peur des bien-pensants (La) (Georges Bernanos) 273
Grandes Chroniques de France (Les) (David Aubert) 95
Grandes Familles (Les) (Maurice Druon) 552
Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui (Champfleury) 536
Grandeur et décadence de Monsieur Joseph Prudhomme (Henri Bonaventure Monnier) 409
Grands (Des) (Jean de La Bruyère) 86
Grands Cimetières sous la lune (Les) (Georges Bernanos) **273**, 218, 426
Gravir (Jacques Dupin) 164
Gravitations (Jules Supervielle) **274**
«Graziella» (Alphonse de Lamartine) 404
Grèce et la Sicile (La) (José-Maria de Heredia) 624
«Grégorien» (Pierre-Jean Jouve) 513
«Griffon (Le)» (Victor Hugo) 176
«Grisélidis» (Charles Perrault) 138
«Groupe des idylles (Le)» (Victor Hugo) 353
Guêpes (Les) (Aristophane) 498
«Guerre (La)» (Henri Pichette) 214
Guerre d'Algérie (La) (Jules Roy) 107
Guerre de Troie n'aura pas lieu (La) (Jean Giraudoux) **274**, 321, 370
Guerre des boutons (La) (Louis Pergaud) 270
Guerre des dieux (La) (Evariste de Parny) 510
Guerre des Gaules (La) (Jules César) 409
Guerre du feu (La) (J.H. Rosny Aîné) **275**
Guerrier appliqué (Le) (Jean Paulhan) 253
«Gueux de Paris» (Jean Richepin) 95
«Gueux des champs» (Jean Richepin) 95
Guignol's Band (Louis-Ferdinand Céline) **275**, 429
«Guignon (Le)» (Stéphane Mallarmé) 505
«Guiguemar (Lai de)» (Marie de France) 350
«Guitare» (Victor Hugo) 536
Gustave Flaubert (Albert Thibaudet) 495
Guzman de Alfarache (Mateo Aleman) 283

Habit vert (L') (Robert de Flers et Gaston Arman de Caillavet) **277**
Hadriana dans tous mes rêves (René Depestre) **277**, 128
Hain-Tenys (Les) (Jean Paulhan) 253
Haine de la poésie (La) (Georges Bataille) 371
Hamlet (William Shakespeare) 93, 656
Harmattan (L') (Ousmane Sembene) 76
Harmonies de la nature (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) 230
Harmonies poétiques et religieuses (Alphonse de Lamartine) **278**, 335, 404
Harrouda (Tahar Ben Jelloun) 207
Hasard au coin du feu (Le) (Crébillon fils) 196, 588
Hasard et la Nécessité (Le) (Jacques Monod) 298
Hauts Cris (Les) (Suzanne Paradis) 567
Hauts-Ponts (Les) (Jacques de Lacretelle) 583
Hauts Quartiers (Les) (Paul Gadenne) 632
Hécate (Pierre-Jean Jouve) 479, 576
Hécate et ses chiens (Paul Morand) **279**
Hécatombe à Diane (L') (Théodore Agrippa d'Aubigné) 522
Hélène ou le Règne végétal (René-Guy Cadou) **279**
Héliogabale (Antonin Artaud) 644
Héloïse (Anne Hébert) 258
Hémérakhonon (Maryse Condé) 577
Henriade (La) (Voltaire) 284, 656
Heptaméron (L') (Marguerite de Navarre) **280**, 90, 91, 101, 395, 448
Herbe d'avril (L') (Louis Pergaud) 270
Herbe rouge (L') (Boris Vian) 39, 193
Hérésiarque et Cie (L') (Guillaume Apollinaire) 270, 510, 644
Héritage mystérieux (L') (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Héritiers: les étudiants et la culture (Les) (Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron) **280**
Hermès ou la Communication (Michel Serres) **281**
Hermès II. L'Interférence (Michel Serres) 281
Hermès III. La Traduction (Michel Serres) 281
Hermès IV. La Distribution (Michel Serres) 281
Hermès V. Le Passage du Nord-Ouest (Michel Serres) 281
Hernani (Victor Hugo) **282**, 140, 153, 247, 563
Hérodiade (Stéphane Mallarmé) 34, 309, 505
Hérodias (Gustave Flaubert) 623
Héroïdes (Les) (Ovide) 366
Hespérus (Jean-Paul Richter) 17
«Hibou (Le)» (Victor Hugo) 176
Hier régnant désert (Yves Bonnefoy) 7
Hippolyte (Robert Garnier) **282**, 343
Hippolyte (Nicolas Pradon) 493
Hippolyte hippocampe (Charles-Albert Cingria) 72
Histoire (Claude Simon) 264
Histoire amoureuse des Gaules (L') (Bussy-Rabutin) **282**
Histoire comique de Francion (Charles Sorel) **283**, 172, 358, 553, 553
Histoire critique des origines du christianisme (Ernest Renan) 637
Histoire de Charles XII, roi de Suède (Voltaire) **284**, 365, 455, 582
Histoire de Don Guzman d'Alfarache (Alain René Lesage) 285
Histoire de France (Jules Michelet) **284**, 589
Histoire de Gil Blas de Santillane (Alain René Lesage) **285**, 637
Histoire de Jenni (L') (Voltaire) 521
Histoire de Jésus-Christ (L') (Paul Henri d' Holbach) 111
Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands (Augustin Thierry) **285**, 537
Histoire de la folie à l'âge classique (Michel Foucault) **286**, 432
Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau (Honoré de Balzac) **286**
Histoire de la littérature anglaise (Hippolyte Taine) 464
Histoire de la peinture en Italie (Stendhal) 19
Histoire de la République romaine (Charles de Brosses) 364
Histoire de la Révolution (Jules Michelet) 284
Histoire de la sexualité (Michel Foucault) 286, 432
Histoire de l'œil (Georges Bataille) **287**, 71
Histoire de ma vie (Jacques Casanova de Seingalt) **288**
Histoire de mes pensées (Alain) 525
Histoire de Mme de Luz (L') (Charles Pinot Duclos) 132
Histoire de M. Cleveland, fils naturel de M. Cromwell, écrite par lui-même, ou le Philosophe anglais (Abbé Prévost) **287**, 15, 291, 334
Histoire des croyances et des idées religieuses (Mircéa Eliade) 437
Histoire des deux Indes (Denis Diderot) 182, 223
Histoire des deux Indes (Guillaume Raynal) **288**, 334, 595
Histoire des navigations aux mers australes (Charles de Brosses) 364
Histoire des oracles (Fontenelle) **289**, 213
Histoire des Treize (Honoré de Balzac) **289**
Histoire des voyages (Abbé Prévost) 334
Histoire des voyages de Scarmentado, écrite par lui-même (Voltaire) **290**, 82, 502, 521, 655
Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut (Abbé Prévost) **291**, 159, 187, 288, 333
Histoire du peuple d'Israël (Ernest Renan) 591
Histoire du précédent écrit (Jean-Jacques Rousseau) 561
Histoire d'un crime (Victor Hugo) 102
Histoire d'une Grecque moderne (Abbé Prévost) **291**, 291, 334
Histoire égoïste (Jacques Laurent) 557
Histoire en abrégé de Louis XIV (Bussy-Rabutin) 283

Histoire et Littérature (Ferdinand Brunetière) 558
Histoire générale des animaux (Georges-Louis Buffon) 292
Histoire modèle (Une) (Raymond Queneau) 252
Histoire naturelle (Georges-Louis Buffon) 230
Histoire naturelle, générale et particulière (Georges-Louis Buffon) 292
Histoire naturelle de l'âme (Julien de La Mettrie) 297
Histoire naturelle de l'homme (Georges-Louis Buffon) 292
Histoire naturelle des minéraux (Georges-Louis Buffon) 292
Histoire naturelle des oiseaux (Georges-Louis Buffon) 292
Histoire naturelle des quadrupèdes vivipares (Georges-Louis Buffon) 292
Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge (L') (Hélène Cixous) 292, 162
Histoire universelle de l'infâmie (Jorge Luis Borges) 644
Histoires (Jacques Prévert) 293
Histoires naturelles (Jules Renard) 337
«Histoires sanglantes» (Pierre-Jean Jouve) 575
Historia regum Britanniae (Geoffroy de Montmouth) 554
«Historiens critiques de Jésus (Les)» (Ernest Renan) 637
Historiettes (Gédéon Tallemant des Réaux) 293
Historiettes, Contes et Tableaux (Donatien Alphonse François Sade) 152
Homélie sur l'athéisme (Voltaire) 318
Homélies prononcées à Londres (Voltaire) 405
Homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation (De l') (Claude-Adrien Helvétius) 294, 219, 538
Homme (De l') (Jean de La Bruyère) 86
«Homme (L')» (Alphonse de Lamartine) 404
Homme approximatif (L') (Tristan Tzara) 294
Homme aux gants de toile (L') (Jean de La Varende) 443
Homme aux sandales de caoutchouc (L') (Yacine Kateb) 442
Homme de pourpre (L') (Pierre Louÿs) 53
Homme en gris (L') (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Homme et la Mort (L') (Edgar Morin) 469
Homme et le Sacré (L') (Roger Caillois) 295, 57
Homme foudroyé (L') (Blaise Cendrars) 295, 47, 461
Homme libre (Un) (Maurice Barrès) 154
Homme-machine (L') (Julien de La Mettrie) 297
Homme neuronal (L') (Jean-Pierre Changeux) 297
Homme noir (L') (Xavier Forneret) 572
Homme nu (L') (Claude Lévi-Strauss) 622
Homme-plante (L') (Julien de La Mettrie) 297
Homme pressé (L') (Paul Morand) 298, 279
Homme qui rit (L') (Victor Hugo) 298
Homme rapaillé (L') (Gaston Miron) 299, 149
Homme révolté (L') (Albert Camus) 299, 8, 114, 222, 229, 438, 488, 585
Homme sans qualités (L') (Robert Musil) 395
Homme sauvage (L') (Louis-Sébastien Mercier) 318
Homme traqué (L') (Francis Carco) 330
Hommes (Ahmadou Kourouma) 588
Hommes de bonne volonté (Les) (Jules Romains) 300, 612
Homo academicus (Pierre Bourdieu) 281
«Honorine ou la coquette punie» (Jean Segrais) 448
Horace (Pierre Corneille) 300, 117, 512
Horla (Le) (Guy de Maupassant) 301, 171
Horrible danger de la lecture (De l') (Voltaire) 405
Horrible Délivrance (L') (Louis Pergaud) 270
Horribles et espoventables faicts et prouesses du tresrenommé Pantagruel, Roy des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua (Les) (François Rabelais) 302, 613, 639
Hors des temps (Victor Hugo) 353
«Horus» (Gérard de Nerval) 109
Hospitalité française (Tahar Ben Jelloun) 501
Hôtel du Nord (L') (Eugène Dabit) 302, 330
Hourie (La) (Roger Vercel) 543
Huguenots (Les) (Eugène Scribe) 9
Huis clos (Jean-Paul Sartre) 302, 172, 235
813 (Maurice Leblanc) 13
Humanisme et Terreur (essai sur le problème communiste) (Maurice Merleau-Ponty) 199
«Humanité (L')» (Alphonse de Lamartine) 278
Humbles (Les) (François Coppée) 303
Humeur vagabonde (L') (Antoine Blondin) 585
Huon de Bordeaux 303
Hussard bleu (Le) (Roger Nimier) 304, 210, 298
Hussard sur le toit (Le) (Jean Giono) 304, 539
Hymnes (Pierre de Ronsard) 305, 414

Iambes (André Chénier) 307
«Ibo» (Victor Hugo) 141
Ici, Poddema (Henri Michaux) 13
«Idée de Dieu (L')» (Alphonse de Lamartine) 278
Idée fixe ou Deux hommes à la mer (L') (Paul Valéry) 308
Idée fixe du savant Cosinus (L') (Christophe) 307
Idée sur les romans (Donatien Alphonse François de Sade) 15, 152, 152
Idées et Sensations (Jules de Goncourt) 337
Identité (Robert Pinget) 123
Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857 (L') (Jean-Paul Sartre) 308, 230, 235, 586
Idomenée (Crébillon père) 45
Igitur ou la Folie d'Elbehnon (Stéphane Mallarmé) 309
Ignorant (L') (Philippe Jaccottet) 3
Il faut passer par les nuages (François Billetdoux) 309
Il n'y a pas de paradis (André Frenaud) 590
«Il n'y a pas d'amour heureux» (Louis Aragon) 48
«Il pleure dans mon cœur...» (Paul Verlaine) 559
Ile de la raison (L') (Pierre de Marivaux) 310, 578
Ile des esclaves (L') (Marivaux) 310, 521, 578, 621
Ile des pingouins (L') (Anatole France) 310, 177
Ile mystérieuse (L') (Jules Verne) 311, 415, 631
«Iles (Les)» (Alexandre Vialatte) 259
Iles de la nuit (Les) (Alain Grandbois) 312
Iles de la tempête (Bernard Dadié) 122
Iliade (L') (Homère) 274, 314
Iliade travestie (L') (Pierre de Marivaux) 38
Ile et Galeron 216
Illuminations (Les) (Arthur Rimbaud) 312, 507, 567
Illuminés (Les) (Gérard de Nerval) 109, 312
Illusion comique (L') (Pierre Corneille) 313, 634
Illusions perdues (Honoré de Balzac) 313, 151, 195, 380, 592
Illustrations de Gaule et Singularités de Troie (Les) (Jean Lemaire de Belges) 314
Illustres Françaises (Les) (Robert Challe) 314, 187, 291, 637
Image absolue (L') (Marguerite Duras) 17, 17
Image mouvement (L') (Gilles Deleuze) 32
Image-temps (L') (Gilles Deleuze) 32
«Images d'un livre» (Emmanuel Hocquart) 341
Imaginaire (L') (Jean-Paul Sartre) 229, 234
Imagination (L') (Jacques Delille) 327
Imagination (L') (Jean-Paul Sartre) 229
Imitation de Notre-Dame la Lune (L') (Jules Laforgue) 129
Immémoriaux (Les) (Victor Segalen) 315, 593
Immoraliste (L') (André Gide) 88, 171, 446, 513
«Immortalité (L')» (Alphonse de Lamartine) 403
«Impossible (L')» (Simone Weil) 488
Imprescriptibilité des crimes de guerre et contre l'humanité (Pierre Mertens) 190
Impressions d'Afrique (Raymond Roussel) 315
Improbable (L') (Yves Bonnefoy) 7
Incas ou la Destruction de l'Empire du Pérou (Les) (Jean-François Marmontel) 316
Incendie (L') (Mohamed Dib) 316
Incertitude qui vient des rêves (L') (Roger Caillois) 57
Incohérence (L') (André du Bouchet) 317, 350
«Inconnue (L')» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
Inconnue d'Arras (L') (Armand Salacrou) 317
Inconnue de la Seine (L') (Jules Supervielle) 206
Inconscient machinique (L') (Félix Guattari) 32
Inconvénient d'être né (De l') (Émile-Michel Cioran) 518
Inde sans les Anglais (L') (Pierre Loti) 55
Indes (Les) (Edouard Glissant) 367
«Indolents (Les)» (Paul Verlaine) 245
Inès Mendo ou le triomphe du préjugé (Prosper Mérimée) 609
Infidèle (L') (Georges de Porto-Riche) 24
«Infini dans les cieux (L')» (Alphonse de Lamartine) 278
Influence des passions sur le bonheur des individus et des nations (De l') (Germaine de Staël) 371
Infortunes de la vertu (Les) (Donatien Alphonse François de Sade) 14, 345, 495
Ingénu (L') (Voltaire) 318, 82, 363
«Ingénus (Les)» (Paul Verlaine) 245
Ingrat (L') (Philippe Destouches) 269
Innommable (L') (Samuel Beckett) 319, 390, 422
«Inquisition (L')» (Victor Hugo) 353
Inquisitoire (L') (Robert Pinget) 319, 123, 531
Insecte (L') (Jules Michelet) 284, 589
Insolation (L') (Rachid Boudjedra) 545
Instant fatal (L') (Raymond Queneau) 320
«Instant fatal (1943-1948) (L')» (Raymond Queneau) 320
Instinct de bonheur (L') (André Maurois) 122
Institution de la religion chrétienne (L') (Jean Calvin) 320
Institutions politiques (Les) (Jean-Jacques Rousseau) 142
Instructions à Catherine II (Denis Diderot) 212
Insurgé (L') (Jules Vallès) 321
Intelligence des fleurs (L') (Maurice Maeterlinck) 639
Intermezzo (Jean Giraudoux) 321
«Intersigne (L')» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
Intimités (Les) (François Coppée) 303
Introduction à l'analyse structurale des récits (Roland Barthes) 163
Introduction à la connaissance de l'esprit humain (Luc de Vauvenargues) 401
Introduction à l'étude de la médecine expérimentale (Claude Bernard) 323, 557
Introduction à l'histoire universelle (Jules Michelet) 284
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (Paul Valéry) 322, 231, 630
Introduction à la vie dévote (Francois de Sales) 322
Inutilité du théâtre au théâtre (De l') (Alfred Jarry) 628
Invalide fou (L') (Achim von Arnim) 17
«Inventaire (L')» (Jacques Prévert) 475
Invention (L') (André Chénier) 79
Inversion de l'arbre et du silence (Salah Stétié) 323
«Invitation au voyage (L')» (Charles Baudelaire) 254, 491
Invitée (L') (Simone de Beauvoir) 170

Iphigénie (Jean-Pierre Camus) 11
Iphigénie (Jean Racine) **324**, 493
Irène (Voltaire) 238
Isabelle (André Gide) **446**
Isle Sonnante (L') (François Rabelais) 119
«Isolement (L')» (Alphonse de Lamartine) 403
Itinéraire de Paris à Jérusalem (François-René de Chateaubriand) **364**, 463

«J'aime l'âne» (Francis Jammes) 28
J'écris donc je crée (Christian Dotremont) 376
J'irai cracher sur vos tombes (Boris Vian) **334**
Jacques le Fataliste et son maître (Denis Diderot) **325**, 207, 553
Jacques ou la Soumission (Eugène Ionesco) 18
Jacques Vingtras (Jules Vallès) 57, 206, 321
Jadis (Paul Verlaine) 326
Jadis et Naguère (Paul Verlaine) **326**, 559
Jalousie (La) (Alain Robbe-Grillet) **326**, 421, 517
Jalousie du Barbouillé (La) (Molière) 264
Jardin de Bérénice (Le) (Maurice Barrès) 154
Jardin d'Épicure (Le) (Anatole France) 177, 311
Jardin des supplices (Le) (Octave Mirbeau) **327**, 339
Jardins ou l'art d'embellir les paysages (Les) (Jacques Delille) **327**, 198
Je bâtis ma demeure (Edmond Jabès) 2
Je soussigné cardiaque (Sony Labou Tansi) **328**
Je sublime (Benjamin Péret) **328**
«Je suis venu calme orphelin...» (Paul Verlaine) 566
Je vivrai l'amour des autres (Jean Cayrol) 145
Jean Barois (Roger Martin du Gard) **329**, 612
«Jean Chouan» (Victor Hugo) 353
Jean-Christophe (Romain Rolland) **329**, 348, 612
Jean de Florette (Marcel Pagnol) **269**
Jean de la lune (Marcel Achard) **329**
Jean Hennuyer, évêque de Lisieux (Louis-Sébastien Mercier) 77
Jean-Jacques Rousseau: la Transparence et l'Obstacle (Jean Starobinski) 541
Jean Santeuil (Marcel Proust) 5
Jean Villemeur (Roger Vercel) 543
Jeanne Alexandre (Anatole France) 151
Jeanne d'Arc (Joseph Delteil) **596**
Jeanne d'Arc (Charles Péguy) 435, 503
«Jéhovah» (Alphonse de Lamartine) 278
Jérusalem (Pierre Loti) 55
Jésus II (Joseph Delteil) **596**
Jésus la Caille (Francis Carco) **330**, 302, 529
Jeu d'Adam 330
Jeu de la Feuillée (Adam de La Halle) **331**
Jeu de la patience (Le) (Louis Guilloux) 571
Jeu de l'amour et du hasard (Le) (Marivaux) **331**, 192, 240, 240, 353, 521, 578, **597**, 621
Jeu de Robin et de Marion (Adam de La Halle) **331**, 331
Jeu de saint Nicolas (Jean Bodel) **332**, 132
Jeu d'enfant (Le) (Claude Ollier) **642**
«Jeu sérieux et jeu du sérieux» (Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron) 281
«Jeune Captive (La)» (André Chénier) 198
Jeune fille Violaine (La) (Paul Claudel) 30
Jeune Parque (La) (Paul Valéry) **332**, 100, 116, 322, **630**
«Jeune Tarentine (La)» (André Chénier) 78
Jeunes Filles (Les) (Henry de Montherlant) **333**, 68, 386
Jeunesse du commandeur de * (La)** (Abbé Prévost) **333**, 291
Jeunesse d'un clerc (La) (Julien Benda) 618
Jeux du tour de ville (Les) (Daniel Boulanger) **332**
Jeux et les Hommes (Les) (Roger Caillois) 295
Jeux rustiques et divins (Henri de Régnier) 29
Jocelyn (Alphonse de Lamartine) **334**, 114, 176, 404
Joie (La) (Georges Bernanos) 274
Joie de vivre (La) (Émile Zola) **336**, 37, 46, 64, 204, 265, 636
Joseph Andrew (Henry Fielding) 482
Joseph Balsamo (Alexandre Dumas) 624
Joueur (Le) (Jean-François Regnard) **336**, 352
Jour à jour (Henri Frédéric Amiel) 340
Journal (Charles du Bos) 80
Journal (Mouloud Feraoun) 249
Journal (André Gide) 447
Journal. Mémoires de la vie littéraire (Jules et Edmond de Goncourt) **337**
Journal (Jules Renard) **337**, 337, 511
Journal (Alfred de Vigny) 118
Journal de Californie (Edgar Morin) **469**
Journal de Salavin (Georges Duhamel) 111
Journal de voyage aux Indes occidentales (Robert Challe) 314
Journal des années noires (Jean Guéhenno) 338
Journal du regard (Le) (Bernard Noël) 235
Journal du voleur (Jean Genet) **339**, 62
Journal d'un curé de campagne (Georges Bernanos) **338**, 274, 448, 591
Journal d'un homme de quarante ans (Jean Guéhenno) **338**
Journal d'une époque (Denis de Rougemont) 20
Journal d'une femme de chambre (Le) (Octave Mirbeau) **338**, 327
Journal d'une révolution (Jean Guéhenno) 338
Journal intime (Henri Frédéric Amiel) **339**
Journal intime (Eugène Dabit) 302
Journal intime (Valery Larbaud) **509**
Journal littéraire (Paul Léautaud) **340**, 489
Journée dans le détroit (Une) (Emmanuel Hocquart) **340**
Journée d'une rêveuse (La) (Copi) **341**
Jubilé (Le) (Jean-Paul Richter) 17
«Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire (Le)» (Jean de La Fontaine) 237
Jugement (Théodore Agrippa d' Aubigné) 618
«Jugement dernier (Le)» (Blaise Cendrars) 295
Jugements (Des) (Jean de La Bruyère) 86
Juif errant (Le) (Eugène Sue) **341**, 290
Juifs et Arabes (Albert Memmi) **342**
Juive (La) (Eugène Scribe) 9
Juives (Les) (Robert Garnier) **343**, 282
Julie ou la Nouvelle Héloïse (Jean-Jacques Rousseau) **343**, 43, 53, 128, 132, 181, 202, 224, 288, 318, 323, 328, 334, 335, 357, 360, 366, 368, 380, 510, 522, 588, **598**
Juliette au pays des hommes (Jean Giraudoux) 370
Jument verte (La) (Marcel Aymé) **344**
Justes (Les) (Albert Camus) **344**, 8, 438
Justine ou les Malheurs de la vertu (Donatien Alphonse François de Sade) **345**, 14, 152, 495

Kafka, pour une littérature mineure (Gilles Deleuze et Félix Guattari) 32
«Kaléidoscope» (Paul Verlaine) 326
Kalevala (Le) 503
Kamouraska (Anne Hébert) **258**
Kean ou Désordre et Génie (Alexandre Dumas) 347
Kean (Jean-Paul Sartre) **347**, 235
Knock ou le triomphe de la médecine (Jules Romains) **348**
Kodak (Blaise Cendrars) 184
Koenigsmark (Pierre Benoit) 45
Konrad Wallenrod (Adam Mickiewicz) 316
Kyra Kyralina (Panaït Istrati) **348**

La (Hélène Cixous) 162, 538
Là-bas (Joris-Karl Huysmans) **349**
La Fontaine et ses Fables (Hippolyte Taine) 464
La Prisonnière (Marcel Proust) 3
Laboratoire central (Max Jacob) 144
Laboratoire de radiocarbone de l'IFAN (Le) (Cheikh Anta Diop) 441
Labyrinthe (Henri Michaux) 501
Labyrinthe (Le) (Alain Robbe-Grillet) 517
Lac (Jean Échenoz) **349**
«Lac (Le)» (Alphonse de Lamartine) 403
«Lacet» (Jacques Dupin) 164
Lais (Marie de France) **349**
Laisses (André du Bouchet) **350**
Lamentations (Matheolus) 533
Lancelot 350, 105, 204, 532
Langage tangage ou ce que les mots me disent (Michel Leiris) 371
Langue verte (La) (Géo Norge) 232
«Lanval (Lai de)» (Marie de France) 350
Laurette ou le cachet rouge (Alfred de Vigny) **580**
Lauriers sont coupés (Les) (Édouard Dujardin) **351**
Lautréamont (Gaston Bachelard) 447
Leçon de morale (Une) (Paul Éluard) **351**, 21
Lectrice (La) (Raymond Jean) **352**
Léda (Pierre Louÿs) 33
Légataire universel (Le) (Jean-François Regnard) **352**, 336
Légende de l'homme à la cervelle d'or (La) (Alphonse Daudet) 381
«Légende de la nonne (La)» (Victor Hugo) 454
Légende de saint Julien l'Hospitalier (La) (Gustave Flaubert) 623
Légende des siècles (La) (Victor Hugo) **353**, 115, 115, 176, 247, 251, 464, 536
Légende et les aventures d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs (La) (Charles De Coster) **354**
«Légende sauvage» (Patrice de La Tour Du Pin) 532
Legs (Le) (Pierre de Marivaux) 241
Lénine et la philosophie (Louis Althusser) 370
Lent dehors (Philippe Djian) 658
Léon Bloy l'Impatient (Albert Béguin) 17
Léon Morin prêtre (Béatrix Beck) **355**
Léonard et les philosophes - lettre à Léo Ferrero (Paul Valéry) 322
Lépreuses (Les) (Henry de Montherlant) 333
«Lessiveuse (La)» (Francis Ponge) 495
Lettre à d'Alembert sur les spectacles (Jean-Jacques Rousseau) **356**, 180, 353, 487
Lettre à Antoine Godeau sur les vingt-quatre heures (Jean Chapelain) **355**
Lettre à Blanqui (Pierre-Joseph Proudhon) 532
Lettre à Christophe de Beaumont (Jean-Jacques Rousseau) 202
«Lettre aux confidents» (Patrice de La Tour Du Pin) 532
Lettre au maréchal de Créqui (Charles de Saint-Évremond) 458
Lettre à M. Félix Faure, président de la République (Émile Zola) **356**
«Lettre à son Frère» (Théophile de Viau) 459
«Lettre à Lamartine» (Alfred de Musset) 509
Lettre à Paul Demeny (Arthur Rimbaud) → Lettre du voyant
Lettre Au Roi (Saint-Simon) 408
Lettre à Monsieur de Scudéry (Jean-Louis Guez de Balzac) 356
Lettre au roi Stanislas (Jean-Jacques Rousseau) 182
Lettre de Madame Émilie Teste (La) (Paul Valéry) 427
Lettre du voyant (Arthur Rimbaud) 279, 312, 507
Lettre d'un ami (Paul Valéry) 427
Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient (Denis Diderot) **357**, 486
Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville (Pierre de Beaumarchais) 61
Lettre sur la cruauté (Antonin Artaud) **651**
Lettre sur la musique française (Jean-Jacques Rousseau) **357**, 170
Lettre Sur les pensées de M. Pascal (Voltaire) 365
Lettres (Mme du Deffand) **358**
Lettres (Jean-Louis Guez de Balzac) **358**
Lettres (Arthur Rimbaud) 507
Lettres (Marquise de Sévigné) **359**

Lettres (Voltaire) **359**
Lettres à d'Alembert (Jean-Jacques Rousseau) 147
Lettres à Guibert (Julie de Lespinasse) **360**
Lettres à Jacques Rivière (Antonin Artaud) 41
Lettres à Madame la marquise de *** sur le sujet de La Princesse de Clèves (Valincourt) 522
Lettres à Malesherbes (Jean-Jacques Rousseau) **360**, 132, 181
Lettres à Sophie Volland (Denis Diderot) **361**, 360, 361, 442
Lettres à un duc et pair (Antoine Arnauld) 258
Lettres anglaises (Voltaire) 365
Lettres chinoises (Jean Baptiste D'Argens) 365
Lettres concernant la nation anglaise (Voltaire) 365
Lettres de la marquise de *** (Les) (Crébillon fils) 194
Lettres de la montagne (Jean-Jacques Rousseau) 142
Lettres de la religieuse portugaise 522
Lettres de mon Moulin (Les) (Alphonse Daudet) **361**
Lettres de Rodez (Antonin Artaud) **362**, 41
Lettres de Russie (Astolphe de Custine) **362**
Lettres d'Amabed (Les) (Voltaire) 365, 521
Lettres d'Espagne (Prosper Mérimée) 86
Lettres d'Héloïse à Abélard 366
Lettres d'une Péruvienne (Françoise de Graffigny) **363**, 365
Lettres écrites à un provincial par un de ses amis sur le sujet des disputes présentes de la Sorbonne (Blaise Pascal) **363**, 258
Lettres écrites de la Montagne (Jean-Jacques Rousseau) 202
Lettres édifiantes 592
Lettres familières sur l'Italie (Charles de Brosses) **364**
Lettres mortes (Robert Pinget) 531
Lettres persanes convaincues d'impiété (Les) 365
Lettres persanes (Montesquieu) **364**, 132, 135, 219, 285, 363, 365, 416, 423, 626
Lettres philosophiques sur l'Angleterre (Voltaire) **365**, 82, 181, 269, 405, 415, 416, 485, 502, 619, 655
Lettres portugaises (Gabriel-Joseph de Guilleragues) **365**, 344
Lettrines (Julien Gracq) **366**
Leurs Figures (Maurice Barrès) 167
Lève-toi et marche (Hervé Bazin) 647
Lèvres closes (Les) (Léon Dierx) **367**
Lewis et Irène (Paul Morand) 298
Lézarde (La) (Édouard Glissant) **367**
Liaisons dangereuses (Les) (Pierre Choderlos de Laclos) **367**, 194, 396, 588, 621
Libération du Juif (La) (Albert Memmi) 343
Liberia (Le) (Robert Pinget) 123
«Liberté (La)» (André Chénier) 78
Liberté de penser (La) (Ernest Renan) 637
Liberté grande (Julien Gracq) **367**
Libraire (Le) (Gérard Bessette) **368**
Lieutenant (Le) (Mme Jules Gaulthier) 379
Lieux-dits (Les) (Jean Ricardou) 523, 523
Ligne 12 (La) (Raymond Jean) 352
Limbes (Les) (Charles Baudelaire) 254
Linguistique cartésienne (La) (Noam Chomsky) 271
Lion (Le) (Joseph Kessel) **369**
Lire Le Capital (Louis Althusser, Jacques Rancière, Pierre Macherey, Étienne Balibar, Jacques Establet) **369**
Lis de mer (Le) (André Pieyre de Mandiargues) 431
«Litotes» (Raymond Queneau) 233
Littérature (Jean Giraudoux) **370**
Littérature à l'estomac (La) (Julien Gracq) 367, 549
«Littérature chez les Anciens et les Modernes (De la)» (Germaine de Staël) 371
Littérature considérée comme une tauromachie (De la) (Michel Leiris) **370**
Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (De la) (Mme de Staël) **371**
«Littérature et des Arts (De la)» (Mme de Staël) 15
Littérature et le Mal (La) (G. Bataille) **371**
Liturgies intimes (Paul Verlaine) 326
Livre à venir (Le) (Maurice Blanchot) **372**
Livre antique (Le) (Alfred de Vigny) 503
Livre de compagnonnage (Agricol Perdiguier) 127
Livre de la brousse (Le) (René Maran) 63
Livre de la Cité des dames (Le) (Christine de Pisan) **372**
Livre de Mélusine (Le) (Jehan d'Arras) **372**
Livre de mon bord (Pierre Reverdy) 261
Livre de Monelle (Le) (Marcel Schwob) 643
Livre de Promethea (Hélène Cixous) 162
Livre de vers lyriques (Pontus de Tyard) **373**
Livre de Yukel (Le) (Edmond Jabès) 373
Livre des merveilles 375
Livre des questions (Le) (E. Jabès) **373**, 2
Livre des trois vertus (Le) (Christine de Pisan) 372
Livre dou trésor (Brunetto Latini) 68
Livre du cuer d'amour espris (Le) (René d'Anjou) **374**
Livre du devisement du monde (Le) (Marco Polo) **374**
Livre du souvenir (Le) (René Maran) 63
Livre du Voir Dit (Guillaume de Machaut) **375**
Livre moderne (Le) (Alfred de Vigny) 503
Livre mystique (Le) (Alfred de Vigny) 503
Livret de famille (Patrick Modiano) 560
Locus Solus (Raymond Roussel) **375**
Logbookletter (Christian Dotremont) 377
Logique ou l'art de penser (La) (Antoine Arnauld et Pierre Nicole) 179, 259, 271
Logique du sens (Gilles Deleuze) 32
Logique du vivant (La) (François Jacob) 298, 358
Logogrammes I et II (Christian Dotremont) **376**
Loi (La) (Roger Vailland) **377**, 188
Loi des mâles (La) (Maurice Druon) 552
Loi naturelle ou Catéchisme du citoyen français (La) (François de Volney) 562
Lois de l'hospitalité (Les) (Pierre Klossowski) **377**
Loin de Rueil (Raymond Queneau) 496
Lointain intérieur (Henri Michaux) 501
Lokis (Prosper Mérimée) 633
Lorenzaccio (Alfred de Musset) **378**, 131, 494, 552
«Lorsque l'enfant paraît» (Victor Hugo) 247
Lorsque l'enfant paraît (André Roussin) **378**
Lotissement du ciel (Le) (Blaise Cendrars) 296, 461
Lou Sordel (Charles-Albert Cingria) 72
Lourdes, lentes (André Hardellet) **378**
Louve de France (La) (Maurice Druon) 552
Ltation exa tumulte et différents poèmes (Christian Dotremont) 377
Lucien Leuwen (Stendhal) **379**
Lucrèce (François Ponsard) 79
Lueur de l'aube (Henri Barbusse) 246
«Lui?» (Guy de Maupassant) 301
«Lul de Faltenin» (Guillaume Apollinaire) 13
Lundis (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 411
Lunes en papier (André Malraux) 134
Lust, la demoiselle de cristal (Paul Valéry) 422
Lutrin (Le) (Nicolas Boileau) 40, 215
Luttes et les Rêves (Les) (Victor Hugo) 141
«Lux» (Victor Hugo) 102
Luxe (art. de l'Encyclopédie) (Saint-Lambert) 423
Lyre (La) (Tristan L'Hermite) 508
Lys dans la vallée (Le) (Honoré de Balzac) **380**, 186, 196
Lys et le Lion (Le) (Maurice Druon) 552
Lys rouge (Le) (Blaise Cendrars) 296

«Ma Bohême» (Arthur Rimbaud) 507
«Ma carrière littéraire» (François-René de Chateaubriand) 410
«Ma jeunesse, ma carrière de soldat et de voyageur» (François-René de Chateaubriand) 410
Ma mère (Georges Bataille) 71
Ma vie entre les lignes (Antoine Blondin) 585
Macabré (Maurice Roche) 127
«Macette» (Mathurin Régnier) 574
Machine infernale (La) (Jean Cocteau) **381**, 209
«Machines désirantes (Les)» (Gilles Deleuze) 32
Madame Bovary (Gustave Flaubert) **381**, 410, 558, 568, 605, 623, 636
Madame Caverlet (Emile Augier) 262
Madame Chrysanthème (Pierre Loti) 55
Madame de la Carlière (Denis Diderot) 595
Madame Edwarda (Georges Bataille) 371
Madame Putiphar (Pétrus Borel) **382**
Madame Sans-Gêne (Victorien Sardou) **383**, 160
Mademoiselle (Jacques Deval) **383**
Mademoiselle de Maupin, double amour (Théophile Gautier) **384**, 519
«Mages (Les)» (Victor Hugo) 141
«Magistrat (Le)» (François Maynard) 506
Mai 68: la brèche (Edgar Morin) 469
Maigret (Georges Simenon) **384**, 248
Main coupée (La) (Blaise Cendrars) 296, 461
Mains sales (Les) (Jean-Paul Sartre) **385**, 172, 235
Maintien de l'ordre (Le) (Claude Ollier) 419
«Maison d'Astrée (La)» (Tristan L'Hermite) 508
Maison de Claudine (La) (Colette) **385**
Maison de rendez-vous (La) (Alain Robbe-Grillet) 517
Maison de Sylvie (La) (Théophile de Viau) 459
Maison des autres (La) (Bernard Clavel) 389
«Maison du berger (La)» (Alfred de Vigny) 168
Maison du joueur de flûte (La) (Alexandre Vialatte) **386**
Maison du peuple (La) (Louis Guilloux) 571
Maison du retour écœurant (La) (Pierre Mac Orlan) 529
Maison sur le Nil (La) (Pierre Louÿs) 33
Maître de chasse (Le) (Mohamed Dib) 316
Maître de la Mitidja (Le) (Jules Roy) 106
Maître de Santiago (Le) (Henry de Montherlant) **386**, 515
Maîtres d'autrefois (Les) (Eugène Fromentin) **387**
Maîtres Sonneurs (Les) (George Sand) **387**
Maîtresse (La) (Jules Renard) 499
Mal court (Le) (Jacques Audiberti) **388**
Malade imaginaire (Le) (Molière) **388**, 418
Maladie chronique (Une) (Jean Ricardou) 523
Malataverne (Bernard Clavel) **389**
Malavisé (Le) (Beltrame) 227
Malevil (Robert Merle) **389**
«Malevitch» (Jacques Dupin) 164
«Malheur (Le)» (Simone Weil) 488
Malheurs de l'amour (Les) (Claudine de Tencin) 411
Malheurs de Sophie (Les) (Comtesse de Ségur) **389**
Malices de Plick et Plock (Les) (Christophe) 306
Malone meurt (Samuel Beckett) **390**, 319, 422
Mamelles de Tirésias (Les) (Guillaume Apollinaire) **391**
Man in the Moon (The) (Godwin) 226
Manants du roi (Les) (Jean de La Varende) 443
Mandarins (Les) (Simone de Beauvoir) **391**, 170, 411
Mandat (Le) (Ousmane Sembene) 76, 551
Mandement du Révérendissime Père Alexis (Voltaire) **405**
Manekine (La) (Philippe de Beaumanoir) **392**
Manette Salomon (Edmond et Jules de Goncourt) **392**, 456
Mangeclous (Albert Cohen) **65**
Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit (Dominique Bouhours) 213

Manière de bien traduire d'une langue en autre (La) (Étienne Dolet) **393**
Manifeste dada (Tristan Tzara) 294
Manifeste de l'École romane (Jean Moréas) 394
Manifeste du symbolisme (Jean Moréas) **393**, 50
Manifeste du Théâtre Nunique (Pierre Albert-Birot) 586
Manifestes du surréalisme (André Breton) **394**, 20, 31, 439
Manivelle (La) (Robert Pinget) 123
Manon des sources (Marcel Pagnol) 189, 269
Manon Lescaut (Abbé Prévost) 426
Mantel mautaillié (Le) 394
Manuel des Inquisiteurs 412
Manuscrit trouvé à Saragosse (Le) (Jean Potocki) **395**
Manuscrits de 1844 (Karl Marx) 369
«Marche à l'amour (La)» (Gaston Miron) 299
Marches de sable (Les) (Andrée Chedid) **395**
Mare au Diable (La) (George Sand) **396**, 387, 492
Maréchale d'Ancre (La) (Alfred de Vigny) 103
Margot la ravaudeuse (Louis-Charles Fougeret de Monbron) 147
Maria Chapdelaine (Louis Hémon) **397**, 484
Mariasagélas (Antonine Maillet) 484
Mariage de Figaro (Le) (Beaumarchais) **397**, 48, 61, 241, 363
«Mariage de Roland (Le)» (Victor Hugo) 353
Mariage de Victorine (Le) (George Sand) 494
Mariage d'inclination (Le) (Eugène Scribe) **398**
Mariages de raison (Les) (José Cabanis) 151
Mariamne (La) (Tristan L'Hermite) **398**, 508
Marianne (Alexandre Hardy) 575
Marin de Gibraltar (Le) (Marguerite Duras) 421
«Marine (1920-1930)» (Raymond Queneau) 320
Marion Delorme (Victor Hugo) **399**, 78
Marius (Marcel Pagnol) **399**, 269
Marmite (La) (Plaute) 51
Marraine du sel (La) (Maurice Fourré) 450
Marrakech-Médine (Claude Ollier) 419
Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas (Jérôme et Jean Tharaud) 45
«Marrons du Feu (Les)» (Alfred de Musset) 139
Mars ou la guerre jugée (Alain) 525
Marteau sans maître (Le) (René Char) **399**
Martereau (Nathalie Sarraute) 217
Marthe et l'Enragé (Jean De Boschère) 572
Martin l'enfant trouvé (Eugène Sue) 342
Martyrs (Les) (François-René de Chateaubriand) 115, 316, 463
«Maryelle» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
Mât de cocagne (Le) (René Depestre) 278
Matérialisme rationnel (Le) (Gaston Bachelard) 190
Maternelle (La) (Léon Frapié) **400**, 302
Mathilde, mémoires d'une jeune femme (Eugène Sue) 342
Matière céleste (Pierre-Jean Jouve) **406**, 504
Matière et mémoire (Henri Bergson) 221, 233
Matières de rêve (Michel Butor) 642
«Matin» (Arthur Rimbaud) 567
«Matin (Le)» (Théophile de Viau) 459
Matinaux (Les) (René Char) 400, 474
Maudit manège (Philippe Djian) 658
Mauvais coups (Les) (Roger Vailland) 188
Mauvais démiurge (Le) (Émile-Michel Cioran) 518
«Mauvais Sang» (Arthur Rimbaud) 567
Maximes (Mme de Sablé) **401**, 258
Maximes (Vauvenargues) **401**
Maximes d'amour (Bussy-Rabutin) 283
Maximes et Pensées (Antoine de Rivarol) **402**
Maximes et Réflexions sur la comédie (Jacques-Bénigne Bossuet) 182
Maximes, Pensées, Caractères et Anecdotes (Nicolas de Chamfort) **402**
Mécrit (Le) (Denis Roche) **402**
Médecin de campagne (Le) (Honoré de Balzac) **403**, 154
Médisant (Le) (Philippe Destouches) 269
Méditation sur les Psaumes (Jean de Sponde) 220
Méditations métaphysiques (René Descartes) 179, 404, 478, 481
Méditations poétiques (Alphonse de Lamartine) **403**, 200, 278, 335, 454, 510
Méditations sur la philosophie première, (René Descartes) **404**
Mégarée (Maurice Druon) 552
Meilleur des mondes (Le) (Aldous Huxley) 26
Melancholia (Jean-Paul Sartre) 441
Melancholia (Paul Verlaine) 504
Mélanges (Voltaire) 405, 365
Mélanges de littérature et de philosophie (André Morellet) 412
Meliador (Jean Froissart) 112
Melmoth (Charles Robert Maturin) 483
Mélodrame (Pierre-Jean Jouve) 405, 513
«Melon (Le)» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 458
Memnon (Voltaire) 655
«Mémoire» (Arthur Rimbaud) 507
Mémoire des pensées et des sentiments de Jean Meslier (Jean Meslier) **406**
Mémoires (Bussy-Rabutin) 283
Mémoires (Philippe de Commynes) **407**, 112
Mémoires (Charles Pinot Duclos) 132
Mémoires (François de La Rochefoucauld) 406, 538
Mémoires (Jean-François Marmontel) 316
Mémoires (Cardinal de Retz) **406**
Mémoires (Mme Roland) **407**
Mémoires (Saint-Simon) **407**
Mémoires (François Vidocq) 290
Mémoires d'espoir (Ch. de Gaulle) **408**
Mémoires de deux jeunes mariées (Honoré de Balzac) 202
Mémoires de Dirk Raspe (Pierre Drieu la Rochelle) **246**
Mémoires de guerre (Charles de Gaulle) **408**
Mémoires de la vie du comte de Gramont (Antoine de Hamilton) **409**
Mémoires de la vie d'Henriette Sylvie de Molière (Marie-Catherine de Villedieu) 168
Mémoires de Mr d'Artagnan, capitaine lieutenant de la première compagnie des mousquetaires (Gatien Courtilz de Sandras) 624
Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme (Henri Bonaventure Monnier) **409**
Mémoires du comte de Comminges (Mme de Tencin) 411
Mémoires du Diable (Les) (Frédéric Soulié) 187
«Mémoires du poète» (Paul Valéry) 630
Mémoires d'Hadrien (Marguerite Yourcenar) **410**, 457
Mémoires d'outre-tombe (François-René de Chateaubriand) **410**
Mémoires d'un honnête homme (Les) (Abbé Prévost) 334
Mémoires d'un révolté (Jules Vallès) 57
Mémoires d'une jeune fille rangée (Simone de Beauvoir) **411**, 170
Mémoires et Aventures d'un homme de qualité (Abbé Prévost) 288, 291
Mémoires inédits sur le XVIII^e siècle et la Révolution (André Morellet) **412**
Mémoires secrets (Louis Petit de Bachaumont) 337
Mémoires sur la littérature (Charles Palissot de Montenoy) 494
Mémoires sur le règne de Louis XIV (Robert Challe) 314
Mémoires sur l'instruction publique (Marie-Jean de Condorcet) 220
Mémorial de Sainte-Hélène (Emmanuel de Las Cases) **412**, 580
Mendiants (Les) (Louis-René Des Forêts) 64
Mensonge romantique et Vérité romanesque (René Girard) **646**
Menteur (Le) (Pierre Corneille) **412**
Mentir-Vrai (Le) (Louis Aragon) 558
Méphistophélès et l'androgyne (Mircéa Éliade) 437
Mépris de la vie et consolation contre la mort (Le) (Jean-Baptiste Chassignet) **413**
Mer (La) (Jules Michelet) 284
Mer (La) (Tristan L'Hermite) 508
Mère confidente (La) (Pierre de Marivaux) 192, 240
Mères (Les) (Jacques Dupin) **413**, 164
Méridien de Greenwich (Le) (Jean Échenoz) 349
Mérite personnel (Du) (Jean de La Bruyère) 86
Mes haines (Émile Zola) 557
Mes Ouvrages (Nicolas Restif de La Bretonne) 426
«Mes Petites Amoureuses» (Arthur Rimbaud) 507
Messaline (Alfred Jarry) 597, 644
Messiade (La) (Friedrich David Klopstock) 115
Messieurs les ronds-de-cuir (Georges Courteline) **414**, 74
Métamorphose des dieux (La) (André Malraux) 103, 648
Métamorphoses (Les) (Ovide) 528
Métamorphoses d'Apollon (Les) (André Malraux) 648
«Métaphoriquement» (Raymond Queneau) 233
Métaphysique de Newton (Voltaire) 82
Métaphysique du rêve (La) (Troxler) 17
Météores (Les) (Jean Antoine de Baïf) **414**
Météores (Les) (René Descartes) 179
Métier à tisser (Le) (Mohamed Dib) 316
Métier de sociologue (Le) (Pierre Bourdieu) 281
Métier des armes (Le) (Jules Roy) 107
Michel Pauper (Henry Becque) 143
Michel Strogoff (Jules Verne) **414**
Michelet (Roland Barthes) 163
Micromégas (Voltaire) **415**, 214, 490, 655
Miel aux cendres (Du) (Claude Lévi-Strauss) 622
«Mignonne, allons voir si la rose...» (Pierre de Ronsard) 22
Miguel Mañara (Oscar Vladislas de L. Milosz) **415**
Militaire philosophe (Le) (Robert Challe) 314
Mille et Une Nuits (Les) 60, 499, 588, 631
Mille et Une Nuits (Les) (traduction d'Antoine Galland) 416
1984 (Georges Orwell) 26
Mille plateaux (Gilles Deleuze et Félix Guattari) 32
Millions de la bohémienne (Les) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
«Milly ou la terre natale» (Alphonse de Lamartine) 278
Minerai noir (René Depestre) 278
Minuit (Le) (Stéphane Mallarmé) 309
Miracle de la rose (Le) (Jean Genet) 339
Miracle de Théophile (Rutebeuf) **416**
Miracles de Nostre Dame (Gautier de Coinci) **417**, 416
Mirari vos (Encyclique) 475
Miroir aux livres (Le) (Jacques Laurent) 557
Miroir de l'âme pécheresse (Marguerite de Navarre) **417**
Miroir noir (Roger Gilbert-Lecomte) 640
Miroir qui revient (Le) (Alain Robbe-Grillet) 517
Misanthrope (Le) (Molière) **417**, 185, 264, 408, 603
Mise à mort (La) (Louis Aragon) **418**, 70, 126
Mise en scène (La) (Claude Ollier) **418**, 642
Misérable miracle (Henri Michaux) 133
Misérables (Les) (Victor Hugo) **419**, 99, 251, 266, 298, 335, 354, 452, 620
«Misère de l'Homme du Monde» (Tristan L'Hermite) 508
Misère en Kabylie (La) (Albert Camus) 8
Misères (Théodore Agrippa d' Aubigné) 618
Mission terminée (Mongo Beti) 551
Mithridate (Jean Racine) **420**, 59, 324

Mobie-Diq (Marie Redonnet) 420
Mobile (Michel Butor) 421
Moby Dick (Hermann Melville) 420
Mode (De la) (Jean de La Bruyère) 86
Moderato Cantabile (Duras) 421, 62
Modeste Mignon (Honoré de Balzac) 150
Modification (La) (Michel Butor) 421, 47
«Modification des choses par la parole (De la)» (Francis Ponge) 524
Moha le Fou, Moha le Sage (Tahar Ben Jelloun) 207
«Moi (Le)» (Simone Weil) 488
Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère (Michel Foucault) 286
Moïra (Julien Green) 421, 9, 653
Moires (Pierre-Jean Jouve) 406
«Moïse» (Alfred de Vigny) 502
Moïse sauvé (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 458
Molloy (Samuel Beckett) 422, 319, 390
Mon corps et moi (René Crevel) 429
«Mon Enfance» (Victor Hugo) 454
«Mon Faust» (Ébauches) (Paul Valéry) 422, 322
«Mon rêve familier» (Paul Verlaine) 504
Monarchie franque (La) (Numa-Denis Fustel de Coulanges) 119
Monarchie selon la Charte (La) (François-René de Chateaubriand) 410
Mondain (Le) (Voltaire) 423, 181, 318, 502
Monde (Le) (René Descartes) 179, 405
Monde absent (Le) (Henri Thomas) 423
Monde entier (Du) (Blaise Cendrars) 461, 526
Monde des non A (A. E. Van Vogt) 334
Monde réel (Le) (Louis Aragon) 48, 70, 126
Monna Vanna (Maurice Maeterlinck) 639
Monnaie de l'absolu (La) (André Malraux) 648
Monographie du Legrincheux (La) (Christophe) 308
Monologue d'Adramélech (Le) (Valère Novarina) 424
«Monologue d'un faune» (Stéphane Mallarmé) 34
Monsieur Badin (Georges Courteline) 414
Monsieur chasse (Georges Feydeau) 424, 249
Monsieur de Bougrelon (Jean Lorrain) 425
Monsieur de Phocas (Jean Lorrain) 425
Monsieur de Pourceaugnac (Molière) 425
Monsieur Godeau intime (Marcel Jouhandeau) 113
Monsieur Godeau marié (Marcel Jouhandeau) 526
Monsieur Jadis (Antoine Blondin) 585
Monsieur Nicolas (Nicolas Restif de La Bretonne) 425, 452, 482
Monsieur Ouine (Georges Bernanos) 426
«M. Scheurer-Kestner» (Émile Zola) 357
Monsieur Songe (Robert Pinget) 123
Monsieur Teste (Paul Valéry) 427, 99, 308, 322, 333, 630
Monsieur Thôgo-Guini (Bernard Dadié) 122
Monsieur Vernet (Jules Renard) 337
Mont Analogue (Le) (René Daumal) 427
Mont de piété (André Breton) 93
«Mont des Oliviers (Le)» (Alfred de Vigny) 168
Montaigne en mouvement (Jean Starobinski) 541
Montesquieu (Jean Starobinski) 541
Montesquieu, la politique et l'histoire (Louis Althusser) 370
Monteverdi (Maurice Roche) 127
Moravagine (Blaise Cendrars) 428, 461
Mort (La) (Charles Baudelaire) 253
Mort à crédit (Louis-Ferdinand Céline) 428, 275, 651
Mort dans l'âme (La) (Jean-Paul Sartre) 11, 235
Mort de Cyrus (La) (Philippe Quinault) 42
Mort de Sénèque (La) (Tristan L'Hermite) 398
«Mort de Sigurd (La)» (Charles Leconte de l'Isle) 503
«Mort des pauvres (La)» (Charles Baudelaire) 254
Mort difficile (La) (René Crevel) 429
«Mort du duc de Berry (La)» (Victor Hugo) 454
«Mort du loup (La)» (Alfred de Vigny) 168
Mort du petit cheval (La) (Hervé Bazin) 647
Mort d'Agrippine (La) (Savinien de Cyrano de Bergerac) 483
Mort d'Annibal (La) (Pierre de Marivaux) 521
Mort d'Oluwemi d'Ajumako (Maryse Condé) 577
Mort irrégulière (Une) (Béatrix Beck) 355
Mort le roi Artu (La) 430
Morts sans sépulture (Jean-Paul Sartre) 172
Mot pour un autre (Un) (Jean Tardieu) 430
Motocyclette (La) (André Pieyre de Mandiargues) 430
Mots (Les) (Jean-Paul Sartre) 431, 229, 235
Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines (Les) (Michel Foucault) 431
Mots pour le dire (Les) (Marie Cardinal) 538
Mots sous les mots (Les) (Jean Starobinski) 541
Mouches (Les) (Jean-Paul Sartre) 432, 172, 235, 303, 585
Moulin de Pologne (Le) (Jean Giono) 551
Moulin premier (René Char) 248, 399
Mourir de ne pas mourir (Paul Éluard) 84
Mouvement et de l'immobilité de Douve (Du) (Yves Bonnefoy) 432, 7, 92
Moyen Age et la Renaissance (Le) (José-Maria de Heredia) 624
Moyen de parvenir (Le) (Béroalde de Verville) 433
Muet (Le) (Béatrix Beck) 355
Mule du Pape (La) (Alphonse Daudet) 361
Muriel ou le temps du retour (Jean Cayrol) 433
Murphy et Watt (Samuel Beckett) 390, 422
Musée imaginaire de la sculpture mondiale (Le) (André Malraux) 103, 648
Musée noir (Le) (André Pieyre de Mandiargues) 431
«Musicien de Saint-Merry (Le)» (Guillaume Apollinaire) 81
Mutacion de fortune (La) (Christine de Pisan) 434
Mutins (Les) (Loys Masson) 434
«Myrtho» (Gérard de Nerval) 109
Mystère de la chambre jaune (Le) (Gaston Leroux) 435
Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (Le) (Charles Péguy) 435, 36
Mystère de la Passion (Le) (Arnoul Gréban) 436
Mystère des saints Innocents (Charles Péguy) 436
Mystères de Londres (Les) (Paul Féval) 73
Mystères de Paris (Les) (Eugène Sue) 436, 73, 129, 187, 266, 290, 342, 419, 452, 624
Mystères du peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges (Les) (Eugène Sue) 342
Mystérieux docteur Cornélius (Le) (Gustave Lerouge) 184, 296
Mythe de l'éternel retour (Le) (Mircea Eliade) 437
Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde (Le) (Albert Camus) 438, 8, 441
Mythe et l'Homme (Le) (Roger Caillois) 295
Mythologies (Roland Barthes) 163
Mythologiques (Claude Lévi-Strauss) 622
M'bala l'éléphant (René Maran) 63

Nadja (André Breton) 439, 20, 47, 394
Nageur d'un seul amour (Le) (Georges Schehadé) 581
Naguère (Paul Verlaine) 326
Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical (Michel Foucault) 286
Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et Turbulences (La) (Michel Serres) 282
«Naissance de la poésie chez Nerval, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, les symbolistes et les surréalistes» (Albert Béguin) 17
Naissance du jour (La) (Colette) 581
Naissance d'un spectre (Frédérick Tristan) 197
Naïves hirondelles (Roland Dubillard) 439
Nana (Émile Zola) 440, 78, 265
Napoléon dans l'exil (O'Meara) 412
«Napoléon II» (Victor Hugo) 98
Napoléon le petit (Victor Hugo) 102
Natchez (Les) (François-René de Chateaubriand) 43, 288, 543
«Nationalisation de la littérature (La)» (Jean-Paul Sartre) 585
Nations nègres et culture (Cheikh Anta Diop) 440
«Naturalisme français (Le)» (Ferdinand Brunetière) 558
Nature et le Rêve (La) (José-Maria de Heredia) 624
Nausée (La) (Jean-Paul Sartre) 441, 234, 422, 431, 585
«Navarin» (Victor Hugo) 463
Navigateur (Le) (Jules Roy) 107
Navigateurs de l'Infini (Les) (J.H. Rosny Aîné) 275
Navire (La) (Marguerite de Navarre) 441
«Ne bougeons plus» (André Breton) 93
Nécessité d'esprit (La) (Roger Caillois) 57
Nedjma (Yacine Kateb) 442, 207
Nègre à Paris (Un) (Bernard Dadié) 122
«Neige est belle (La)» (Jean Richepin) 95
Neige était sale (La) (Georges Simenon) 385
Neige noire (Hubert Aquin) 625
«Neige (La)» (Alfred de Vigny) 503
Neiges (Saint-John Perse) 233
Nelly Horn de l'Armée du Salut (J.H. Rosny Aîné) 275
«Nénuphar blanc (Le)» (Stéphane Mallarmé) 165
Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles (Louis-Sébastien Mercier) 601
Neutre (Hélène Cixous) 162
«Nevermore» (Paul Verlaine) 504
Neveu de Rameau (Le) (Denis Diderot) 442, 147, 212, 470, 494
Nez-de-cuir (Jean de La Varende) 443
Nez qui voque (Le) (Réjan Ducharme) 49
Nicomède (Pierre Corneille) 443
Nietzsche et la Philosophie (Gilles Deleuze) 32
Noces (Les) (Pierre-Jean Jouve) 479
Nocturnes (Léopold Sédar Senghor) 444
Noé (Jean Giono) 304, 551
Nœud de vipères (Le) (François Mauriac) 444, 611
Noire (La) (Jean Cayrol) 145
Noire barricadenplein (Franck Venaille) 34
Noms de personnes (Marcel Proust) 143
Nord (Louis-Ferdinand Céline) 429, 651
«Notations» (Raymond Queneau) 233
Note et digression (Paul Valéry) 322
Note précédant Le Démon du bien (Henry de Montherlant) 333
«Notes pour le lecteur inconnu» (Blaise Cendrars) 297
Notion d'obstacle (La) (Claude Royet-Journoud) 445
Notre-Dame de Paris (Victor Hugo) 445, 262, 620
Notre-Dame des Fleurs (Jean Genet) 73, 339
«Nourrice (La)» (François Coppée) 303
Nourrisseuse d'enfants (La) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Nourritures terrestres (Les) (André Gide) 446, 546
«Nous autres Gueux» (Jean Richepin) 95
Nous le passage (Henri Meschonnic) 654
Nouveau Bloc-Notes (François Mauriac) 72
Nouveau Paris (Le) (Louis-Sébastien Mercier) 601
«Nouveau patron de l'aviation (Le)» (Blaise Cendrars) 296
Nouveau Roman (Le) (Jean Ricardou) 523
Nouveaux Espaces de liberté (Les) (Félix Guattari) 32

Nouveaux lundis (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 515
Nouveaux Mélanges (Voltaire) 405
Nouveaux Problèmes du roman (Jean Ricardou) 523
Nouvel âge littéraire (Henry Poulaille) 161
Nouvel esprit scientifique (Le) (Gaston Bachelard) 447, 190
Nouvel essai sur l'art dramatique (Louis-Sébastien Mercier) 601
Nouvelle Continuation (Ronsard) 21
Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture (Raymond Picard) 152, 164, 190, 624
Nouvelle Histoire de Mouchette (Georges Bernanos) 447, 274, 338
Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'histoire de Juliette (La) (Donatien Alphonse François de Sade) 345
Nouvelles de la République des lettres (Les) (Pierre Bayle) 485
Nouvelles françaises ou Divertissement de la princesse Aurélie (Segrais) 448
Nouvelles Impressions d'Afrique (Raymond Roussel) 448, 316
Nouvelles méditations poétiques (Alphonse de Lamartine) 404
Nouvelles Nourritures (André Gide) 446
Nouvelles orientales (Marguerite Yourcenar) 456
Nouvelles récréations et joyeux devis (Bonaventure des Périers) 449, 91
Nouvelles (Guy de Maupassant) 558
Novellino 90
«Nox» (Victor Hugo) 102
Nuage rouge (Le) (Yves Bonnefoy) 7
Nucléa (Henri Pichette) 214
Nuit bengali (La) (Mircéa Eliade) 437
«Nuit de décembre (La)» (Alfred de Musset) 451
«Nuit de l'enfer» (Arthur Rimbaud) 567
«Nuit de mai (La)» (Alfred de Musset) 450
Nuit des rois (La) (William Shakespeare) 85
Nuit des temps (La) (René Barjavel) 449
Nuit du Rose-Hôtel (La) (Maurice Fourré) 450
«Nuit d'août (La)» (Alfred de Musset) 451
«Nuit d'octobre (La)» (Alfred de Musset) 198, 451
Nuit et le Moment (La) (Crébillon fils) 588
Nuit et ses prestiges (La) (Aloysius Bertrand) 262
Nuit sacrée (La) (Tahar Ben Jelloun) 207
Nuit vénitienne (La) (Alfred de Musset) 85
Nuits (Les) (Alfred de Musset) 450, 140, 461, 509, 552
Nuits de Paris (Les) (Nicolas Restif de La Bretonne) 452
Nuits révolutionnaires (Les) (Nicolas Restif de La Bretonne) 452

O pays mon beau peuple (Ousmane Sembene) 76
«O soldats de l'an II» (Victor Hugo) 102
«Obélisque de Louxor (L')» (Théophile Gautier) 199
Oberman (Senancour) 453, 547
«Objet du Capital (L')» (Louis Althusser) 369
Objets contiennent l'infini (Les) (Pierre Royet-Journoud) 445
Oblat (L') (Joris-Karl Huysmans) 349
Observation médicale chez les écrivains naturalistes (L') (Victor Segalen) 315
Observations sur le Génie du christianisme (Étienne Pivert de Senancour) 453
Observatoire de Cannes (L') (Jean Ricardou) 523
Occupation des sols (L') (Jean Échenoz) 349
Océan d'en haut (L') (Victor Hugo) 176
«Oceano nox» (Victor Hugo) 536
Océantine (L') (Réjan Ducharme) 49
«Ode à la Belle Vieille» (François Maynard) 506
«Ode à Marie de Médicis» (François de Malherbe) 459
«Ode à Monsieur de Chaudebonne» (Tristan L'Hermite) 508
«Ode au Roi» (Théophile de Viau) 459
«Odelettes» (Gérard de Nerval) 109
Odes (Victor Hugo) 247, 519
Odes (Pierre de Ronsard) 453, 527
«Odes à Fanny ou D.Z.N.» (André Chénier) 198
Odes et Ballades (Victor Hugo) 454, 99, 463
Odes et Poésies diverses (Victor Hugo) 454
Odes funambulesques (Théodore de Banville) 454, 504
Odes sacrées (Honorat de Racan) 507
Odyssée (L') (Homère) 4
Oedipe (Voltaire) 455, 284, 656
Oeil vivant (L') (Jean Starobinski) 541
Oeuf (L') (Félicien Marceau) 455
Oeuvre (L') (Émile Zola) 456, 265, 633
Oeuvre au noir (L') (Marguerite Yourcenar) 456
Oeuvres (Louise Labé) 457
Oeuvres (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 457
Oeuvres (Vincent Voiture) 458
Oeuvres de jeunesse (Karl Marx) 369
Oeuvres mêlées (Saint-Évremond) 458
Oeuvres poétiques (Malherbe) 459
Oeuvres poétiques (Théophile de Viau) 459
Ogre (L') (Jacques Chessex) 460
Oh les beaux jours (Samuel Beckett) 460, 422
Oiseau (L') (Jules Michelet) 284, 589
Oiseau bleu (L') (Maurice Maeterlinck) 639
Olive (L') (Joachim du Bellay) 540
Oliver Twist (Charles Dickens) 15
Olivier ou le Secret (Claire de Duras) 38
Ollivier (Jacques Cazotte) 170
Olympiques (Les) (Henry de Montherlant) 68
Ombilic des limbes (L') (Antonin Artaud) 610
Ombre (L') (Daniel Boulanger) 332
Ombre gardienne (Mohamed Dib) 316
On ne badine pas avec l'amour (Alfred de Musset) 461, 85, 131, 378, 578
On vous parle (Jean Cayrol) 145
Oncle Anghel (Panait Istrati) 348
«Ondine» (Aloysius Bertrand) 262
Ondine (Jean Giraudoux) 321
Onésime ou les tribulations de Priou (Alfred Jarry) 628
Onze Romans d'œil (Bernard Noël) 235
Opéra de quat'sous (Berthold Brecht) 494
Opéras (Les) (Charles de Saint-Évremond) 458
Opinions de M. Jérôme Coignard (Anatole France) 560
Or (L') (Blaise Cendrars) 461, 428
Oraison du chancelier Le Tellier (Jacques-Bénigne Bossuet) 462
«Oraison du soir» (Arthur Rimbaud) 166
Oraison funèbre de Condé (Jacques-Bénigne Bossuet) 462
Oraison funèbre d'Anne de Gonzague (Jacques-Bénigne Bossuet) 462
Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre (Jacques-Bénigne Bossuet) 462, 462
Oraisons funèbres (Jacques Bénigne Bossuet) 462, 182, 579
Ordre (L') (Marcel Arland) 462
«Ordre est rétabli (L')» (Victor Hugo) 101
Organisateur (L') (Saint-Simon) 463
Orient et les Tropiques (L') (José-Maria de Heredia) 624
Orientales (Les) (Victor Hugo) 463, 140, 247
Origine des manières de table (L') (Claude Lévi-Strauss) 622
Origines de la France contemporaine (Les) (Hippolyte Taine) 464
Orphée (Jean Cocteau) 464, 209
«Ossolètes (Les)» (Claude-Michel Cluny) 514
Othello (William Shakespeare) 347, 656
Othon (Pierre Corneille) 579
Où se dressait le cyprès blanc (Pierre Torreilles) 648
«Où va la littérature?» (Maurice Blanchot) 372
Ouest (Jules Barbey d'Aurevilly) 106
Outrance Utterance (Dominique Fourcade) 268
«Ouverture ancienne (L')» (Stéphane Mallarmé) 505
Ouvrages de l'esprit (Des) (Jean de La Bruyère) 86

Page disgracié (Le) (Tristan L'Hermite) 467, 508
Page d'amour (Une) (Émile Zola) 265, 440
Pages contre un tyran (Denis Diderot) 539
«Pagure dit (Le)» (André Breton) 93
Pain de ménage (Le) (Jules Renard) 468, 337, 499
Pain des rêves (Le) (Louis Guilloux) 571
Pain quotidien (Le) (Henry Poulaille) 161
Pamela (Samuel Richardson) 482
Pamphlet des Pamphlets (Paul-Louis Courier) 468
Pamphlets politiques (Paul-Louis Courier) 468
Panama ou les Aventures de mes sept oncles (Le) (Blaise Cendrars) 526
Panégyrique de Saint-Paul (Jacques-Bénigne Bossuet) 579
Pan (Jean Giono) 539
«Panthère noire (La)» (Charles Leconte de l'Isle) 504
«Pantomime» (Paul Verlaine) 245
«Pantoum négligé» (Paul Verlaine) 326
Papiers collés I, II, III (Georges Perros) 468
Papiers d'identité (Franck Venaille) 34
Pâques à New York (Blaise Cendrars) 526
Par-dessus bord (Michel Vinaver) 472
Parade (Jean Cocteau et Éric Satie) 391
Paradigme perdu: la nature humaine (Le) (Edgar Morin) 469
Paradis (Philippe Sollers) 470
Paradis artificiels (Les) (Charles Baudelaire) 491
Paradis perdu (Le) (Pierre-Jean Jouve) 405
Paradis perdu (Le) (John Milton) 115
Paradoxe sur le comédien (Denis Diderot) 470, 181, 212
Parages du séjour (Pierre Torreilles) 648
Parallèlement (Paul Verlaine) 326
Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui concerne les arts et les sciences (Charles Perrault) 471, 138, 283, 471, 471
Paraphrases sur les Psaumes et les Prophètes (Jean-Baptiste Chassignet) 413
Parasite (Le) (Michel Serres) 282
Parasite (Le) (Tristan L'Hermite) 227
Paravents (Les) (Jean Genet) 60
Pardaillan (Les) (Michel Zévaco) 471
Parenté génétique de l'égyptien pharaonique et des langues négro-africaines: processus de sémitisation (Cheikh Anta Diop) 441
Parents pauvres (Les) (Honoré de Balzac) 150, 150
Parents terribles (Les) (Jean Cocteau) 472, 209
Parfaite amie (La) (Antoine Héroët) 473
Parfum de jasmin (Un) (Michel Déon) 513
Paris (Jean Follain) 235
«Paris» (Alfred de Vigny) 503
Parisienne (La) (Henry Becque) 473
Parisienne (La) (Florent Dancourt) 192
Parmi tant d'autres feux (Raymond Guérin) 515
Parnasse contemporain (Le) (recueil collectif) 473, 367, 504
Parnasse contemporain (Le) (Stéphane Mallarmé) 505
Parnasse satyrique (Le) (recueil collectif), 459, 528
Parnasse satyrique (Le) (Stéphane Mallarmé) 505
Parole en archipel (La) (René Char) 474
Paroles (Jacques Prévert) 474, 293
«Paroles dans l'ombre» (Victor Hugo) 141
Paroles de laine (Jean-Loup Trassard) 475
Paroles d'un croyant (Félicité de Lamennais) 475, 115
Paroles sincères (Les) (François Coppée) 303
Part du diable (La) (Denis de Rougemont) 20

Part du feu (La) (Maurice Blanchot) 372
Part maudite (La) (Georges Bataille) **475**, 371
Partage de midi (Paul Claudel) **476**, 31, 609
Parti pris des choses (Le) (Francis Ponge) **476**, 496, 504, 524
«Pas d'armes du roi Jean (Le)» (Victor Hugo) 454
Pas perdus (Les) (André Breton) 481
Passacaille (Robert Pinget) 531
Passage (Le) (Jean Reverzy) 147
Passage de Milan (Michel Butor) 421
Passé (Le) (Georges de Porto-Riche) 24
Passé simple (Le) (Driss Chraïbi) **477**
Passe-muraille (Le) (Marcel Aymé) **477**
Passetemps (Jean-Antoine de Baïf) 414
Passe-temps (Paul Léautaud) 340
Passions de l'âme (Les) (René Descartes) **478**, 179, 405
Pastor Fido (Il) (Guarini) 584
Patrologie (Migne) 66
Patte du chat (La) (Jacques Cazotte) 170
Pauca meae (Victor Hugo) 141
Paul et Virginie (Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre) **478**, 43, 230
Paul Valéry (Albert Thibaudet) 495
Paulina 1880 (Pierre-Jean Jouve) **479**
«Pauvre chien (Le)» (Francis Jammes) 28
Pauvre Christ de Bomba (Le) (Mongo Beti) 551
Pauvres Fleurs (Marceline Desbordes-Valmore) 75
«Pauvres gens (Les)» (Victor Hugo) 353
Pavillon des amourettes ou Gaspard et les bourgeois d'Ambert (Le) (Henri Pourrat) 629
Pays où l'on n'arrive jamais (Le) (André Dhôtel) **480**
Pays rêvé, Pays réel (Edouard Glissant) 367
Pays voilé (Marie-Claire Blais) 567
Paysages belges (Paul Verlaine) 558
Paysages tristes (Paul Verlaine) 504
Paysan de Paris (Le) (Louis Aragon) **481**
«Paysan du Danube (Le)» (Jean de La Fontaine) 237
Paysan et la Paysanne pervertis (Le) (Nicolas Restif de La Bretonne) 482
Paysan parvenu (Le) (Marivaux) **481**, 52, 241, 285, 482, 637
Paysan perverti (Le) (Nicolas Restif de La Bretonne) **482**, 396, 452, 482
Paysanne pervertie (La) (Nicolas Restif de La Bretonne) 452, 482
Paysans (Les) (Honoré de Balzac) **480**, 150, 396, 492, 606
«Peau d'Ane» 392
«Peau d'Ane» (Charles Perrault) 138
Peau de chagrin (La) (Honoré de Balzac) **482**, 150, 537
Peau du Diable (La) (Roger Vercel) 543
Peau noire et Masques blancs (Frantz Fanon) 161
Pêche (La) (Henry Céard) 67
Péché de Monsieur Antoine (Le) (George Sand) 128
Pédant joué (Le) (Savinien de Cyrano de Bergerac) **483**, 553
Pélagie-la-Charette (Antonine Maillet) 484, 570
Pelléas et Mélisande (Maurice Maeterlinck) 484, 639
Pélopides (Les) (Voltaire) 45
Pendu de Saint-Pholien (Le) (Georges Simenon) 384
Pensée et le Mouvant (La) (Henri Bergson) 233, 548
Pensée sauvage (La) (Claude Lévi-Strauss) 622
Pensées (Pascal) **484**, 86, 378, 551, 538
Pensées chrétiennes (Dominique Bouhours) 213
Pensées détachées sur la peinture (Denis Diderot) 570
Pensées diverses sur la comète (Pierre Bayle) **485**, 174
Pensées d'août (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 641
Pensées philosophiques (Denis Diderot) **486**, 357, 365
Pensées sur l'interprétation de la nature (Denis Diderot) **486**, 69, 180
Penser avec les mains (Denis de Rougemont) 20
Penser l'Europe (Edgar Morin) 469
Penseroso (Il) (Henri Frédéric Amiel) 340
Penser/Classer (Georges Perec) 640
«Pente de la rêverie (La)» (Victor Hugo) 354
Penthésilée (Heinrich von Kleist) 367
Père de famille (Le) (Denis Diderot) **487**, 181, 212
Père Goriot (Le) (Honoré de Balzac) **487**, 151, 314, 380, 537, 592
Pérégrinations d'une paria (Flora Tristan) 629
Pertes (Les) (Jean Reverzy) 147
Pesanteur et la Grâce (La) (Simone Weil) **488**, 211
Pèse-nerfs (Le) (Antonin Artaud) 610
Peste (La) (Albert Camus) **488**, 8, 229, 438
Petit Ami (Le) (Paul Léautaud) **489**, 340
Petit Bottin des Arts et des Lettres (Félix Fénéon et Oscar Méténier) 165
Petit Canard (Le) (Jacques Laurent) 557
«Petit Chaperon rouge (Le)» (Charles Perrault) 138
Petit Chose, Histoire d'un enfant (Le) (Alphonse Daudet) **489**
Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes (Jacques Plowert) 165
Petit Jehan de Saintré (Le) (Antoine de La Sale) **490**, 90, 533
Petit-Louis (Eugène Dabit) 302
Petit Manuel du parfait aventurier (Pierre Mac Orlan) 27, 97
Petit Prince (Le) (Antoine de Saint-Exupéry) **490**
«Petit séminaire Saint-Nicolas-du-Chardonnet» (Ernest Renan) 591
Petit Testament (Le) (François Villon) 607
Petit traité de poésie française (Théodore de Banville) 455
Petits Chevaux de Tarquinia (Les) (Marguerite Duras) 62
Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris) (Charles Baudelaire) **491**, 572
Petite Cosmogonie portative (Raymond Queneau) 89
Petite Fadette (La) (George Sand) **491**
«Petite mort pour rire» (Tristan Corbière) 24
Petite Préface à toute critique (Jean Paulhan) 253
Petites Épopées (Victor Hugo) 354
Petites Filles modèles (Les) (Comtesse de Ségur) 390
Petites Lettres sur de grands philosophes (Charles Palissot de Montenoy) 494
Pétition aux deux Chambres (Paul-Louis Courier) 468
Pétition pour des villageois qu'on empêche de danser (Paul-Louis Courier) 468
Peuple (Le) (Jules Michelet) 284
«Peur (La)» (Guy de Maupassant) 301
Pharaon (Le) (Albert Memmi) **492**
Pharisienne (La) (François Mauriac) **492**
Pharsamon (Pierre de Marivaux) 38, 52, 192, 482, 637
Phèdre (Jean Racine) **493**, 40, 155, 226, 324, 343, 420
Phèdre (Sénèque) 282
Phénoménologie de la perception (Maurice Merleau-Ponty) 199
«Philomèle et Progné» (Jean de La Fontaine) 237
Philosophe (art. de l'Encyclopédie) (Denis Diderot) 205
Philosophe marié (Le) (Philippe Destouches) 269
Philosophe sans le savoir (Le) (Michel Jean Sedaine) **494**
Philosophes (Les) (Charles Palissot de Montenoy) **494**, 147, 219, 412, 542
Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux (La) (Donatien Alphonse François de Sade) **494**, 152
Philosophie de M. Nicolas (Nicolas Restif de La Bretonne) 426
Philosophie du non (La) (Gaston Bachelard) 190, 447
«Philosophie et la Morale (La)» (Germaine de Staël) 15
Philosophie et Philosophie spontanée des savants (Louis Althusser) 370
Phormion (Le) (Térence) 257
Physiologie de la critique (Albert Thibaudet) **495**
Physiologie du goût (Brillat-Savarin) 495
Physiologus 68
Physique nucléaire et chronologie absolue (Cheikh Anta Diop) 441
Pièce de pièces: temps perdu (Xavier Forneret) 572
Pièces sur l'art (Paul Valéry) 322, 630
Pièces (Francis Ponge) **495**
Pierre et Jean (Guy de Maupassant) **496**, 636
Pierrette (Honoré de Balzac) 534
Pierrot mon ami (Raymond Queneau) **496**
Piéton de l'air (Le) (Eugène Ionesco) 551
Piéton de Paris (Le) (Léon-Paul Fargue) **497**
Pietr le Letton (Georges Simenon) 107
Pieuvre (La) (Roger Caillois) 57
Pincengrain (Les) (Marcel Jouhandeau) 92, 113, 526
Ping-pong (Le) (Arthur Adamov) **497**
Pitié pour les femmes (Henry de Montherlant) 333
«Pitre (Le)» (Paul Verlaine) 326
Place de l'Étoile (La) (Patrick Modiano) 560
Place de la Madeleine (La) (Serge Doubrovsky) 19
Place des Angoisses (Jean Reverzy) 147
Place royale ou L'Amoureux extravagant (La) (Pierre Corneille) **498**
Plage de Scheveningen (La) (Paul Gadenne) 632
Plaideurs (Les) (Jean Racine) **498**, 77
«Plaine (La)» (Emile Verhaeren) 644
Plaintes d'Acante et autres œuvres (Les) (Tristan L'Hermite) 508
Plaisir de rompre (Le) (Jules Renard) **498**, 337, 468
Plaisir du texte (Le) (Roland Barthes) 163
Plaisirs et les Jours (Les) (Marcel Proust) 5
Planétarium (Le) (Nathalie Sarraute) **499**, 217
Pléiades (Les) (Gobineau) **499**, 223
«Plein ciel» (Victor Hugo) 353
«Pleine mer» (Victor Hugo) 353
Pleurs (Les) (Marceline Desbordes-Valmore) 75
«Pleurs dans la nuit» (Victor Hugo) 141
«Pluie (La)» (Francis Ponge) 477
Pluie et le Beau Temps (La) (Jacques Prévert) 475
Pluies (Saint-John Perse) 233
Plume précédé de Lointain intérieur (Henri Michaux) **500**
Plus bel amour de Don Juan (Le) (Jules Barbey d'Aurevilly) 172
«Plus désespérés sont les chants les plus beaux (Les)» (Alfred de Musset) 451
Plus Haute des Solitudes (La) (Tahar Ben Jelloun) **501**
Poemata Juvenilia (Théodore de Bèze) 6
Poème à l'étrangère (Saint-John Perse) 234
Poème des saisons (Paul de Roux) **501**
Poème sur le désastre de Lisbonne ou examen de cet axiome: 'tout est bien' (Voltaire) **502**, 82
Poèmes (Maurice de Guérin) 91
Poèmes à jouer (Jean Tardieu) 430
Poèmes antiques (Charles Leconte de l'Isle) 79, 504, 504
Poèmes antiques et modernes (Alfred de Vigny) **502**, 115, 168, 251, 504
Poèmes barbares (Charles Leconte de Lisle) **503**, 245, 504
Poèmes du fond de l'œil (Claude-Michel Cluny) 514
Poèmes en prose (Francis Carco) 330
Poèmes et Poésies (Léon Dierx) 367

Poèmes illiaques (Les) (Jean Sénac) 49
«Poèmes militants» (René Char) 399
Poèmes nocturnes (Charles Baudelaire) 491
Poèmes par un riche armateur, ou Oeuvres françaises de M. Barnabooth précédés d'une introduction biographique (Valery Larbaud) 509
Poèmes saturniens (Paul Verlaine) **504**, 245
Poèmes Tragiques (Leconte de L'Isle) 504
«Poésie doit avoir pour but la vérité pratique (La)» (Paul Éluard) 351
Poésies (Charles d'Orléans) **505**
Poésies (Eustache Deschamps) **505**
Poésies (Théophile Gautier) 199
Poésies (Lautréamont) 98
Poésies (Stéphane Mallarmé) **505**, 309
Poésies (François Maynard) **506**
Poésies (Alfred de Musset) 35
Poésies (Racan) **506**
Poésies (Arthur Rimbaud) **507**, 312, 568
Poésies (Tristan L'Hermite) **508**
Poésies (Paul Valéry) 322
Poésies complètes (Théophile Gautier) 200
Poésies complètes (Alfred de Musset) **508**, 451, 552
Poésies de A. O. Barnabooth (Les) (Valery Larbaud) **509**
Poésies de Joseph Delorme (Charles Augustin Sainte-Beuve) 641
Poésies érotiques (Évariste de Parny) **510**, 198
Poésies fugitives (Évariste de Parny) 510
Poésies nouvelles (Alfred de Musset) 451, 508, 552
Poésies posthumes (Marceline Desbordes-Valmore) 75
Poète assassiné (Le) (Guillaume Apollinaire) **510**
«Poète, prends ton luth et me donne un baiser» (Alfred de Musset) 451
Poètes (Les) (Louis Aragon) 558
Poètes maudits (Les) (Paul Verlaine) 24, 75, 508
Poétique de l'espace (La) (Gaston Bachelard) 190, 447
«Poétique du Christianisme» (François-René de Chateaubriand) 263
Poétique du désir (La) (Raymond Jean) 352
Poil de Carotte (Jules Renard) **510**, 337, 499
Point de lendemain (Vivant Denon) **511**
Poisons de la couronne (Les) (Maurice Druon) 552
Polexandre (Marin Le Roy de Gomberville) **511**, 40, 52, 88
Politique des Romains dans la religion (La) (Charles-Louis de Montesquieu) 135
«Politique et autobiographie» (Jean-Paul Sartre) 585
«Poltron (Le)» (François Maynard) 506
Polyeucte (Pierre Corneille) **512**, 58, 117, 634
Polygone étoilé (Le) (Yacine Kateb) 442
Pompes funèbres (Jean Genet) 339
Ponce Pilate (Roger Caillois) 57
Poneys sauvages (Les) (Michel Déon) **512**
Pont de Londres (Le) (Louis-Ferdinand Céline) 275
«Pont Mirabeau» (Guillaume Apollinaire) 13
«Porc (Le)» (Paul Claudel) 133
Porche à la nuit des saints (Pierre-Jean Jouve) **513**
Porche du mystère de la deuxième vertu (Le) (Charles Péguy) 36, 436
«Port (Le)» (Emile Verhaeren) 644
Port-Royal (Henry de Montherlant) **515**, 386
Port-Royal (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 515
Port-Tarascon (Alphonse Daudet) 54
Porte étroite (La) (André Gide) **513**, 88, 446
«Portia» (Alfred de Musset) 139
«Portrait de A.» (Henri Michaux) 500
Portrait de l'artiste en saltimbanque (Jean Starobinski) 541
Portrait des Meidosems (Henri Michaux) **514**
Portrait du colonisateur (Albert Memmi) 342
Portrait du colonisé (Albert Memmi) 342
Portrait du joueur (Philippe Sollers) **514**
Portrait d'un inconnu (Nathalie Sarraute) 217
Portrait d'un juif (Albert Memmi) 343, 492
Portraits des hommes illustres du siècle (Charles Perrault) 471
Portraits intimes du XVIII[e] siècle (Jules de Goncourt) 337
Portraits littéraires (Charles-Augustin Sainte-Beuve) **515**
Positions 1964-1975 (Louis Althusser) 370
Positions (Jacques Derrida) 193
Pot-Bouille (Émile Zola) 155, 558
Poudre aux yeux (La) (Eugène Labiche) 99
Poudre d'intelligence (La) (Yacine Kateb) 26
Poulpes (Les) (Raymond Guérin) **515**
Pour en finir avec le jugement de Dieu (Antonin Artaud) **516**, 41
«Pour être conspué» (Gabriel Vicaire) 166
«Pour fêter une enfance» (Saint-John Perse) 199
Pour Gabrielle, lettres de prison (Raymond Jean) 352
Pour la Révolution africaine (Frantz Fanon) 161
Pour Louis de Funès (Valère Novarina) 424
Pour Marx (Louis Althusser) 370
Pour sortir du XX[e] siècle (Edgar Morin) 469
«Pour un art poétique» (Raymond Queneau) 320
Pour un Malherbe (Francis Ponge) 496
Pour un nouveau roman (Alain Robbe-Grillet) **517**, 253, 523, 556
Pour un oui ou pour un non (Nathalie Sarraute) 217
Pour une morale de l'ambiguïté (Simone de Beauvoir) 170
Poussière de soleils (La) (Raymond Roussel) 316
Pouvoir tout dire (Paul Éluard) 351
Pratique du théâtre (La) (François Hédelin d' Aubignac) **517**, 356
Précieuses ridicules (Les) (Molière) **518**, 121, 244
Précis de décomposition (Émile Michel Cioran) **518**
Préface à Germinie Lacerteux (Edmond et Jules de Goncourt) 266
Préface à la comédie des Philosophes ou la Vision de Charles Palissot (André Morellet) 412
Préface à la traduction du théâtre de Diderot (Gotthold Lessing) 181
Préface à Mademoiselle de Maupin (Théophile Gautier) **519**
Préface à un livre futur (Lautréamont) 98
Préface à Vathek (Stéphane Mallarmé) 631
Préface-annexe à la Religieuse (Denis Diderot) 542
Préface aux Egarements du cœur et de l'esprit (Crébillon fils) 196
Préface aux Historiettes (Gédéon Tallemant des Réaux) 294
Préface de Bajazet (Jean Racine) 59
Préface de Bérénice (Jean Racine) 67, 324
Préface de Britannicus (Jean Racine) 77
Préface de Cromwell (Victor Hugo) **519**, 153, 181, 247, 282, 399, 609
Préface de Les Rayons et les Ombres (Victor Hugo) 536
Préface de l'Esprit des lois (Charles-Louis de Montesquieu) 219
Préface de l'Histoire des Treize (Honoré de Balzac) 290
Préface de Mademoiselle de Maupin (Théophile Gautier) 384
Préface de Mélite (Pierre Corneille) 575
Préface de Phèdre (Jean Racine) 493
Préface de Pierre et Jean (Guy de Maupassant) 496
Préface de René (François-René de Chateaubriand) 543
Préface de Silvanire (Jean Mairet) 584
Préface des Frères Zemganno (Edmond de Goncourt) 259
Préface des Odes (Victor Hugo) 519
Préface du Mariage de Figaro (Pierre de Beaumarchais) 49
Préface d'Aden-Arabie (Paul Nizan) 108
Préface d'Alexandre le Grand (Jean Racine) 14
Préface d'Artamène ou le Grand Cyrus (Madeleine de Scudéry) 88
Préface d'Athalie (Jean Racine) 44
Préférences (Julien Gracq) 327, 367
Préjugé à la mode (Le) (Nivelle de La Chaussée) 269
Premier accroc coûte deux cents francs (Le) (Elsa Triolet) 105
Premier Dialogue (Jean-Jacques Rousseau) 561
Premier Discours (Claude Adrien Helvétius) 218
Premier Manifeste du Surréalisme (André Breton) 93, 119
«Premier regret (Le)» (Alphonse de Lamartine) 278
Premier Sens plastique (Le) (Malcolm de Chazal) 578
«Première Journée» (Théophile de Viau) 459, 467
«Première rencontre du Christ avec le tombeau» (Victor Hugo) 353
Premièrement (Paul Éluard) 21
Premières poésies (Alfred de Musset) 508
Premiers Mots (Les) (Bernard Noël) **519**
«Premiers pas hors de Saint-Sulpice» (Ernest Renan) 591
Premiers Poèmes (Stéphane Mallarmé) 505
Prénom de Dieu (Le) (Hélène Cixous) 162
Présence de l'image (La) (Yves Bonnefoy) 7
Présentation des haïdoucs (Panait Istrati) 348
«Présentation des Temps modernes» (Jean-Paul Sartre) 585
Présentation du livre I du Capital de Karl Marx (Louis Althusser) 370
«Présentation du plan du Capital» (René Establet) 369
Présentations d'Ubu roi (Alfred Jarry) 628
Presqu'île (La) (Julien Gracq) 367
Prêtre, de la femme et de la famille (Du) (Jules Michelet) 589
Prêtre marié (Un) (Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly) **520**
«Prière (La)» (Alphonse de Lamartine) 404
Prière à Dieu (Voltaire) 619
Prière de Péguy (La) (Albert Béguin) 17
«Prière pour le Roi allant châtier la rebellion des Rochellois» (François de Malherbe) 459
«Prière pour le Roi allant en Limousin» (François de Malherbe) 459
«Prière pour tous» (Victor Hugo) 247
«Prière sur l'Acropole» (Ernest Renan) 591
Prima Verba (Georges de Porto-Riche) 24
Prince travesti ou l'Illustre Aventurier (Le) (Marivaux) **520**, 52, 186, 240, 310
Princes (Théodore Agrippa d' Aubigné) 618
Princesse de Babylone (La) (Voltaire) **521**
Princesse de Clèves (La) (Mme de La Fayette) **521**, 29, 38, 59, 168, 185, 359, 411, 448, 538, 557, 629, 656
Princesse de Montpensier (La) (Mme de La Fayette) 448, 521, 657
Princesse lointaine (La) (Edmond Rostand) 156
Princesse Maleine (La) (Maurice Maeterlinck) 484, 639
Principes de la philosophie (René Descartes) 405
Principes de la philosophie et de l'histoire (Jean-Baptiste Vico) 284
Principes et des causes de la Révolution (Des) (Gabriel Sénac de Meilhan) 200
Printemps (Le) (Théodore Agrippa d' Aubigné) **522**
Prise de Constantinople (La) (Jean Ricardou) **522**, 252, 523, 642
Prisonnière (La) (Marcel Proust) 292
Privé à Tanger (Un) (Emmanuel Hocquart) 340
Problèmes du Nouveau Roman (Jean Ricardou) **523**, 523

Procès-Verbal (Le) (Jean-Marie Gustave Le Clézio) 523
Procession des pénitents (La) (Franck Venaille) 34
«Procès-verbal» (Émile Zola) 357
Prochain épisode (Hubert Aquin) 625
Proêmes (Francis Ponge) 524
Profession de foi du vicaire savoyard (Jean-Jacques Rousseau) 201, 288
Projet de Constitution de la Corse (Jean-Jacques Rousseau) 142
Projet pour une révolution à New-York (Alain Robbe-Grillet) 517
Projets de gouvernement (Saint-Simon) 408
«Promenade dans nos serres (La)» (Francis Ponge) 524
Promenades dans la Grèce antique (Jacques Lacarrière) 227
Promenades dans Londres (Flora Tristan) 629
Promenades dans Rome (Stendhal) 364
«Promenades et Intérieurs» (François Coppée) 303
«Promenoir des deux amants» (Tristan L'Hermite) 508
Promesse de l'aube (La) (Romain Gary) 195
Promontoire (Le) (Henri Thomas) 524
Propos (Alain) 525
Propos d'Alain (Alain) 525
Propos sur la littérature (Alain) 525
Propos sur la politique (Alain) 525
Propos sur la religion (Alain) 525
Propos sur le bonheur (Alain) 525
Propos sur l'économie (Alain) 525
Propos sur l'éducation (Alain) 525
Propos sur l'esthétique (Alain) 525
Proscrits (Les) (Honoré de Balzac) 115
Prose de Constantinople (La) (Jean Ricardou) 523
Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France (La) (Blaise Cendrars) 526, 184, 461
«Prose pour Des Esseintes» (Stéphane Mallarmé) 50, 166, 505
Proust et les Signes (Gilles Deleuze) 32
Provinciales (Les) (Jean Giraudoux) 332
Prudence Hautechaume (Marcel Jouhandeau) 526, 92, 113
«Psaume de l'Avent» (Jean-Claude Renard) 607
«Psaume de Noël» (Jean-Claude Renard) 607
Psaumes (Les) 527
Psaumes (Clément Marot) 527, 8, 215
Psaumes de la Pénitence (Honorat de Racan) 507
Psychanalyse du feu (La) (Gaston Bachelard) 190, 447
«Psychanalyse et familialisme» (Gilles Deleuze) 32
«Psychanalyse et Littérature» (Jean Starobinski) 541
Psychanalyse et transversalité (Félix Guattari) 32
Psyché. Invention de l'autre (Jacques Derrida) 193
Psyché (Jean de La Fontaine) 237
Psyché (Molière) 23, 257
Psyché (Philippe Quinault) 42
Psychologie de l'art (André Malraux) 648
Puce à l'oreille (La) (Georges Feydeau) 527
Pucelle (La) (Jean Chapelain) 356
Pur amour (Du) (Marcel Jouhandeau) 526
Pus de la plaie (Le) (Raymond Guérin) 516
Putain respectueuse (La) (Jean-Paul Sartre) 172
Pygmalion (Jean-Jacques Rousseau) 527
Pyrame et Thisbé (Théophile de Viau) 528, 11, 589
Pyrrhus et Cinéas (Simone de Beauvoir) 170

Qu'est-ce que la littérature? (Jean-Paul Sartre) 531, 169, 198, 235
«Qu'est-ce que la littérature?» (Jean-Paul Sartre) 585
Qu'est-ce que la propriété? (Pierre-Joseph Proudhon) 531
«Qaïn» (Charles Leconte de l'Isle) 503
Quadrilogue invectif (Le) (Alain Chartier) 65
Quai des brumes (Le) (Pierre Mac Orlan) 529, 97
Quand un roi perd la France (Maurice Druon) 552
«Quand vous serez bien vieille...» (Pierre de Ronsard) 22
Quarante-Cinq (Les) (Alexandre Dumas) 624
Quart Livre des faicts et dicts héroïques du noble Pantagruel (François Rabelais) 529, 118, 118, 302
Quatre études sur Gobineau (Jacques de Lacretelle) 583
Quatre Fils Aymon (Les) 534
«Quatre sonnets» (François Coppée) 303
Quatre-vingt-treize (Victor Hugo) 530, 296
«Quatrième et dernière carrière» (François-René de Chateaubriand) 410
Quatrième état de la matière (Le) (Lorand Gaspar) 587
«Que la musique date du XVI^e^ siècle» (Victor Hugo) 535
Que ma joie demeure (Jean Giono) 551
Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour? (Georges Perec) 110
Quelque chose noir (Jacques Roubaud) 1
Quelques usages (De) (Jean de La Bruyère) 86
Quelqu'un (Robert Pinget) 531
Querelle de Brest (Jean Genet) 339
Queste del saint Graal (La) 532, 137, 350, 430
«Question littéraire (La)» (Maurice Blanchot) 372
Questions de critique (Ferdinand Brunetière) 558
Questions de théâtre (Alfred Jarry) 628
Questions sur l'Encyclopédie (Voltaire) 175, 325
Quête de joie (La) (Patrice de La Tour Du Pin) 532
Qui je fus (Henri Michaux) 500
Qui j'ose aimer (Hervé Bazin) 647
«Quiberon» (Victor Hugo) 454
Quinze Joies de mariage (Les) 533

Rabagas (Victorien Sardou) 383
Raboliot (Maurice Genevoix) 533
Rabouilleuse ou un ménage de garçon en province (La) (Honoré de Balzac) 533
«Race maudite (La)» (Marcel Proust) 143
Racine et Shakespeare (Stendhal) 534, 181, 519, 609
Racines du ciel (Les) (Romain Gary) 195
Racisme (Le) (Albert Memmi) 492
Rafales (Roger Vercel) 543
Raison par alphabet (La) (Voltaire) 174
«Raisons de vivre heureux» (Francis Ponge) 524
«Ralentie (La)» (Henri Michaux) 500
Ralentir travaux (André Breton) 93
Raoul de Cambrai 534
Râpes (Les) (Géo Norge) 232
«Raphaël» (Alphonse de Lamartine) 404
Rapport pédagogique et Communication (Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron...) 281
Rapports sur les idées religieuses et morales avec les principes révolutionnaires (Maximilien de Robespierre) 178
Rasos de Trobar 505
Rationalisme appliqué (Le) (Gaston Bachelard) 190, 447
Ravage (René Barjavel) 450
Ravageurs (Les) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Ravissement de Lol. V. Stein (Le) (Marguerite Duras) 535, 62
Rayons et les Ombres (Les) (Victor Hugo) 535, 99, 102, 247, 354, 510
Réalisme (Le) (Champfleury) 536
«Recherche (La)» (Emile Verhaeren) 644
Recherche de l'absolu (La) (Honoré de Balzac) 536
Recherche du temps perdu (A la) (Marcel Proust) 143
Recherches nouvelles sur l'histoire ancienne (François de Volney) 562
Recherches sur la précession des équinoxes (Jean Le Rond d' Alembert) 180
Recherches sur le principe du droit et du gouvernement (Pierre-Joseph Proudhon) 531
Recherches sur quelques problèmes d'histoire (Numa-Denis Fustel de Coulanges) 119
«Récit» (Jacques Dupin) 164
Récits complets (Denis Roche) 402
Récits des temps mérovingiens (Augustin Thierry) 537
Récits d'Adrien Zograffi (Panait Istrati) 348
Récits fantastiques (Théophile Gautier) 555
Recommandations aux promeneurs (Jacques Réda) 546
Recueil de poésies chrétiennes (Jean de La Fontaine) 137
Recueil des Oraisons funèbres (Jacques-Bénigne Bossuet) 462
Recueillements poétiques (Les) (Alphonse de Lamartine) 404
Récurrences dérobées: le champ des signes (Roger Caillois) 57
Rédemption (Chantal Chawaf) 537
Préface «aux jeunes gens qui se disposent à l'étude de la philosophie naturelle» (Denis Diderot) 486
Réflexion d'un comédien sur le paradoxe de Diderot (Copeau) 470
Réflexions diverses (François de La Rochefoucauld) 538
Réflexions ou Sentences et Maximes morales (François de La Rochefoucauld) 538, 86, 259, 522
Réflexions sur la question juive (Jean-Paul Sartre) 235, 585
Réflexions sur la vérité dans l'art (Alfred de Vigny) 118
Réflexions sur les divers génies du peuple romain (Charles de Saint-Évremond) 458
Réflexions sur les fondements de l'art de parler (Abbé Froment) 271
Réflexions sur Longin (Nicolas Boileau) 40, 471
Réforme de l'Université (Jean-Claude Passeron et G. Antoine) 281
Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme (Denis Diderot) 538, 294, 547
Regain (Jean Giono) 539, 273
Regard (Le) (Jean Reverzy) 147
Regard du roi (Le) (Camara Laye) 208
Regard en demeure (Bernard Noël) 6
«Regardez, les enfants se sont assis en rond» (Victor Hugo) 648
Regards sur le monde actuel (Paul Valéry) 267, 322, 630
Régicide (Un) (Alain Robbe-Grillet) 517
«Règle me déplaît, j'écris confusément» (Théophile de Viau) 460
Règle du jeu (La) (Michel Leiris) 539, 10, 12, 47, 371
Règles pour la direction de l'esprit (René Descartes) 404
Regrets (Les) (Joachim du Bellay) 540, 32, 182
Regrets (Les) (Nicolas Germain Léonard) 198
Régulier dans le siècle (Un) (Julien Benda) 618
Reine étranglée (La) (Maurice Druon) 552
Reine Margot (La) (Alexandre Dumas) 624
Reine morte (La) (Henry de Montherlant) 540
Relation critique (La) (Jean Starobinski) 541, 18
Relation de la maladie du Jésuite Berthier (Voltaire) 405
Religieuse (La) (Denis Diderot) 541, 325
«Religion et l'Enthousiasme (La)» (Germaine de Staël) 15
Remarques nouvelles sur la langue française (Dominique Bouhours) 213
Remarques sur la Grammaire de Port-Royal (Charles Pinot Duclos) 271
Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire (Vaugelas) 542, 213

Remember Ruben (Mongo Beti) 551
Remontrance aux peuples de France (Pierre de Ronsard) 179
Remorques (Roger Vercel) **542**
«Rendez-vous épié (Le)» (Béroul) 621
René (François-René de Chateaubriand) **543**, 5, 43, 131, 154, 263, 360, 404, 453, 547
René Leys (Victor Segalen) **543**, 315
Répertoires I (Michel Butor) 203
Répétition ou l'Amour puni (La) (Jean Anouilh) **544**
Répétitions (Paul Éluard) 84
Réponse à John Lewis (Louis Althusser) 370
Réponse à l'accusation de Louvet (Maximilien de Robespierre) 178
«Réponse à un acte d'accusation» (Victor Hugo) 141
Réponse à un questionnaire sur l'art dramatique (Alfred Jarry) 628
Réponse aux injures... (Pierre de Ronsard) 179
Réponses aux anonymes (Paul-Louis Courier) 468
Reposoirs de la procession (Les) (Saint-Pol Roux) 242
Reproduction (La) (Pierre Bourdieu) 281
République (La) (Jean Bodin) **544**
Répudiation (La) (Rachid Boudjedra) **545**
Résignés (Les) (Henry Céard) 67
Résurrection (Léon Tolstoï) 78
Retable (Chantal Chawaf) 537
Retouches à mon retour de l'U.R.S.S. (André Gide) **447**, 546
Retour à Guermantes (Marcel Proust) 143
Retour au calme (Jacques Réda) **545**
Retour au front (Roland Dorgelès) 153
Retour au livre (Le) (Edmond Jabès) 373
Retour de l'U.R.S.S. (André Gide) **546**, 447
Retour de Rocambole (Le) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Retour de Silbermann (Le) (Jacques de Lacretelle) 583
Retour des cendres (Emmanuel de Las Cases) 412
Retour du Tchad (André Gide) 447, 546
Retraite de M. de Longueville (La) (Charles de Saint-Évremond) 458
Revanche du corbeau (La) (Louis Pergaud) 270
Rêve de d'Alembert (Le) (Denis Diderot) **546**, 69, 297, 470, 486
«Rêve du jaguar (Le)» (Charles Leconte de l'Isle) 504
Rêve et la Nature (Le) (Albert Béguin) 17
Rêve et la Poésie (Le) (Albert Béguin) 17
Rêve fait à Mantoue (Un) (Yves Bonnefoy) 7
Rêveries du promeneur solitaire (Les) (Jean-Jacques Rousseau) **547**, 132, 344, 357, 561
Rêveries sur la nature primitive de l'homme (Étienne Pivert de Senancour) 453, 547
Rêveuse Bourgeoisie (Pierre Drieu la Rochelle) 267
Révocation de l'Édit de Nantes (La) (Pierre Klossowski) 377
Révolte (Charles Baudelaire) 253
Révolution du langage poétique (La) (Julia Kristeva) 643
Révolution moléculaire (La) (F. Guattari) 32
Révolutions minuscules (Jean Ricardou) 523
Rhadamiste et Zénobie (Crébillon père) 45
Rhapsodies (Petrus Borel) 382
«Rhapsodies gitanes (Les)» (Cendrars) 296
Rhinocéros (Eugène Ionesco) **547**, 551
Rhumbs (Paul Valéry) 630
Rideau cramoisi (Le) (Jules Barbey d'Aurevilly) 172
Rigodon (Louis-Ferdinand Céline) 429, 651
«Riquet à la houppe» (Charles Perrault) 138
Rire: essai sur la signification du comique (Le) (Henri Bergson) **548**
Rivage des Syrtes (Le) (Julien Gracq) **549**, 60, 367
Rivales (Les) (Philippe Quinault) 42
Rivaux d'eux-mêmes (Les) (Charles Pigault-Lebrun) 207
Rivière nue (La) (Raymond Jean) 352
Roberte ce soir (Pierre Klossowski) 377
Robert le Diable (Eugène Scribe) 9
Robinson Crusoë (Daniel Defoë) 310, 311
Rocambole (Ponson du Terrail) 74
Rodogune (Pierre Corneille) **549**
Roi (Le) (Robert de Flers et Gaston Arman de Caillavet) 277
Roi au masque d'or (Le) (Marcel Schwob) 643
Roi de fer (Le) (Maurice Druon) 552
Roi des Aulnes (Le) (Michel Tournier) **550**
Roi miraculé (Le) (Mongo Beti) **550**
Roi pêcheur (Le) (Julien Gracq) 367
Roi sans divertissement (Un) (Jean Giono) **551**, 304
Roi se meurt (Le) (Eugène Ionesco) **551**
Rois maudits (Les) (Maurice Druon) **552**
Roland (Philippe Quinault) 42
Roland Barthes par lui-même (Roland Barthes) 163
Rolla (Alfred de Musset) **552**, 131
«Roman» (Arthur Rimbaud) 507
Roman bourgeois (Le) (Antoine Furetière) **553**, 43, 68, 121, 175, 554
Roman comique (Le) (Paul Scarron) **553**, 172
Roman d'Alexandre 642
Roman de Brut (Le) (Wace) **554**
Roman de Fauvel (Gervais du Bus et Chaillou de Pestain) **554**
Roman de la fille du comte d'Anjou (Jean Maillart) 392
Roman de la Momie (Le) (Théophile Gautier) **555**, 568, 631
Roman de la Rose (Guillaume de Lorris et Jean de Meun) **555**, 20, 533
Roman de l'énergie nationale (Maurice Barrès) 167
Roman de Miraut (Le) (Louis Pergaud) 270
Roman de Renart (Le) **556**, 554
Roman de Thèbes **556**
Roman du roman (Jacques Laurent) **556**
Roman expérimental (Le) (Zola) **557**, 323
Roman inachevé (Le) (Louis Aragon) **557**, 418
Roman naturaliste (Le) (Ferdinand Brunetière) **558**
Romances sans paroles (Paul Verlaine) **558**, 566
Romanesques (Jacques Chardonne) **559**
Rome et les Barbares (José-Maria de Heredia) 624
«Rome Ridicule» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 458
Ronde de nuit (La) (Patrick Modiano) **559**
Ronde des jours (La) (Bernard Dadié) 122
«Roses de Saadi (Les)» (Marceline Desbordes-Valmore) 75
«Rose-thé (La)» (Théophile Gautier) 199
Rôtisserie de la Reine Pédauque (La) (Anatole France) **560**
«Roue de la Vie (La)» (Saint-Pol Roux) 243
Rouge et le Noir (Le) (Stendhal) **560**, 100, 196, 379
Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire (Les) (Émile Zola) 41, 111, 155, 183, 255, 265, 606
Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues (Jean-Jacques Rousseau) **561**, 26, 132, 170, 202, 547
«Route (La)» (Robert Antelme) 217
Route des Flandres (La) (Claude Simon) **562**, 264
Royaume farfelu (André Malraux) 134
Ruban au cou d'Olympia (Le) (Michel Leiris) 371
Rue des boutiques obscures (La) (Patrick Modiano) 560
Rue Pigalle (Francis Carco) 330
Rue Traversière (Yves Bonnefoy) 7
Ruine presque cocasse d'un polichinelle (La) (Mongo Beti) 551
Ruines de Paris (Les) (Jacques Réda) 497
Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires (Les) (François de Volney) **562**
Rumeur d'Orléans (La) (Edgar Morin) 469
Russie en 1839 (La) (Astolphe de Custine) 362
Rustiques (Les) (Louis Pergaud) 271
Ruy Blas (Victor Hugo) **562**, 140, 153, 536
Rymes (Pernette du Guillet) **563**

«Sacre de Charles X (Le)» (Victor Hugo) 454
Sacre du printemps (Le) (Claude Simon) 264
Sacristain (Le) (Pierre de Beaumarchais) 61
Sade, mon prochain (Pierre Klossowski) 378
Sagesse (Paul Verlaine) **565**, 326
Sagouine (La) (Antonine Maillet) 484
Saignée (La) (Henry Céard) 67
Saint Genet, comédien et martyr (Jean-Paul Sartre) 634
Saint-Saturnin (Jean Schlumberger) **566**
Sainte Face (La) (André Frenaud) 100, 590
Sainte Famille (La) (Karl Marx et Friedrich Engels) 342
«Sainte-Beuve et Baudelaire» (Marcel Proust) 143
Saisir (Henri Michaux) 133
Saison à Rihata (Une) (Maryse Condé) 577
Saison au Congo (Une) (Aimé Césaire) 39
Saison dans la vie d'Emmanuel (Une) (Marie-Claire Blais) **567**
Saison en enfer (Une) (Arthur Rimbaud) **567**, 312, 507
«Saisons» (André Breton) 93
Saisons en cause (Les) (Jean Tortel) **568**
Salammbô (Flaubert) **568**, 605, 623, 631
Salon de 1846 (Charles Baudelaire) **569**
Salon du Louvre de 1845 (Charles Baudelaire) 569
Salons (Les) (Denis Diderot) **569**, 146, 562
Salut (Le) (Charles de Gaulle) 408
Salut Galarneau (Jacques Godbout) **570**, 49, 625
Salvator Rosa (Hoffmann) 17
San-Antonio (San-Antonio) **570**
Sandales de paille (Les) (Pierre-Albert Jourdan) 474
Sang des autres (Le) (Simone de Beauvoir) 169
Sang d'Atys (Le) (François Mauriac) 493
Sang noir (Le) (Louis Guilloux) **571**
Sang rêvé (Le) (Edouard Glissant) 367
Sans Famille (Hector Malot) **571**, 616
Sans pouvoirs (Jean Giraudoux) 370
Sans titre, par un homme noir, blanc de visage (Xavier Forneret) **572**, 31
Sapeur Camember (Le) (Christophe) 308
Sarrasine (Honoré de Balzac) 599
«Satan dans la nuit» (Victor Hugo) 251
Satan l'obscur (Jean De Boschère) **572**
Satire Ménippée **573**
Satires (Nicolas Boileau) **573**, 40, 215, 471
Satires (Mathurin Régnier) **573**
Satiricon (Pétrone) 557
Saturne (André Malraux) 103
«Satyre» (Victor Hugo) 353
Saül le furieux (Jean de La Taille) **574**
«Sauvages, barbares, civilisés» (Gilles Deleuze) 32
«Sauvée» (Guy de Maupassant) 301
«Scarbo» (Aloysius Bertrand) 262
Scédase, ou l'Hospitalité violée (Alexandre Hardy) **574**
«Scène (La)» (Stéphane Mallarmé) 505
Scène Capitale (La) (Pierre-Jean Jouve) **575**
Scènes de la vie conjugale (Marcel Jouhandeau) 113
Scènes de la vie de Bohême (Henri Murger) **576**
Scènes de la vie de campagne (Balzac) 154, 480
Scènes de la vie de province (Balzac) 230
Scènes de la vie des courtisanes (Pierre Louÿs) 33
Scènes de la vie parisienne (Balzac) 150, 290
Scènes de la vie privée (Balzac) 269, 536
Scènes populaires dessinées à la plume (Henri Monnier) 409
Science et l'Hypothèse (La) (Henri Poincaré) **576**

Science et Méthode (Henri Poincaré) 576
Scolies (Stéphane Mallarmé) 309
Scorpion ou la Confession imaginaire (Le) (Albert Memmi) 343
Scythes (Les) (Voltaire) 318
Seau à charbon (Le) (Henri Thomas) 524
Second Faust (Goethe) 204
Second Jeu (Le) (Patrice de La Tour Du Pin) 533
Second Manifeste du Surréalisme (André Breton) 549, 631
Seconde nature (Paul Éluard) 21
Seconde Surprise de l'amour (La) (Pierre de Marivaux) 597
Secret (Le) (Henry Bernstein) 576
Secret de Maître Cornille (Le) (Alphonse Daudet) 361
Ségou I, les murailles de terre (Maryse Condé) 577
Ségou II, la terre en miettes (Condé) 577
Sel noir (Le) (Édouard Glissant) 367
Semaine ou Création du monde (La) (Guillaume de Salluste du Bartas) 577
Semaine sainte (La) (Louis Aragon) 418
«Séminaire d'Issy (Le)» (Ernest Renan) 591
Séminaires (Jacques Lacan) 192
Sémiramis (Voltaire) 655
«Sens de la critique (Le)» (Jean Starobinski) 541
«Sens de l'univers (Le)» (Simone Weil) 488
Sens et Non-Sens (M. Merleau-Ponty) 199
Sens magique (Malcolm de Chazal) 577
Sens pratique (Le) (Pierre Bourdieu) 281
«Sensation» (Arthur Rimbaud) 507
Sentiment des citoyens (Le) (Voltaire) 132
Sentiments de l'Académie sur Le Cid (Jean Chapelain) 356
«Sept août 1839 (Le)» (Victor Hugo) 535
Séquestrés d'Altona (Les) (Jean-Paul Sartre) 235, 385
Séraphita (Honoré de Balzac) 115
Serments indiscrets (Les) (Marivaux) 578, 192, 597
Sermon des Cinquante (Voltaire) 405, 486
Sermon sur la Divinité de Jésus-Christ (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur la Haine de la Vérité (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur la Justice (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur la Mort (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur la Passion (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur la Providence (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur la Sainte Vierge (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur l'Ambition (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur l'Éminente dignité des pauvres (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur l'Enfer (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur l'Honneur du Monde (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur l'Honneur (Jacques-Bénigne Bossuet) 579
Sermon sur l'Impénitence finale (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermon sur l'Unité de l'Eglise (Jacques-Bénigne Bossuet) 578
Sermons (Jacques Bénigne Bossuet) 578, 182, 462
Serres chaudes (Maurice Maeterlinck) 484, 639
Sertorius (Pierre Corneille) 579
Servitude et Grandeur militaires (Alfred de Vigny) 580, 103, 107, 169, 503
«Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» (Stéphane Mallarmé) 505
Seuil du gouffre (Le) (Victor Hugo) 176
Seul dans la vie à quatorze ans (Henry Poulaille) 161
S (Roger Giroux) 565
Si le grain ne meurt (Gide) 580, 446, 546
Si le soleil ne revenait pas (Charles-Ferdinand Ramuz) 273
Si tu rencontres un ramier (Georges Schehadé) 580
Si tu t'imagines (Raymond Queneau) 320
Sido (Colette) 581
Siècle de Louis le Grand (Le) (Charles Perrault) 471
Siècle de Louis XIV (Le) (Voltaire) 581, 180, 205, 222
Siège de Calais (Le) (Claudine de Tencin) 411
Siegfried (Jean Giraudoux) 582, 25, 321, 652
Siegfried et le Limousin (Jean Giraudoux) 582, 65, 582
Signe de vie (Henri Thomas) 424
Signes (Maurice Merleau-Ponty) 199
Silbermann (Jacques de Lacretelle) 583
Silence de la mer (Le) (Vercors) 583
Siloé (Paul Gadenne) 632
Silvanire, ou la morte vive (La) (Jean Mairet) 584, 589
Silves (Aloysius Bertrand) 262
Simon le pathétique (Jean Giraudoux) 370
«Simultanéités» (Guillaume Apollinaire) 81
Singe Égal du Ciel (Le) (Frédérick Tristan) 197
Singe en hiver (Un) (Antoine Blondin) 584, 208
Singularités de la France antarctique (Les) (André Thévet) 585
Sisyphe et la Mort (Robert Merle) 389
Situations (Jean-Paul Sartre) 585, 230, 235
Situations I (Jean-Paul Sartre) 136
Situations II (Jean-Paul Sartre) 308, 531
Six Livres de Grabinoulor (Les) (Pierre Albert-Birot) 586
Six semaines de la vie du chevalier de Faublas (Jean-Baptiste Louvet de Couvray) 23
Smarh (Gustave Flaubert) 605
Smarra (Charles Nodier) 242
«Société est sauvée (La)» (Victor Hugo) 101
Société et de la conversation (De la) (Jean de La Bruyère) 86
Sodome et Gomorrhe (Marcel Proust) 3, 143
Sœurs Vatard (Les) (Joris-Karl Huysmans) 586
«Soir (Le)» (Alphonse de Lamartine) 403
Soirée avec M. Teste (La) (Paul Valéry) 427
«Soirée en mer» (Victor Hugo) 649
«Soirée perdue (Une)» (Alfred de Musset) 509
Soirées de Médan (Les) 67, 74, 162
Soirées de Saint-Pétersbourg (Les) (Joseph de Maistre) 580
Sol absolu (Lorand Gaspar) 587
Solal (Albert Cohen) 65
«Soldat (Le)» (François Maynard) 506
«Soleil (Le)» (Francis Ponge) 496
«Soleil et Chair» (Arthur Rimbaud) 507
Solells des Indépendances (Les) (Ahmadou Kourouma) 587, 139, 208, 551
Soliloques (Yacine Kateb) 442
Soliloques du pauvre (Les) (Jehan Rictus) 588
Solitaire, ou les malédictions d'Univers (Le) (Paul Valéry) 422
Solitaires premier (Les) (Pontus de Tyard) 373
Solitaires second (Les) (Pontus de Tyard) 373
«Solitude (La)» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 457
«Solitude (La)» (Théophile de Viau) 459, 508
Solitude de la lumière (Pierre Oster) 272
Solitudines coeli (Victor Hugo) 176
Somme de poésie (Une) (Patrice de La Tour Du Pin) 533
«Sommeil du condor (Le)» (Charles Leconte de l'Isle) 504
Sommeil sur les cendres, après la bougie soufflée (Stéphane Mallarmé) 309
Sommeils (André Hardellet) 379
Son Excellence Eugène Rougon (Émile Zola) 41
Songe (Le) (Henry de Montherlant) 68
Songe de Poliphile (Le) (Francesco Colonna) 119
Songe de Vaux (Le) (Jean de La Fontaine) 137
«Sonnet en x» (Stéphane Mallarmé) 505
Sonnets (Stéphane Mallarmé) 505
Sonnets pour Hélène (Pierre de Ronsard) 21
Sopha (Le) (Crébillon fils) 588, 69, 196, 416
Sophonisbe (Pierre Corneille) 579, 589
Sophonisbe (Jean Mairet) 589, 584
Sophonisbe (Voltaire) 589
Sorcière (La) (Jules Michelet) 589
Sorcière de Rome (La) (André Frénaud) 589
Sorciers du canton (Les) (Henri Pourrat) 630
Souci de soi (Le) (Michel Foucault) 432
Souffleur ou un Théâtre de société (Le) (Pierre Klossowski) 377
«Souffrances de l'inventeur (Les)» (Honoré de Balzac) 314
«Souhaits (Les)» (Jean de La Fontaine) 237
Soulier de satin (Le) (Paul Claudel) 590, 609
Sous la lame (André Pieyre de Mandiargues) 431
Sous le soleil de Satan (Georges Bernanos) 590, 274, 338, 426, 448
Sous l'œil des Barbares (Maurice Barrès) 153
Sous ma casquette amarante (René Char) 400
Sous-Préfet aux champs (Le) (Alphonse Daudet) 361
«Souvenir» (Alfred de Musset) 451, 509
Souvenirs de guerre (Alain) 525
Souvenirs d'enfance et de jeunesse (Ernest Renan) 591
Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet pendant les années 1844, 1845 et 1846 (Régis Évariste Huc) 591
Souvenirs pieux (Marguerite Yourcenar) 456
Souverain ou de la république (Du) (Jean de La Bruyère) 86
Spectacle dans un fauteuil (Alfred de Musset) 509
Spectacles (Jacques Prévert) 475
Spéculations (Alfred Jarry) 628
«Spleen» (Charles Baudelaire) 253
Spleen de Paris (Le) (Charles Baudelaire) 262, 491
Spleen et Idéal (Charles Baudelaire) 253
Splendeurs et Misères des courtisanes (Honoré de Balzac) 592, 78, 150, 151, 159, 290, 314, 537
Stalactites (Les) (Théodore de Banville) 455
Stances (Théodore Agrippa d'Aubigné) 522
«Stances de la mort» (Jean de Sponde) 220
«Stances sur la retraite (Les)» (Honorat de Racan) 506
Stanze, Incantation dite au bandeau d'or I-IV (Marcelin Pleynet) 592
Stars (Les) (Edgar Morin) 469
Statue de sel (La) (Albert Memmi) 343, 492
«Statues» (Émile Verhaeren) 644
Stèles (Victor Segalen) 593, 315
«Stella» (Victor Hugo) 102
Stello ou les consultations du docteur Noir (Alfred de Vigny) 594, 169, 580
Stendhal (Alain) 525
Stendhal (Albert Thibaudet) 495
Structure du comportement (La) (Maurice Merleau-Ponty) 199
Structures élémentaires de la parenté (Les) (Claude Lévi-Strauss) 622
Sueur de sang (Pierre-Jean Jouve) 594, 405, 479, 513
Suite de la religion (La) (Jacques-Bénigne Bossuet) 181
Suite de l'Entretien entre d'Alembert et Diderot (Denis Diderot) 546
Suite des Mélanges (Voltaire) 290
Suite du Menteur (La) (Pierre Corneille) 413
«Sultan-Mourad» (Victor Hugo) 353
«Sunt lacrimae rerum» (Victor Hugo) 649
Supplément au Dictionnaire de la langue française (Émile Littré) 173
Supplément aux Lettres de Rodez (Antonin Artaud) 362
Supplément au Voyage de Bougainville (Denis Diderot) 594, 70, 182
Suppléments à l'Histoire naturelle (Georges-Louis Buffon) 292
Sur Claude Simon (Jean Starobinski) 541
Sur le fleuve Amour (Joseph Delteil) 595

«Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique» (Étienne Balibar) 369
Sur les poèmes des Anciens (Charles de Saint-Évremond) 459
Sur l'Alexandre de Racine (Charles de Saint-Évremond) 459
Sur Nietszche (Georges Bataille) 371
Sur nos comédies (Charles de Saint-Évremond) 459
Sur Racine (Roland Barthes) 163
Sur un nouveau Mal du siècle (Marcel Arland) 462
«Sur un tombeau» (Tristan L'Hermite) 508
Surcroît (Le) (André du Bouchet) 350
Suréna (Pierre Corneille) **506**
Surmâle (Le) (Alfred Jarry) **506**
Surprise de l'amour (La) (Marivaux) **507**, 38, 186, 310, 621
Sursis (Le) (Jean-Paul Sartre) 11, 235
Surveiller et Punir. Naissance de la prison (Michel Foucault) **286**, 432
Suzanne et le Pacifique (Jean Giraudoux) 370
Sylphe (Le) (Crébillon fils) 194
Sylvie (La) (Jean Mairet) 584
Sylvie (Gérard de Nerval) **507**, 110
«Symphonie en blanc majeur» (Théophile Gautier) 199
Symphonie pastorale (La) (André Gide) **446**
Symphonies (Oscar Vladislas de L. Milosz) **506**
«Synagogue (La)» (Guillaume Apollinaire) 14
«Syndicat (Le)» (Émile Zola) 357
Système de la nature ou des Lois du monde physique et du monde moral (Baron d' Holbach) **506**, 297, 325
Système de la nature (Pierre Louis Moreau de Maupertuis) **486**
Système des Beaux-Arts (Alain) 525
S/Z (Roland Barthes) **509**, 163

Table-aux-crevés (La) (Marcel Aymé) 477
Tableau de la France (Jules Michelet) 284
Tableau de Paris (Louis-Sébastien Mercier) **601**, 26, 77, 452
Tableau historique et critique de la poésie française au XVI^e siècle (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 641
Tableaux parisiens (Charles Baudelaire) 253
Tailleur de pierres de Saint Point (Alphonse de Lamartine) 335
Tailleur pour dames (Georges Feydeau) 249, 424
Tanzaï et Néardané, histoire japonaise (Crébillon fils) 194
Tapisserie de Notre-Dame (La) (Charles Péguy) 601
Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc (La) (Charles Péguy) 601
Tapisseries (Les) (Charles Péguy) **601**, 36
Tarahumaras (Les) (Antonin Artaud) **602**, 362, 516
Tartarin sur les Alpes (Alphonse Daudet) 54
Tartuffe ou l'Imposteur (Molière) **603**, 51, 185
Taureau blanc (Le) (Voltaire) 521
Taxi mauve (Un) (Michel Déon) 513
Tel Quel (Paul Valéry) 322
Tel Quel I (Paul Valéry) 630
Tel Quel II (Paul Valéry) 630
Télémaque travesti (Le) (Pierre de Marivaux) 38, 52
Temple de Cnide (Le) (Charles-Louis de Montesquieu) 53
Temps des amours (Le) (Marcel Pagnol) 269
Temps des morts (Le) (Pierre Gascar) **603**
Temps des secrets (Le) (Marcel Pagnol) 269
Temps difficiles (Les) (Édouard Bourdet) **604**
Temps retrouvé (Le) (Marcel Proust) 3
Temps futurs : l'Histoire sans fin (Les) (Anatole France) 311
Tendres stocks (Paul Morand) 298
«Ténèbres (Les)» (Robert Desnos) 145
Tentation de saint Antoine (La) (Gustave Flaubert) **604**, 204, 623
Tentation d'exister (La) (Émile-Michel Cioran) 518
Terrains à vendre au bord de la mer (Henry Céard) 67
Terraqué (Eugène Guillevic) **605**, 87
«Terre (La)» (Victor Hugo) 353
Terre (La) (Émile Zola) **606**, 155, 162
Terre à la Lune (De la) (Jules Verne) **606**
Terre du sacre (La) (Jean-Claude Renard) **607**
Terre d'asile (Pierre Mertens) 190
Terre et le Sang (La) (Mouloud Feraoun) 249
Terre et les rêveries de la volonté (La) (Gaston Bachelard) 190
Terre et les rêveries du repos (La) (Gaston Bachelard) 190, 447
Terre inquiète (La) (Édouard Glissant) 367
Terre natale (Marcel Ariand) 462
Terres étrangères (Marcel Arland) 462
Territoires (Jean Follain) 235
Testament (Roger Gilbert-Lecomte) 640
Testament (Le) (François Villon) **607**, 133
Testament bizarre (Un) (Robert Pinget) 123
Testament de Grain de Sel (Le) (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Testament du curé Meslier (Jean Meslier) 406
Testament du père Leleu (Le) (Roger Martin du Gard) 612
Tête blanche (La) (Marie-Claire Blais) 567
Tête contre les murs (La) (Hervé Bazin) 647
Tête des autres (La) (Marcel Aymé) **608**, 477
Tête-de-Nègre (Maurice Fourré) 450
Tête d'Or (Paul Claudel) **608**, 191, 644
«Tête étoilée (La)» (Guillaume Apollinaire) 81
«Têtes du sérail (Les)» (Victor Hugo) 463
Tétralogie (Blaise Cendrars) 296
Textes pour rien (Samuel Beckett) 390
Textes sur une figure (Andrée Chedid) 396
Théâtre (Du) (Louis-Sébastien Mercier) 77
Théâtre dans un fauteuil (Alfred de Musset) 35, 85
Théâtre de chambre (Jean Tardieu) 255
Théâtre de Clara Gazul (Prosper Mérimée) **609**, 633
Théâtre de la cruauté (Antonin Artaud) 516, 602
«Théâtre d'ombres (Un)» (Emmanuel Hocquart) 341
Théâtre et son double (Le) (Antonin Artaud) **609**, 89
Théâtre profane (Marguerite de Navarre) 125
Thébaïde (La) (Stace) 556
Thébaïde ou les Frères ennemis (La) (Jean Racine) **610**, 14, 498
Théodicée (Leibniz) 82
Théologie portative (La) (Paul Henri d' Holbach) 111
Théorie de la Terre (Georges-Louis Buffon) 292
Théorie des quatre mouvements et des destinées générales (Charles Fourier) **610**
Théorie d'ensemble (Philippe Sollers) 470
«Théorie poétique et esthétique» (Paul Valéry) 630
Thérèse Desqueyroux (François Mauriac) **611**, 445
Thésée (Philippe Quinault) 42
Thibault (Les) (Roger Martin du Gard) **611**, 329
Thomas l'imposteur (Jean Cocteau) **612**
Thomas l'obscur (Maurice Blanchot) **612**, 372
Tiers Livre des faicts et dicts héroiques du noble Pantagruel (François Rabelais) **613**, 529
Thomocrate (Thomas Corneille) **614**
«Tircis et Amarante» (Jean de La Fontaine) 237
Tite et Bérénice (Pierre Corneille) 67
Toi qui pâlis au nom de Vancouver (Marcel Thiry) **614**
Tolédan (Le) (Jean Segrais) 448
Tolstoï (André Suarès) 623
Tom Jones (Henry Fielding) 482
Tombeau pour 500 000 soldats (Pierre Guyotat) **615**
Tombeaux (Stéphane Mallarmé) 505
Tombe (Hélène Cixous) 162
Tonnes de semence (Des) (Jacques Audiberti) 388
Topaze (Marcel Pagnol) **615**, 269
Topographie idéale pour une agression caractérisée (Rachid Boudjedra) 545
Topologie d'une cité fantôme (Alain Robbe-Grillet) 517
Tosca (La) (Victorien Sardou) **616**
Totem et Tabou (Sigmund Freud) 69
Tougnatigui (Ahmadou Kourouma) 588
Tour de France par deux enfants : devoir et patrie, livre de lecture courante (Le) (George Bruno) **616**, 571
Tour du Levant ou Quand Gaspard mit fin à l'histoire (La) (Henri Pourrat) 629
Tour du monde en 80 jours (Le) (Jules Verne) **617**, 415
«Tour Eiffel sidérale (La)» (Blaise Cendrars) 296
Tourne (La) (Jacques Réda) 546
«Tournesol» (André Breton) 20, 120
«Tours de M. Panaolo (Les)» (Alexandre Vialatte) 259
Tout pour l'honneur (Henry Céard) 67
Tragédie de la déportation (Olga Wormser) 167
Tragédie du roi Christophe (La) (Aimé Césaire) **617**
Tragique Aventure de Goupil (La) (Louis Pergaud) 270
Tragiques (Les) (Théodore Agrippa d'Aubigné) **618**, 258, 522
Trahison des clercs (La) (Julien Benda) **618**
Traité de dynamique (Jean Le Rond d' Alembert) 180
Traité de l'aimant (Georges-Louis Buffon) 292
Traité de l'amitié (Madeleine de Sablé) 401
Traité de l'amour de Dieu (Francois de Sales) 323
Traité de l'association domestique-agricole (Charles Fourier) 611
Traité des animaux (Étienne de Condillac) 619
Traité des délits et des peines (Beccaria) 412
Traité des fluides (Jean Le Rond d' Alembert) 180
Traité des passions (René Descartes) 478
Traité des sensations (Condillac) **618**, 223, 297
Traité des systèmes (Étienne de Condillac) 223
Traité du Verbe (René Ghil) 50, 394
Traité d'Histoire des religions (Mircéa Eliade) 437
Traité sur la propriété (Auguste Comte) 532
Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas (Voltaire) **619**, 318
Traités sur la musique (Jean-Jacques Rousseau) 224
Transaction secrète (Une) (Philippe Jaccottet) 3
Travailleurs de la mer (Les) (Victor Hugo) **619**
Travaux d'aveugle (Henri Thomas) 424
37,2° le matin (Philippe Djian) 658
Trésor des contes (Le) (Henri Pourrat) 630
Triangle noir (Le) (André Malraux) 103
Tribulat Bonhomet (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 232
Tricheur (Le) (Claude Simon) 264
Trilby ou le Lutin d'Argail (Charles Nodier) **620**, 242
Triomphe de l'amour (Le) (Marivaux) **621**, 240, 240
Tristam ok Isöndar 622
Tristan (Béroul) **621**
Tristan (Gottfried de Strasburg) 621, 622
Tristan (Thomas d'Angleterre) **622**
Tristes (Les) (Ovide) 540
Tristes Tropiques (Claude Lévi-Strauss) **622**
«Tristesse d'Olympio» (Victor Hugo) 535
Trois contes (Gustave Flaubert) **623**, 76
Trois Fureurs (Jean Starobinski) 541
Trois hommes (André Suarès) **623**
Trois Mousquetaires (Les) (Alexandre Dumas) **624**, 159, 635
Trois sucettes à la menthe (Robert Sabatier) 15

Troisième Dialogue (Jean-Jacques Rousseau) 561
«Trompette du jugement (La)» (Victor Hugo) 353
Trophées (Les) (José-Maria de Heredia) 624
Tropismes (Nathalie Sarraute) 625, 217, 499, 629
«Trou (Le)» (Guy de Maupassant) 301
Trou de mémoire (Hubert Aquin) 625
«Tueur de cygne (Le)» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138
Tueur sans gages (Eugène Ionesco) 548, 551
Turcaret (Alain René Lesage) 625

Ubu cocu (Alfred Jarry) 266
Ubu cocu ou l'Archéoptéryx (Alfred Jarry) 628
Ubu roi (Alfred Jarry) 596
Ubu roi - Ubu enchaîné - Ubu cocu (Alfred Jarry) 627
Ubu sur la Butte (Alfred Jarry) 628
Ulysse (James Joyce) 351
Un de Baumugnes (Jean Giono) 539
«Un enfant a dit (1943-1948)» (Raymond Queneau) 320
«Un pauvre honteux» (Xavier Forneret) 572
Un romancier dit son mot (Raymond Guérin) 516
Une femme est un diable (Prosper Mérimée) 609
Unigenitus (Bulle) 194
Union ouvrière (L') (Flora Tristan) 628
Unité (L') (Charles de Gaulle) 408
Unité culturelle de l'Afrique noire (L') (Cheikh Anta Diop) 441
Univers concentrationnaire (L') (David Rousset) 167
«Uns et les autres (Les)» (Paul Verlaine) 326
Uranus (Marcel Aymé) 344
Usage de la parole (L') (Nathalie Sarraute) 629, 217
Usage des plaisirs (L') (Michel Foucault) 432
Usages du temps (Jean Follain) 235
«Usines (Les)» (Emile Verhaeren) 644
Utopie (L') (Thomas More) 226, 544

Vacances (Les) (Comtesse de Ségur) 389
«Vache (La)» (Victor Hugo) 649
Vagabonde (La) (Colette) 270
Vagadu (Pierre-Jean Jouve) 479
Vaillances, Farces et Aventures de Gaspard des montagnes (Les) (Henri Pourrat) 629
Valentines (Germain Nouveau) 184
Valeur de la science (La) (Henri Poincaré) 576
Valeureux (Les) (Albert Cohen) 65
Vallée heureuse (La) (Jules Roy) 107
«Vallon (Le)» (Alphonse de Lamartine) 328, 403
Vamireh (J.H. Rosny Ainé) 275
Van Gogh ou le Suicidé de la société (Antonin Artaud) 41, 362
Vapeurs, ni vers ni prose (Xavier Forneret) 572
«Variations sur le Carnaval de Venise» (Théophile Gautier) 199
Variété (Paul Valéry) 630
Variétés (Paul Valéry) 100, 322
Vases communicants (Les) (André Breton) 630
Vathek, conte oriental (William Beckford) 631
«Vautour (Le)» (Victor Hugo) 176
Vaux étranges (Pierre-Jean Jouve) 594
Veillée de Vincennes (La) (Alfred de Vigny) 580
Veillées du Lapin Agile (Les) (Roland Dorgelès) 153
«Vendanges» (Jean Richepin) 95
«Vendée (La)» (Victor Hugo) 454
«Vendémiaire» (Guillaume Apollinaire) 13
Vendredi ou la Vie sauvage (Michel Tournier) 632
Vendredi ou les limbes du Pacifique (Michel Tournier) 631, 550
«Venez que je vous parle, ô jeune enchanteresse» (Victor Hugo) 649
Vengeance (Théodore Agrippa d' Aubigné) 618
Vengeance d'une femme (La) (Jules Barbey d'Aurevilly) 173
«Venise» (Alfred de Musset) 139
Vent (Le) (Claude Simon) 562
Vent de la mémoire (Le) (Jean Cayrol) 145
Vent de mars (Henri Pourrat) 630
Vent noir (Le) (Paul Gadenne) 632
Ventre de Paris (Le) (Émile Zola) 632, 69, 162, 256
Vénus d'Ille (La) (Prosper Mérimée) 633, 124, 171
«Véra» (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 138, 232
«Vere novo» (Victor Hugo) 141
Véritable Saint Genest (Le) (Jean Rotrou) 634
Vérité en marche (La) (Émile Zola) 356
Vérité en peinture (La) (Jacques Derrida) 193
Vérité sur Rocambole (Pierre-Alexis Ponson du Terrail) 187
Vérité suspecte (La) (Ruiz de Alarcon) 412
Vers de la mort (Hélinand de Froidmont) 634
«Vers dorés» (Gérard de Nerval) 109
«Vers pour être calomnié» (Paul Verlaine) 166
Vers Ispahan (Pierre Loti) 55
Vers l'armée de métier (Charles de Gaulle) 408
Vice-consul (Le) (Marguerite Duras) 62
Vicomte de Bragelonne ou Dix Ans plus tard (Le) (Alexandre Dumas) 635, 624
«Victime (La)» (Pierre-Jean Jouve) 575
Victimes du devoir (Eugène Ionesco) 18
Victor ou les Enfants au pouvoir (Roger Vitrac) 635
Vida de Guillaume IX d'Aquitaine 96
Vida es sueño (La) (Calderon) 634
«Vide et compensation» (Simone Weil) 488
Vie (La) (Raymond Jean) 352
Vie (Une) (Guy de Maupassant) 636, 64
Vie, l'Amour, la Mort, le Vide et le Vent (La) (Roger Gilbert-Lecomte) 640
Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 641, 247
«Vie agonique (La)» (Gaston Miron) 299
«Vie antérieure (La)» (Baudelaire) 253
«Vie aux champs (La)» (Victor Hugo) 141
«Vie dans la forêt du Morois (La)» (Béroul) 621
Vie de Beethoven (Romain Rolland) 329
Vie de boy (Une) (Ferdinand Oyono) 636, 139
Vie de Henry Brulard (Stendhal) 100, 407, 561
Vie d'Igitur (Stéphane Mallarmé) 309
Vie de Jésus (Ernest Renan) 637
Vie de Marianne (La) (Marivaux) 637, 52, 187, 241, 426, 482, 578
Vie de saint (Une) (Roger Martin du Gard) 612
Vie de saint Alexis 638, 513
Vie de Saint Louis (La) (Jean de Joinville) 638
Vie des abeilles (La) (Maurice Maeterlinck) 638
Vie des fourmis (La) (Maeterlinck) 639
Vie des martyrs (La) (Georges Duhamel) 153, 246
Vie des termites (La) (Maurice Maeterlinck) 639
Vie devant soi (La) (Emile Ajar) 195
Vie et la mort du capitaine Renaud ou la canne de jonc (Alfred de Vigny) 580
Vie immédiate (La) (Paul Éluard) 30
Vie inestimable de Gargantua, père de Pantagruel (La) (François Rabelais) 639, 118, 529, 613
Vie inquiète de Jean Hermelin (La) (Jacques de Lacretelle) 583
Vie mode d'emploi (La) (Georges Perec) 640, 110
Vie ordinaire (Une) (Georges Perros) 469
Vie privée de Jean Racine (La) (Jacques de Lacretelle) 583
Vie Ripolin (La) (Jean Vautrin) 641
Vie sur Epsilon (La) (Claude Ollier) 642
Vie unanime (La) (Jules Romains) 300
Vieillesse d'Alexandre (La) (Jacques Roubaud) 642
Vierge de Paris (La) (Pierre-Jean Jouve) 513
«Vierge folle» (Arthur Rimbaud) 567
«Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui (Le)» (Stéphane Mallarmé) 505
«Vierges de Verdun (Les)» (Victor Hugo) 454
Vies de Haydn, Mozart et Métastase (Stendhal) 19
Vies des hommes illustres (Jacques Amyot) 643
Vies imaginaires (Marcel Schwob) 643
Vies parallèles (Plutarque) 643
Vieux Nègre et la Médaille (Le) (Ferdinand Oyono) 636
Vieux Paris (Le) (Aloysius Bertrand) 262
«Vieux port (Le)» (Blaise Cendrars) 295
Vigiles de l'esprit (Alain) 525
Vigne et la Maison (La) (Alphonse de Lamartine) 404
Villages illusoires (Les) (Emile Verhaeren) 644
Ville (De la) (Jean de La Bruyère) 86
Ville (La) (Paul Claudel) 644, 191
Ville cruelle (Mongo Beti) 551
Ville dont le prince est un enfant (La) (Henry de Montherlant) 386
Ville Noire (La) (George Sand) 128
«Villes (Les)» (Emile Verhaeren) 81
Villes ouvertes (Les) (Jean Tortel) 568
Villes tentaculaires (Les) (Émile Verhaeren) 644, 82
Vin (Le) (Charles Baudelaire) 253
Vingt Ans après (Alexandre Dumas) 624, 635
Vingt-Cinquième Heure (La) (Virgil Gheorghiu) 645
Vingt Mille Lieues sous les mers (Jules Verne) 645, 311, 415
Vingtième Siècle (Victor Hugo) 353
Viol souterrain (Le) (Louis Pergaud) 270
Violence et le Sacré (La) (René Girard) 646
Vipère au poing (Hervé Bazin) 646
Virgile travesti (Paul Scarron) 553
«Virginie et Paul» (Villiers de l'Isle-Adam) 138
Visage premier (Andrée Chedid) 396
Visible et l'Invisible (L') (Maurice Merleau-Ponty) 199
«Vision d'où est sorti ce livre (La)» (Victor Hugo) 353
«Visions» (Marc-Antoine-Gérard de Saint-Amant) 457
Vittoria Accoramboni (Stendhal) 112
Vive la liberté (Roland Dorgelès) 153
Vivre en poésie (Eugène Guillevic) 87
Vocation suspendue (La) (Pierre Klossowski) 377
Voie royale (La) (André Malraux) 647, 103, 134, 218, 648
Voir (Pierre Torreilles) 648
Voiture embourbée (La) (Pierre de Marivaux) 38, 52, 482, 637
Voix désabritée (La) (Pierre Torreilles) 647
Voix du silence (Les) (André Malraux) 648, 103
Voix intérieures (Les) (Victor Hugo) 648, 99, 102, 247, 536
Vol de nuit (Antoine de Saint-Exupéry) 649, 490
«Volet (Le)» (Francis Ponge) 496
Voleur (Le) (Georges Darien) 650
Volonté de savoir (La) (Michel Foucault) 432
Volupté (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 650, 186, 195, 390
«Voyage (Le)» (Charles Baudelaire) 254
Voyage à l'île de France (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) 230, 479
Voyage au bout de la nuit (Louis-Ferdinand Céline) 651, 108, 429
Voyage au centre de la Terre (Jules Verne) 651
Voyage au Congo (André Gide) 447, 546
Voyage autour du monde (Bougainville) 595
Voyage de M. Perrichon (Le) (Eugène Labiche) 652, 99, 200
Voyage du baron de Gangan (Voltaire) 415

Voyage du jeune Anacharsis en Grèce (Jean-Jacques Barthélémy) 53
Voyage d'Urien (Le) (André Gide) 631
Voyage en Égypte et en Syrie (François de Volney) 562
Voyage en Grande Garabagne (Henri Michaux) 13, 514
Voyage en Laponie (Jean-François Regnard) 336
Voyage en Orient (Le) (Gérard de Nerval) 109
Voyageur imprudent (Le) (René Barjavel) 450
Voyageur sans bagage (Le) (Jean Anouilh) **652**
Voyageur sur la Terre (Le) (Julien Green) **653**
Voyageurs de la voix (Henri Meschonnic) **653**
Voyageurs de l'impériale (Les) (Louis Aragon) 70
Voyeur (Le) (Alain Robbe-Grillet) 517
Vrai, du beau et du bien (Du) (Victor Cousin) **654**
Vraie vie (La) (Jean Reverzy) 147

Wagner (André Suarès) 623
Week-end à Zuydcoote (Robert Merle) 389
Werther (Goethe) 598
William Shakespeare (Victor Hugo) 519
W.-C. (Georges Bataille) 287

Xala (Ousmane Sembene) 76
Xenia et le diamant (Charles-Albert Cingria) 72
Xipehuz (Les) (J.H. Rosny Aîné) 275

Yaël (Edmond Jabès) 373
Yeux de dix-huit ans (Les) (Jean Schlumberger) 567
«Yonec (Lai de)» (Marie de France) 350

Zadig ou la Destinée (Voltaire) **655**, 82, 318, 415, 416, 455, 521
Zaïde ou la Grecque moderne 292
Zaïre (Voltaire) **656**, 238, 365
Zayde, Histoire espagnole (Mme de La Fayette) **656**, 448, 521
Zazie dans le métro (Raymond Queneau) **657**, 252
Ziaux (Les) (Raymond Queneau) 320
Zobain (Raymond Guérin) 516
«Zone» (Guillaume Apollinaire) 13
Zone érogène (Philippe Djian) **657**

N° de projet : 10021703 - (1) - 5 - (OSB - 90) – Mai 1994
Impression et reliure : Pollina s.a., 85400 Luçon - n° 65372