

---

---

## COMPTES RENDUS

---

---

GLAUDES, Pierre – LOUETTE, Jean-François, *L'Essai*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 1999, 176 p.

Critiques et écrivains sont unanimes à affirmer que jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle toute tentative littéraire par laquelle on s'efforçait de réaliser un examen plus ou moins exhaustif de l'essai se présentait comme un nouvel essai sur le phénomène en question. Il est donc évident que les auteurs du présent ouvrage ont fait un lourd choix lorsqu'ils ont décidé de se mettre au défi de combler cette lacune. Les deux auteurs, Pierre Glaudes, professeur de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle à l'université de Toulouse-Le Mirail, et Jean-François Louette, professeur de littérature française du XX<sup>e</sup> siècle à l'université Stendhal de Grenoble, sont des chercheurs engagés dans le domaine de la présentation de l'essai à un large public en France. Deux publications ont succédé au présent ouvrage jalonnant ainsi les traces de ce dernier : J.-F. Louette est l'auteur de « L'essai en France au XX<sup>e</sup> siècle » dans *Histoire de la France littéraire* éditée par P. Berthier et M. Jarrety (Paris, PUF, à paraître) ; P. Glaudes est responsable, quant à lui, de l'ouvrage intitulé *L'Essai, métamorphoses d'un genre* (Paris, PUM, 2002). Cette fois-ci, l'ouvrage *L'Essai* a visé plutôt le public des collèves et éventuellement celui des jeunes étudiants. Non seulement le glossaire regroupant les mots les plus problématiques pour cette génération, mais aussi la structuration de l'ouvrage entier facilitent la lecture et la compréhension : chaque chapitre est clos par un ensemble de textes illustrant la théorie présentée dans les pages précédentes.

Le plus souvent, il nous semble que l'essai est plutôt une étiquette qu'un concept, et qu'il s'applique « à ce que l'on ne sait guère nommer » (p. 3). L'un des premiers mots-clés liés au genre de l'essai est l'« hétérogénéité » des formes (notes, biographies, anthologies, etc.), des objets (art, littérature, religion) et des niveaux (littérature primaire et secondaire). On observe également une polysémie surprenante du terme : il s'agit parfois d'une confrontation de la théorie avec les faits (comme dans *L'Essai sur l'entendement humain* de Locke) ou bien d'une réunion de textes de longueur variable (c'est le cas par exemple des *Essais de critique et d'histoire* de Taine), et même d'une « ébauche modeste », comme Bourget définit ses *Essais de psychologie contemporaine* dans l'avant-propos de son œuvre. L'essai est donc le texte inclassable par excellence, une « prose non fonctionnelle à visée argumentative » (p. 7) – c'est la définition provisoire du genre que P. Glaude et J.-F. Louette expliquent et complètent au long des chapitres de leur ouvrage.

Comme l'essai est un genre « aux contours mal définis », il est difficile de le faire entrer dans une logique. Il suffit de penser à la « désorganisation systématique », seule règle de ce genre protéiforme dans l'approche de Roland Barthes, ou bien la manière « méthodiquement non méthodique » (expression de Theodor W. Adorno) dont ce type de texte procède depuis sa première apparition. Deux méthodes sont proposées et examinées par P. Glaudes et J.-F. Louette afin de définir l'essai. La première consiste à le définir par extension : « les textes rangés dans la catégorie de l'Essai lui sont la plupart du temps indexés par élimination des autres genres » (p. 10). Une fois la poésie et la fiction (narrative ou dramatique) éliminées, l'essai regrouperait à la fois l'autobiographie, le journal intime, le discours philosophique ou théorique, la correspondance, le compte rendu. Cette méthode du reste (marquée avant tout par le nom de D. Combe) n'aboutit pas à une unité ou une cohérence satisfaisante ; au contraire, l'ensemble est caractérisé de contours fort élastiques. La deuxième méthode servant à définir l'essai opère avec la « tonalité dominante » de chaque genre liée à l'expérience de la lecture. La méthode du quadrillage repose en grande partie sur des impressions subjectives et des jugements de valeurs qui définiraient ainsi, dans le cas de l'essai, une place primordiale de la réflexion, de la pensée discursive, et non pas une place de l'imagination introduite par la fiction. L'essai relève donc du didactique et il se distingue des cinq autres catégories génériques établies par H. Meschonnic : des catégories poétique, lyrique, dramatique, comique et épique.

Un sous-chapitre particulièrement intéressant de *L'Essai* traite du lien entre l'essai et la poésie, notamment de la proportion de la dimension argumentative et de l'éclat lyrique dans un essai. Comme réponse à la question de savoir si la dimension poétique peut ou non être transposée aux plans de l'*inventio* et de la *dispositio*, les auteurs nous font observer que l'essai relève *in fine* d'une poétique

conditionnaliste, c'est-à-dire d'une poétique « plus instinctive et essayiste que théoricienne, confiant au jugement de goût, dont on sait qu'il est subjectif et immotivé, le critère de toute littéarité » (p. 23). À propos de la notion capitale du style, introduite par l'idée de la substitution de la fonction esthétique à la fonction morale ou politique, les auteurs trouvent une définitive à laquelle nous avons déjà fait allusion et qui situe l'essai du côté de la prose non fonctionnelle.

Deux chapitres (Moments 1 : Filiations classiques ; Moments 2 : Formes modernes) abordent l'évolution du genre au cours des siècles : l'essai selon Montaigne, à l'âge classique, au siècle des Lumières, ainsi qu'aux XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles – un grand nombre d'avatars du même genre ayant une généalogie particulièrement ramifiée. Avant de tirer une conclusion, que l'on pourrait résumer par l'idée selon laquelle l'essai est moins un genre en soi qu'une certaine qualité de l'esprit, P. Glaudes et J.-F. Louette introduisent de nouveaux mots-clés parmi lesquels l'« ordre sourd » est peut-être le plus intéressant : il désigne l'ordre secret, dissimulé, du genre. Songeons par exemple aux détours que l'on peut discerner dans l'essai, au jeu sur l'étymologie ou bien au travail de l'auteur sur les parenthèses doubles, ouvertes, fermées sans avoir été ouvertes.

L'essai ne prétendant pas tenir un discours maîtrisé, refuse l'exhaustivité, souvent au nom de la passion. Raison et passion mènent leur éternel combat dans l'esprit de l'essayiste qui s'adonne finalement aux « émotions idéologiques » (expression utilisée par Julien Benda). L'essai a son intérêt pour le circonstanciel, « à propos » et « à l'occasion » duquel il exprime des idées : contrairement à la philosophie, l'essai ne prétend pas aux vérités éternelles. C'est la conclusion présentée par P. Glaudes et J.-F. Louette comme dernier jalon posé dans leur ouvrage, idée confirmée par le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (1997) : l'essai « désigne des qualités humaines qu'on demande à trouver à travers un style, un refus du système, une bonhomie souriante, une acceptation des contradictions, une précision sans facilités, bref, l'intelligence ».

ANDRAS DESFALVI-TOTH

DESCOTES, Dominique, *Blaise Pascal. Littérature et Géométrie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, 354 p.

Littérature et géométrie, annoncées comme deux points cardinaux, comme deux terrains contigus à exploiter en une vie d'homme dans la quête inlassable de la vérité. Mais au commencement est déjà le besoin d'atténuer la signification de l'une des notions, celle de littérature. L'auteur de l'opus *Blaise Pascal. Littérature et Géométrie* comprend la littérature d'abord comme rhétorique et s'inscrit ainsi dans la lignée des théoriciens qui cherchent à définir la littéarité d'un texte par de purs moyens stylistiques, donc formels. Mais il réussit également à saisir la véritable essence de la littérature qui est de revivre la réalité en images par l'instinct du cœur et de se forger ainsi un monde qui a une existence en soi-même, et dont la géométrie représente l'exemple par excellence.

Dominique Descotes, professeur à l'Université Blaise-Pascal, Clermont II, travaille surtout sur Pascal géomètre mais si l'on regarde de près son cursus littéraire, on voit qu'il s'est penché sur le problème de la liaison qui unit la littérature et la géométrie dans l'œuvre pascalienne : *Pascal, rhétoricien de la géométrie, Arithmétique et littérature : le Potestatum numericarum Summa, Sur les arguments mathématiques dans l'Apologie de Pascal*, et on pourrait encore continuer à énumérer ses différents écrits. L'épigraphe du livre en question justifie en quelque sorte ce rapprochement, ou disons plutôt qu'elle donne une réponse possible au sens de sa recherche : « Je trouve qu'il n'y a aucune faculté humaine qui soit isolée et séparée des autres et qui puisse fonctionner sans que toutes les autres soient intéressées. Même dans les mathématiques, la mémoire, la volonté, la sensation, la sensibilité, l'affectivité elle-même jouent un rôle, chacun dans un ordre séparé. » (Paul Claudel). Cette pensée révèle une expérience permanente de l'homme qui est de voir n'importe quel phénomène comme un fait du monde donc comme quelque chose qui prend nécessairement part à l'enchaînement continu des êtres, et ne peut être regardé séparément des autres. L'homme, prisonnier de sa raison, en examinant les phénomènes, ne peut faire autrement que de prendre un seul point de vue par pure convention et de décrire ainsi les faits. Le livre de Dominique Descotes représente alors une révolution copernicienne dans le sens kantien de l'expression. La notice de l'œuvre en quatrième de couverture dit : « On ne

conteste plus aujourd'hui que l'œuvre religieuse et philosophique de Pascal porte profondément la marque de son œuvre scientifique. Il est moins courant d'inverser la perspective, et d'envisager du point de vue littéraire ses écrits sur la géométrie et sur les nombres. »

Cette interaction des deux domaines scientifiques apparut ouvertement déjà au XVII<sup>e</sup> siècle, et, en tant que fait historique, renforce en quelque sorte la « légitimité » du rapprochement de Descartes. Il y a d'abord la volonté de la mathématisation de la nature qui n'est pas la constatation d'un fait mais un vœu de l'esprit, « un magnifique *a priori* ». Plus on connaît Platon mathématicien et pythagoricien, plus on retrouve le « *divinus Archimedes* », plus on devient conscient du fait que la connaissance des phénomènes est une saisie partielle de la nature, mais malgré son caractère partiel un enregistrement, donc une science, et qu'ainsi, la distinction aristotélicienne qui oppose les régions supralunaire et sublunaire peut se dissoudre.

Pour forger une nouvelle science, il lui faut un langage propre également, processus qui est lié dans tous les pays à la conversion à l'usage de la langue nationale. Ce long procédé est traité par Descartes également, et il constate des développements parallèles en lettres et en sciences. Il mentionne « le travail consciencieux d'un pédagogue comme Hérigone, et surtout le génie littéraire de Descartes » dans la création d'un style analytique pur, d'un langage mathématique français libéré du latin. La position de Pascal à l'égard de ce problème est considérée comme pragmatique. Parallèlement à cette création d'une langue mathématique française, à l'intérieur même du domaine mathématique se dessine le projet d'un renouveau dont l'essentiel consiste dans l'usage d'un style figuratif, qui se manifeste par exemple dans le passage de l'algèbre et de la géométrie. Le baron écossais, John Népiér, en voulant simplifier les calculs trigonométriques, a ainsi défini en 1614 le logarithme, « le nombre du  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  », c'est-à-dire du rapport, de la raison : « Le logarithme est un nombre qui exprime avec une grande approximation la ligne qui augmente également dans des temps égaux pendant que la ligne du sinus total décroît proportionnellement dans ce sinus... » Le logarithme est donc un nombre car les calculs ne peuvent s'effectuer que sur des nombres, et en même temps, il est la mesure aussi approchée que possible d'une grandeur continue représentée ici par une ligne. La fécondité de cette interaction se montre dans le cas pascalien par exemple sur la somme triangulaire où même des horizons de l'herméneutique s'ouvrent devant le lecteur attentif : « Ce sont ces diverses routes qui ouvrent les conséquences nouvelles, et qui, par des énonciations assorties au sujet, lient des propositions qui semblaient n'avoir aucun rapport dans les termes où elles étaient conçues d'abord. Tout naturellement, ce précepte trouve une application dans une technique qui consiste à lire de différentes manières un même tableau » (p. 131). Bien sûr, Pascal n'a pas l'honneur de la priorité dans l'application de cette méthode, mais « ce qui fait la véritable invention, ce n'est pas seulement la première énonciation d'une proposition, c'est aussi le fait d'en avoir tiré toute la substance » (p. 48). En fait, l'histoire des mathématiques ne considère pas Pascal comme un génie, comme l'inventeur de méthodes et de propositions jusque-là inouïes. Il doit beaucoup à son maître, Desargues ; et sur le terrain des analyses combinatoires et des probabilités, c'est surtout Fermat et Frénicle de Bessy qui ont excellé ; en ce qui concerne la machine arithmétique, Leibniz constate que « Pascal avait les yeux fermés comme par le sort... » pour que lui, il découvre le raffinement caché. Les mathématiciens disent laconiquement que Pascal a atteint son sommet au sujet de la roulette mais que son originalité se réduit uniquement à ce traité. Curieusement, le même avis se forme en ce qui concerne son travail philosophique. La plupart des savants ne révèlent aucune innovation d'importance cruciale quant à Pascal, le philosophe du XVII<sup>e</sup> siècle étant exclusivement Descartes. Où peut-on trouver la clé du génie pascalien qui existe malgré tout partout ? Pour la saisir dans ce bref aperçu, voyons ce que Pascal répondrait au scrupule de Mersenne, véritable doute agnostique de caractère phénoménologique.

Selon Mersenne, la science peint les images des choses, mais n'en fait que les images tandis que les choses ont leur propre nature. La science mécanique n'a donc à aucun degré une explication totale et laisse ainsi la place libre à une position philosophique (qui disparaîtra d'ailleurs totalement par la suite de l'histoire des sciences, ou se dissoudra plutôt dans l'explication mécaniste). Pour Pascal, l'unique réalité est le langage, la langue est toujours communication de sens, communication d'être. Prenons pour preuve ce que Pascal dit dans le 920<sup>e</sup> fragment (numérotation de Brunschvicg) : « Si mes lettres sont condamnées à Rome, ce que j'y condamne, est condamné dans le ciel : *Ad tuum, Domine Jesu, tribunal appello.* » Sans perdre son caractère de déguisement, voire en l'utilisant (ce trait est la *conditio sine qua non* de la dissimulation de la vérité, du fait qu'elle erre inconnue parmi les hommes), le langage est essentiellement persuasion et conversion, la seule causalité dont l'homme soit capable, la seule possibilité de définir son

existence qui consiste, si l'on accepte la définition classique de la métaphysique, dans l'aptitude à exercer un effet quelconque. La typologie linguistique est d'après ce schéma non pas la relation « l'homme a le langage de son caractère », mais « l'homme a le caractère de son langage. » L'être même est langage et doit être déchiffré comme langage. Bien que la faculté de penser demeure une merveilleuse qualité de l'homme, elle ne peut revêtir la même importance que dans le système cartésien : la base inébranlable de tout n'est pas formée à partir du « *cogito* », mais l'affirmation de son existence se reformule comme le suit : « Jésus Christ dit, donc je suis ». La vérité est déposée dans un langage, ce qui a pour conséquence, entre autres, qu'il est impossible pour l'homme de sortir du langage, de ce langage qui demeure malgré tout à jamais incomplet. On connaît la répugnance avec laquelle Pascal se comportait envers les preuves métaphysiques démontrant l'existence de Dieu (cf. le fragment B543), idée à cause de laquelle il fut vivement critiqué même par son collaborateur, Arnauld, dans ses *Essais de morale*. Mais pour Pascal, la métaphysique était essentiellement de caractère linguistique, elle pouvait s'identifier – « *consequentia mirabilis* » – à la rhétorique. La preuve ontologique n'aurait tout simplement aucun sens dans la mesure où elle exprimerait une affirmation évidente par son existence même, par la nécessité humaine du langage. Si l'on veut absolument formuler l'argument, ce serait « Le langage est, donc Dieu est ». Par cela s'explique le caractère apologétique de toute l'œuvre pascalienne, dans laquelle il n'y a aucune phrase qui ne supposerait la présence effective d'un autre, d'un partenaire. La rhétorique n'est pas la grammaire et la logique mais ce qui donne un sens final à toutes les règles, en un mot, comme nous l'avons dit plus haut, elle est la métaphysique (cf. Édouard MOROT-SIR, *La métaphysique de Pascal*, Paris, PUF, 1973). L'originalité de l'homme réside dans la « *dispositio* », mais à l'intérieur d'une unité de sens et de forme, à l'intérieur de la cohérence de la vérité et de la doctrine. La place qu'occupe la géométrie dans ce système est d'importance cruciale. Elle a la preuve pour objet, elle est de caractère apologétique, et elle sert ainsi de modèle à toutes les démonstrations, en présentant à l'homme l'ordre le plus haut qu'il puisse atteindre pendant sa quête de la vérité, comme Pascal l'indique dans son opuscule, *De l'esprit géométrique et de l'art de persuader*. En même temps, ce traité, qui commence par le mot « vérité », annonce le problème rhétorique qui touche à la géométrie et que Pascal décrit ainsi dans les *Pensées* : « Le Dieu des chrétiens ne consiste pas en un Dieu simplement auteur des vérités géométriques et de l'ordre des éléments ; c'est la part des païens et des épicuriens » (Fragment B72). Tous les écrits pascaliens ont le même sujet, ils ne diffèrent que par leur genre. La difficulté rhétorique principale réside alors dans la détermination de la mesure dans laquelle le modèle géométrique peut être transposé dans le domaine moral.

Il reste donc, dans le cas de Descotes, la rhétorique des écrits géométriques de Pascal. D'abord, un art poétique contenant le portrait du géomètre en honnête homme, avec une admirable description des milieux scientifiques au XVII<sup>e</sup> siècle (à l'exception du rapprochement de Descartes et de Pascal, ce qui est inutile et incertain car il va à l'encontre de l'unité de l'œuvre pascalienne), après, le langage, les genres, le style – un langage vernaculaire, des métaphores, des expressions abstraites. Ensuite la dramaturgie, la méthode, la construction, le rythme. Pour finir, l'invention et une petite ouverture sur le dialogue des géomètres. Cette construction est en elle-même un drame qui témoigne en soi-même de ce que l'auteur veut décrire dans le cas de Pascal. Le travail de Descotes est unique dans son genre sur le vaste terrain de la littérature sur Pascal ; il comble une lacune dans les recherches et forme une partie intéressante à l'intérieur de la petite quantité d'études qui s'écrit de nos jours sur Pascal. Pourtant, il ne faut pas perdre de vue la théorie de Pascal selon laquelle le rapprochement d'un objet en est le plus souvent l'éloignement, que le dépassement de la rhétorique est par sa propre négation signe d'un ordre supérieur : « La vraie éloquence se moque de l'éloquence... » (B4)

EDIT ANNA LUKÁCS

« *du chaos dans le pinceau...* », Victor HUGO, *dessins*, Paris, Maison de Victor Hugo, Éditions des musées de la ville de Paris, 2000, 419 p.

« *El sueño de la razón produce monstruos.* »<sup>1</sup>

Qui n'a pas été subjugué dès l'adolescence par la vaste verve romantique de Victor Hugo ? L'insoumission et l'insatisfaction de son esprit, qui ne cesse jamais de creuser, de chercher plus profondément dans l'âme du monde et de l'homme, qui veut toujours exprimer la totalité de l'existence, le possible et l'impossible, la douleur et la joie, le rayon et l'ombre, nous captent et nous propulsent pour aller de l'avant dans les moments de doute. Il semble que cette inspiration inouïe, que l'ampleur et l'influence de l'œuvre attestent à merveille, ne pouvait se contenter d'une source d'expression unique (même s'il s'agit du champ infini des lettres), et, ainsi, elle est accompagnée d'une production picturale dont l'étendue et l'importance sont encore à découvrir : les rares images que nous retrouvons dans certains recueils, qu'il peignit dans le but évident de servir d'illustration à quelques-uns de ses poèmes<sup>2</sup>, ne rendent pas compte de l'ampleur véritable de son délassement favori, qu'il entreprit le plus souvent « entre deux strophes », « pour s'amuser »<sup>3</sup>.

L'esprit infatigable de l'auteur devait nécessairement trouver une activité récréative où il pourrait à loisir libérer les dernières tensions et les ouragans de sa vision romantique et de cette « volonté de puissance », qui pour lui était la création même, ou si vous préférez, de sa rage de l'expression. La sauvagerie<sup>4</sup>, la férocité et la démesure de la bile noire qu'il ne s'est permis que rarement dans ses œuvres littéraires, que le contrôle de la raison lui interdit forcément lors de la réflexion poétique, semblent se déchaîner ici : bourgs en ruine, océans et naufrages, pendaisons, rivages, orages et crépuscules à n'en plus finir. Un univers de ténèbres presque pures qui n'est interrompu çà et là que par de rares relâchements de l'opacité impénétrable de l'encre brun ou de faibles éclaircissements des rehauts de gouache blanche :

« Deux mondes ! – l'un est dans l'espace,  
dans les ténèbres de l'azur,  
Dans l'étendue où tout s'efface,  
Radieux gouffre ! Abîme obscure !  
Oh ! si tous deux, âmes fidèles,  
nous pouvions fuir à tire-d'ailes,  
Et plonger dans cette épaisseur,  
D'où la création découle,  
Où flotte, vit, meurt, brille et roule,  
L'astre incommensurable au penseur ; »<sup>5</sup>

Un champ d'interprétation prolifique pourrait s'ouvrir ici, qui serait susceptible de démontrer les rapports étroits qui permettent à ces deux modes (mondes ?) de l'expression hugolienne de communiquer, de s'interpénétrer selon un réseau complexe de références symétriques : d'un côté, les associations que certaines formes aléatoires suscitent, comme la mer, les falaises, les rivages et l'écorce des arbres (tous amplement représentés parmi ses « gribouillages »), tout ce qui, lors des contemplations du poète, constitue un langage, qu'il est seul apte à déchiffrer, et la confusion des réminiscences fausses et vraies, ou plutôt personnelles et impersonnelles dans les dessins (« Espagne, un de mes châteaux » [34], « Ruines d'un aqueduc » [39], etc.) ; et de l'autre, la signification du souvenir hugolien,

<sup>1</sup> « Le sommeil de la raison engendre des monstres », in *Los Capricos* (1799 ; planche 43) de Francisco Lucientes de Goya.

<sup>2</sup> Voir « Dolmen où m'a parlé la bouche d'ombre », ou l'arbre noir dont l'ombre est un crâne pour illustrer « Pleurs dans la nuit », tous deux dans le recueil *Les Contemplations*.

<sup>3</sup> Propos de V. Hugo, cités par Danielle Molinari, conservateur général de la Maison de Victor Hugo et de Hauteville House. Voir son discours inaugural, p. 15.

<sup>4</sup> « Mes dessins sont un peu sauvages », écrivit-il à Baudelaire ; passage cité par Danielle Molinari. (*Ibid.*)

<sup>5</sup> « Magnitudo parvi », in *Les Contemplations*, Livre III, « Les luttes et les rêves », XXX.

« Comme quelqu'un qui cherche en tenant une lampe,  
Loin des objets réels, loin du monde rieur,  
Elle arrive à pas lents par une obscure rampe  
Jusqu'au fond désolé du gouffre intérieur.

Et là, dans cette nuit qu'aucun rayon n'étoile,  
L'âme, en un repli sombre où tout semble finir,  
Sent quelque chose encor palpiter sous un voile...  
C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir ! »<sup>6</sup>

où, grâce, entre autres, à sa prédilection pour un univers panthéiste<sup>7</sup>, c'est-à-dire que toutes les parties aussi infirmes soient-elles de la nature, sont remplies d'âmes, et celle de la métempsychose<sup>8</sup>, ou de la migration des âmes, qui s'unissent après la mort dans l'oubli et retrouvent, peut-être, une nouvelle identité dans une nouvelle substance composée de formes (lumière) et de matière (ténèbres) :

« Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !  
Vous roulez à travers les sombres étendues,  
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus. »<sup>9</sup>

Et, plus loin :

« Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noirs ?  
O flots, que vous savez de lugubres histoires !  
Flots profonds, redoutés des mers à genoux !  
Vous vous les racontez en montant les marées,  
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées  
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous ! »<sup>10</sup>

L'écoulement du temps n'est qu'une variation infinie de formes qui se succèdent, son passage ne détruit qu'en constituant de nouvelles formes uniques et irrépétibles. Les formes sont plus périssables que la matière, mais jamais leur variation ne trouvera de fin, puisque l'inventivité du Démiurge est « impénétrable » et « incommensurable ». Prenons l'exemple des bourgs en ruine, une bonne dizaine de représentations fantasques ou inspirées de voyages se retrouvent dans cet album, toutes dissemblables et pourtant identiques, telle une variation sur un thème musical ; étant donné que leurs contours se perdent dans de sombres brumes indicibles, il est souvent malaisé de se les remémorer selon leurs exactes différences. Ce qui différencie ces dessins, ce sont quelques traits plus ou moins foncés d'encre, pourtant, on ne pourrait les confondre, et même une infinité de nuances et de tonalités s'y découpent devant nos yeux attentifs et ébahis, qui reproduisent avec une justesse hallucinante les effets de lumière du ciel ou des murs. Ces nuances ne sont pas moins précises dans les paysages, qui, d'une finesse éblouissante, semblent ne vouloir représenter que les jeux des lueurs et des ombres. Ces peintures à l'encre pourraient faire penser à des esquisses de peintres impressionnistes en noir et blanc. Mais ces bourgs en ruines ne sont pas sans signification, ne sont pas sans « âme » ; ils ont perdu leur fonction première, et sont devenus ainsi les symboles de la dévastation indéfectible du temps. Ces dessins anodins se transfigurent, et finissent par illustrer les thèmes centraux de la poésie métaphysique du poète de la totalité, ou de l'Absolu.

Pendant que sa poésie tente de maîtriser les grandes forces contradictoires du monde, de l'être et de la nature, et leurs confrontations à tous les niveaux de la conscience, sa production plastique s'y adonne

---

<sup>6</sup> « Tristesse d'Olympio », in *Les Rayons et les Ombres*.

<sup>7</sup> Cette idée se retrouve dans la plupart de ses poèmes d'envergure cosmologique, mais « Ce que dit la bouche d'ombre » est l'exemple le plus probant.

<sup>8</sup> Une des formulations les plus claires de cette idée se trouve dans *Les Contemplations*, Livre III, « Les luttes et les rêves », I. « Écrit sur un exemplaire de la Divina Commedia ».

<sup>9</sup> « Oceano nox », in *Les Rayons et les Ombres*, XLII.

<sup>10</sup> *Ibid.*

sans la surveillance ou la censure de la raison, et non contente d'extirper des visions oniriques et terrifiantes des abîmes de l'âme à l'aide de cette méthode, qui n'est pas sans rappeler l'automatisme surréaliste, il ne craint pas non plus d'explorer les possibilités que lui offre l'aléatoire : il semble bien que la plupart de ces quelques quatre milles dessins sont partis de l'observation de taches jetées avec une maladresse voulue, nous sommes tenté de dire préméditée, sur la feuille. Car, nous l'avons dit, toutes les agrégations matérielles aussi futiles qu'elles paraissent, possèdent leur sensibilité propre, une âme en somme ; rien n'est négligé dans la création, et c'est au poète, au rêveur toujours trop ténébreux pour voir clair, mais jamais assez pour ne pas voir juste, de les déchiffrer, de rendre ostensible leur signification dans la structure complexe de l'Univers (d'où sans doute la fascination des empreintes de dentelles dans l'œuvre graphique) :

« L'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté,  
Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume. »<sup>11</sup>

D'ailleurs, un aspect paradoxal de la pensée de Victor Hugo se dévoile ici, si nous persistons à considérer ses dessins, comme des œuvres congéniales et révolutionnaires, puisqu'il ne semble pas lâcher prise d'un de ses axiomes indispensables pour la création artistique :

« L'auteur l'a déjà dit et plus d'une fois, il est un de ceux qui tentent avec persévérance, conscience et loyauté. Rien de plus. Il ne laisse pas aller au hasard ce qu'on veut bien appeler son inspiration. Il se tourne constamment vers l'homme, vers la nature ou vers Dieu. À chaque ouvrage nouveau qu'il met au jour, il soulève un coin du voile qui cache sa pensée ; et déjà peut-être les esprits attentifs aperçoivent-ils quelque unité dans cette collection d'œuvres au premier aspect isolées et divergentes. »<sup>12</sup>

Paradoxe véritable ? Malgré les protestations réitérées des critiques, malgré les lettres et les encouragements des contemporains de Victor Hugo, comme Baudelaire ou Théophile Gautier, pour n'évoquer que les plus illustres, qui veulent à tout prix voir en Hugo un peintre génial, mais méconnu du grand public, le poète lui-même reste conséquent avec son art poétique, et tranche la question, puisqu'il parle de ses propres productions comme de ces choses « qu'on s'efforce à appeler mes dessins » et qui « cessent d'être des dessins du moment qu'ils auront la prétention d'en être »<sup>13</sup>. En effet, ce ne sont pas des œuvres d'art à part entière, elles ne possèdent de signification que comme autant de productions marginales d'une imagination exhaltée, elles ne fascinent que celui qui les interprète comme des illustrations de l'œuvre littéraire.

« "Pour peindre une bataille, il faut de ces puissants peintres qui aient du chaos dans le pinceau" : le titre de cette exposition ne pouvait qu'être emprunté à Victor Hugo dont l'œuvre graphique est à l'image d'un combat, perpétuelle mêlée des éléments et des matériaux les plus divers. »<sup>14</sup> Comme le remarque pertinemment Jean-Pierre Angremy, président de la Bibliothèque nationale de France, au commencement de l'un des discours inauguraux que l'album reproduit en guise d'introduction, la tension dramatique des grandes antinomies de l'existence a puissamment influencé l'inspiration hugolienne même au-delà de sa production poétique. Cette fascination du clair-obscur, l'expression visuelle élémentaire de ce conflit originel entre les contraires, toute l'œuvre en est abondamment parsemée, aucune couleur n'étant autant représentée dans ses « insondables » poèmes métaphysiques que le blanc et le noir, et leurs métamorphoses. Jamais ces deux couleurs ne sont déchargées de leur signification cosmologique, cette obsession déborde les cadres des œuvres canonisées pour hanter les moments du délaissement, ces moments où l'intense concentration de la création s'atténue, où l'esprit s'adonnerait au repos, pourtant la quête de l'Absolu ne s'oublie pas, et la main fatiguée, que les anges ne lâchent toujours pas, trace des formes à peines dicibles, des paysages inconnus et désolés où se résume l'essentiel de la nature et des créatures du monde créé et de l'imagination.

LÓRINC MÉSZÁROS

<sup>11</sup> « À un poète aveugle », in *Les Contemplations*, Livre I, « Aurore », XX.

<sup>12</sup> Préface pour *Les Rayons et les Ombres*.

<sup>13</sup> Introduction de Danielle Molinari, p. 15.

<sup>14</sup> Introduction de Jean-Pierre Angremy, p. 13.

*Écrire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Genèses de textes littéraires et philosophiques*, sous la direction de Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon, Paris, CNRS Éditions, collection Textes et manuscrits, 2000, 240 p.

Les manuscrits de Flaubert ou de Proust appellent l'interrogation génétique ; chose que l'on ne dirait pas si facilement des textes plus tardifs. Thomas Mann ou Nathalie Sarraute détruisent toute trace de création pour dérober aux chercheurs les secrets de leur atelier. Tout récemment, c'est l'informatique qui joue le même rôle : les possibilités d'analyse génétique diminuent avec la disparition du brouillon. Faute de pouvoir continuer vers l'avenir, les généticiens sont obligés de chercher vers le passé. Mais est-il possible de franchir la frontière du XIX<sup>e</sup> siècle ? Peut-on élargir le champ de la critique génétique et échapper ainsi à sa fin provoquée par la mort du manuscrit ? Peut-on généraliser sa méthodologie et ses concepts ? Peut-elle concerner une autre époque que « l'âge d'or » des grands corpus manuscrits ? Voilà les questions de départ, posées par les directeurs du recueil. Les articles de Vincenette Maigne, Bernard Beugnot, Antony McKenna, Gianluca Mori, Alain Mothu, Béatrice Didier, George Benrekassa, Michel Delon, Jean-Christophe Abramovici, Eric Legrandic, Klaus Hurlbusch, Nathalie Ferrand, et de Stéphane Vachon en constituent la réponse.

Au lieu de traiter un à un les articles, nous essaierons de donner un aperçu général. Cette démarche nous permettra de souligner les éléments communs et de faire le bilan du livre.

La majeure partie des articles contient un essai d'auto-définition, ce qui est tout à fait compréhensible vu que les généticiens s'aventurent ici sur des terres peu connues. Rappelons que les analyses se limitaient, jusqu'ici, aux grands corpus du XIX<sup>e</sup> siècle. Les auteurs tentent de décrire le but, les perspectives et le profit des recherches. Or, tous articulent une remarquable différence entre la critique génétique « moderne » et celle applicable aux textes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ils ne manquent pas d'en préciser les raisons en présentant des typologies de manuscrits avec toutes les caractéristiques, ainsi que des tableaux de l'époque, riches en couleurs et en détails. (Comme il s'agit d'articles autonomes, nous rencontrons des typologies diverses, voire très différentes.)

Les propositions et les sujets de débat qui s'articulent au long des pages, suivent cet esprit de définition et de différenciation. Ainsi B. Beugnot propose ce qu'il appelle *une critique génétique partielle* ; de son côté, Béatrice Didier pousserait à l'usage le plus large possible des outils informatiques ; K. Hurlbusch réprovoque la position actuelle de la critique littéraire qui se limite souvent à l'étude du produit aux dépens du processus ; S. Vachon déplacerait la ligne de démarcation entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle.

Outre ces questions théoriques et méthodologiques, nous trouvons des analyses de textes et de processus d'écriture très approfondies, dont les plus intéressantes portent sur les œuvres de Sade (*Les Crimes de l'amour* et *Les Infortunes de la vertu*), de Montesquieu (*L'Esprit des lois*) et de Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*).

En fin de compte, l'intérêt principal de l'ouvrage réside dans l'image qu'il donne du manuscrit. D'un article à l'autre, le manuscrit nous apparaît sous différents aspects. Comme support ou médium approprié d'une certaine époque et de petits cercles d'initiés, ou comme objet d'art, plus tard d'industrie, monument ou témoignage du tracé de la main de l'auteur qui nous fait entrer dans l'intimité de son atelier. Toutefois, cette diversité apparente ne nous empêche pas de suivre le processus de métamorphose qui nous mène du manuscrit 673 de La Rochelle de la main de Tallemant des Réaux, jusqu'aux bons à tirer des romans de Balzac. Tandis que le premier était encore plein de gloses, d'annotations et de textes insérés, les derniers s'élèvent au statut de monument : Balzac en exige le retour de ses imprimeurs et les donnera en cadeau à des amis. L'un est essentiellement collectif, l'autre est obligatoirement individuel. Le plus intéressant est justement la représentation du développement entre ces deux stades ; à savoir, l'évolution d'une relation de proximité et de symétrie qui relie Tallemant à ses lecteurs-transcripteurs, vers une volonté de contrôle absolu, témoignée par Balzac ou Sterne, campant chez leurs éditeurs et intervenant jusqu'à l'ultime phase de la confection du livre. Quoiqu' autonomes, ces articles valent la peine d'être lus dans l'ordre, justement pour que ce chemin puisse se dessiner.

Or, l'ouvrage n'est pas une simple histoire du devenir livre. C'est un excellent outil qui nous aide à saisir le fond des changements de paradigme et les racines de la modernité. Nous y trouvons des études réfléchies sur le rapport entre l'œuvre et l'auteur ainsi qu'entre l'œuvre et son lecteur.



Même s'il n'entre pas directement dans cette logique, il faut parler du problème de l'éditeur, car il prend une place considérable dans le recueil. Comme la plupart des auteurs sont aussi des éditeurs, ils ne pouvaient pas se garder d'introduire ce point de vue. Et ils ont raison parce que c'est l'analyse des problèmes pratiques qui prouve le mieux l'importance de l'étude des manuscrits.

J.-L. Lebrave et A. Grésillon ont posé plusieurs questions ; nous pouvons dire qu'ils n'ont pas simplement trouvé une réponse, mais que cette réponse élargie par de nouvelles questions, surtout de type méthodologique, s'impose comme un guide de la critique génétique pour les manuscrits des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Le point de départ était une lacune, l'absence d'une histoire globale des processus d'écriture et de composition. Leur recueil pourrait constituer le premier chapitre de cette étude historique qui reste cependant à compléter.

Dans la préface du recueil, J.-L. Lebrave et A. Grésillon soulignent qu'ils ont entamé ce travail dans le but de lutter contre un préjugé, selon eux toujours trop répandu, à savoir que les textes naissent dans leur indépassable perfection. Outre cet objectif qu'il parvient à réaliser, *Écrire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* est un riche parcours de deux siècles, de plusieurs auteurs (français et allemands) et de différents types de manuscrits : c'est l'exemple d'une entreprise intellectuelle menée à bien, édifiante et fructueuse.

PATRÍCIA MIHÁLYI

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, *Le Mythe romantique de Merlin dans l'œuvre d'Edgar Quinet*, Paris, Honoré Champion, 1999, 682 p.

Simone Bernard-Griffiths, dont le nom est par ailleurs inséparable de l'intense activité du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de Clermont-Ferrand qu'elle a dirigé aussi pendant de longues années, s'est attachée dès ses débuts à l'œuvre d'Edgar Quinet, une œuvre dont le moins qu'on puisse dire, c'est que, malgré l'incontestable importance de la place qu'elle détenait en son temps, elle n'a pas suscité tout l'intérêt qu'elle mérite et que précisément les travaux de l'auteur de cette thèse ont mis en évidence. Comme on le fait observer dans une histoire littéraire, l'oubli dans lequel Quinet est tombé permet mal de mesurer l'importance de son œuvre riche et multiforme. Historien, poète, homme politique, professeur au Collège de France, un des apôtres du messianisme humanitaire dont les cours ont été suivis, par toute une jeunesse romantique et républicaine, avec autant d'enthousiasme que ceux de Mickiewicz ou de Michelet. Avec ce dernier, son « frère de cœur et de pensée » et Ballanche, il est le représentant de cette philosophie de l'histoire dont la vision synthétique du « devenir humain » domine toute l'époque romantique. Les *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder qu'il a traduites en 1827, deviennent pour lui une féconde source d'inspiration : ses débuts se placent sous le signe de cette théorie générale de l'évolution de l'humanité. D'où l'intérêt qu'il porte aux légendes et aux mythes qu'il considère, à son tour, comme autant d'expressions de l'âme collective, comme autant d'étapes successives d'une quête de la vérité ; d'où aussi son intérêt pour l'épopée, dans laquelle il voit, avec plus d'un de ses contemporains, un moyen approprié d'exprimer cette pensée d'historien dans un autre registre. Dans son *Ahasvérus* (1833), le personnage du Juif errant incarne déjà cette humanité toujours en route, irrésistiblement attirée par un avenir qui n'en finit jamais.

Dans *Merlin l'enchanté* (1860), le proscrit du Deux Décembre, tourmenté par l'échec de 48, ce « naufrage de la liberté », revient à l'épopée, comme pour s'évader hors du temps et trouver consolation dans l'imaginaire. Le mythe de Merlin, par ses obscures et lointaines origines, par ses métamorphoses – des chants celtiques aux triades bardiques, de l'historiographie au roman médiéval –, par ses ressurgissements jusqu'à l'époque moderne, lui offrait une riche matière pour ses méditations de poète et d'historien dans un nouveau contexte à la fois politique et personnel. Quinet lui-même a considéré cet ouvrage longuement mûri – son plan fut conçu dès sa jeunesse – comme l'un des plus importants de son œuvre sur lequel il pensait devoir être jugé : une espèce de somme où il a mis sa « vie entière », « tout ce que la vie [lui] a appris », comme il l'écrit en 1856 dans une lettre à Michelet. L'analyse justifie pleinement ces observations d'auteur, confirmées par celles de Simone Bernard-Griffiths dans le *Liminaire* de son livre où *Merlin* lui apparaît, « dans sa fascinante démesure, dans son inachèvement novateur » comme « l'emblème du génie de Quinet fait de gigantisme tronqué, de chimères prophétiques », témoin d'un itinéraire intérieur et, surtout, une œuvre qui fait date dans la longue histoire

du mythe, un « relais privilégié » sur la route qui « conduit du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, de la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth et du *Merlin* de Robert de Boron, à *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire » (p. 12).

Le mythe est par définition réécriture, il n'existe que par elle ; la palingénésie est son essence. Les transformations successives, les significations nouvelles qu'il reçoit sont, d'après Pierre Albouy, autant de « variantes d'une signification fondamentale ». Simone Bernard-Griffiths s'est proposé d'examiner comment, par cette « superposition de sens, naît un mythe romantique à l'unité plurielle, une triade », comment la légende traditionnelle se transforme, sous la plume de Quinet, en « une légende personnelle qui est à la fois légende d'exil », « légende de la création mythologique » et, enfin, « une légende des siècles » (p. 17).

Dès le *Liminaire*, l'ouvrage se promet d'être aussi protéiforme que le mythe lui-même, que sa cohérence thématique et de méthode ne fait que souligner. Les médiévistes, outre la genèse du mythe, explorée dans ses moindres détails, y trouvent une riche documentation sur sa résurrection romantique sous les traits d'un Merlin moderne ; pour les spécialistes du romantisme, c'est là une analyse fort suggestive d'un mythe retravaillé par l'imaginaire romantique. Et enfin, cette thèse est en même temps une des meilleurs défenses et illustrations d'un mode d'analyse littéraire, la mythocritique, ce qui devrait lui assurer une large audience bien méritée.

Le *Livre premier, La Mythologie de l'exil ou l'odyssée du moi*, retrace la genèse d'une « autobiographie mythique », comment et par quelles médiations la fable a rencontré la biographie de Quinet. L'adolescence vécue dans un sentiment d'isolement et d'altérité, le fait d'être *exilé* du Collège de France en 1843 et enfin son état de proscrit, sa « mise au tombeau spirituelle » (p. 53), « l'expérience de l'impossible communication » (p. 43), les difficultés de se faire publier, bref le « chemin de croix » de l'exil constitue une ligne continue de la destinée de Quinet, conduisant à la rencontre avec Merlin, l'Étranger, le mal aimé en qui il se reconnaît. Dans l'entombement de Merlin, cet enseveli vivant de la légende, il croit reconnaître sa propre situation d'exilé, « enseveli avec l'Italie, avec Venise, avec la Pologne, avec la Hongrie » (p. 36), avec tous les opprimés, comme il le dira dans *Histoire de mes idées*, peu avant la publication de *Merlin*. Le 2 décembre est pour lui une « mort générale », une « mort morale » et l'exil n'est autre que la « tombe de la liberté », pareille à celle de Merlin. Mais, comme il ressort de l'analyse de Simone Bernard-Griffiths, grâce à la réversibilité de l'imaginaire romantique, le *banni* devient *élu*, le *passif* cède la place à l'*actif*, conversion favorisée aussi par le changement du lieu de l'exil. Après l'humidité, la grisaille de Bruxelles, Quinet s'installe en Suisse dont les hautes montagnes, avec leurs perspectives ouvertes, transforment peu à peu le paysage intérieur de l'exil : le paysage de la *malédiction* devient celui de la *bénédiction* (pp. 79-81), d'où le proscrit croit pouvoir faire entendre à la France, à la manière de Hugo, le langage de la liberté. C'est ainsi que dans son *Merlin*, par la force d'un mouvement libérateur, il se dessine un parcours typiquement romantique, l'exil se transformant en royaume, l'errance en quête, la mort en renaissance (p. 201).

Le *Livre deuxième, La Mythologie de la poésie ou l'odyssée du texte*, examine à la loupe la part de l'invention dans l'œuvre de Quinet, comme générée et stimulée par la dynamique intrinsèque même de la légende, par les masques divers de Merlin, magicien, poète et prophète, qui lui assurent un « pouvoir de métamorphose » (p. 205). Dans l'histoire du Protée médiéval, Quinet a vu une tentative de légende *totale*, « coïncidant avec les aspirations synthétiques de l'époque romantique » (p. 288). C'est ainsi, par exemple, que l'histoire de Merlin et de Viviane, unis par une harmonie spirituelle, devient chez lui une apologie de l'Amour. Quinet, convaincu que toute création suppose « la préexistence d'une tradition à transformer » (p. 205), tout en revêtant les éléments anciens d'une signification nouvelle et donnant à son épopée une architecture originale, reste fidèle, par son infidélité même, à la tradition. C'est ainsi que son Merlin, enseveli vivant dans la tombe, au lieu d'annoncer la fin des siècles, prophétise le triomphe du Verbe et chante l'unité retrouvée de la création (p. 319). C'est dans cette partie de l'ouvrage que le lecteur est invité à entrer dans le « musée imaginaire » de Quinet. Les voyages réels ou rêvés, la musique liée à l'idée de liberté, l'omniprésence de l'Aile, du vol et des oiseaux, les « sortilèges du psychisme ascensionnel » (p. 374), signes de « l'envol de l'imagination créatrice » (p. 381) invitent à l'élévation vers les espaces idéaux et apportent au mythe de Merlin un « enchantement actif de l'imaginaire » (p. 384).

Dans la dernière grande division du livre, Bernard-Griffiths procède à l'analyse du troisième niveau du mythe romantique de Merlin qui est surtout un mythe de l'Histoire, caractérisé par un « double discours sur l'histoire et sur l'historien partagé entre l'optimisme progressiste et le scepticisme,

simultanément sollicité par le lyrisme et par l'ironie » (p. 396), expression de « l'intime dualité » (p. 606) de l'auteur lui-même. L'histoire de l'humanité y est mise en image par un jeu d'ombres et de lumières. Si les ombres sont avant tout celles du passé, elles ne sont pas moins celles du présent de Quinet, dans la mesure où, avant d'être proscrit, il était aussi un *enfant du siècle* : humiliations et misères des peuples, ruines, décadence et mort des civilisations ; les lumières sont la promesse d'une aube spirituelle (p. 395).

La philosophie de la décadence, développée dans les œuvres historiques de Quinet, trouve son écho dans cette « osmose entre mythe et histoire », créée par l'imagination (p. 472). Cependant, Merlin, cet enchanteur *désenchanté*, à l'image de son auteur, finit par devenir un héros fondateur : en vrai magicien romantique, par les pouvoirs de l'amour, partout où il passe, il éveille à la vie peuples et civilisations. C'est que, comme il est précisé dans la conclusion, la « réponse que la philosophie de l'histoire de plus en plus démentie par les événements ne peut plus fournir, Quinet la demande à la foi, non pas à la foi triomphante de l'âge des grandes illusions, mais bien plutôt à une "foi héroïque", qui pour reprendre les termes de Max Milner, prend l'allure d'un "pari hasardeux"<sup>15</sup> » (p. 605). Après mille exploits, parmi les peuples du vieux monde et du Nouveau, Quinet fait dresser par Merlin une table ronde, au milieu de la France. Par ce geste créateur, il donne forme et signification à un rêve de communion qui renouvelle du même coup le mythe de la Table Ronde et du saint Graal. La Table ronde de Merlin, qui dans ses détails reste par ailleurs fidèle à la matière arthurienne, devient une Cène romantique, lieu de réconciliation et d'unité : les convives, venus de toutes les races et de toutes les civilisations, s'y installent sans distinction ni hiérarchie aucune, pour former un ensemble harmonieux, celui d'une société idéale.

Cependant, la communion universelle, comme le démontre la finesse de l'analyse, n'annule pas pour autant le scepticisme et l'ironie de Quinet. « Aussi l'ultime réconciliation qui officialise la conversion de Satan » (père de Merlin), triomphe en principe définitif du bien sur le mal, se profile-t-elle « sur une toile de fond où les ombres se mêlent aux lueurs » (p. 573). C'est que Satan n'échappe pas à la tyrannie du temps. « À cette conversion en creux, ajoute l'auteur, menacée par le vide et par le feu, fait écho le scepticisme universel » (p. 574).

Une foi profonde mais non moins lucide, car tourmentée de doutes constants, font de toute l'œuvre de Quinet, et particulièrement de *Merlin l'enchanteur*, un témoignage fascinant de l'époque romantique qui trouve en lui l'une de ses figures que, d'après Emerson, on peut tenir pour représentatives.

On pourrait, certes, développer sur d'autres points ce qu'on peut considérer comme les acquis de cet ouvrage qui se fait remarquer à la fois par l'étendue de son enquête, la richesse de sa documentation et le caractère approfondi de ses analyses. L'impression dominante qu'on peut retirer de cette lecture parfois ardue, c'est qu'on a été conduit par un guide sûr dans les dédales de la création mythique telle qu'elle fonctionne dans une œuvre profondément enracinée dans les réalités de son temps.

Une bibliographie de trente-six pages, aussi judicieusement que soigneusement établie, est suivie d'un index des noms de personnes et de personnages ainsi que d'une table des matières analytique de douze pages, qui facilite beaucoup l'orientation du lecteur dans cet ouvrage désormais incontournable.

ANNA SZABO

SAND, George, *Histoire de ma vie, I-II*, présentation et notes par Damien Zanone, Paris, Garnier Flammarion, 2001, 642 et 596 p.

Depuis des années on observe un intérêt certain pour les genres « intimes », correspondances, journaux, mémoires ou autobiographies. On ne peut donc que saluer l'initiative de Flammarion de faire paraître *Histoire de ma vie* de George Sand en format de poche et de la rendre ainsi accessible à un prix abordable<sup>16</sup>. La présente édition, sans être intégrale – ce qui risque de la rendre contestable aux yeux de certains –, permet à un public plus large de découvrir ce texte majeur de l'œuvre sandienne et de la

<sup>15</sup> *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 1960, t. II, p. 274.

<sup>16</sup> L'édition de Georges Lubin (*Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2 vol., 1970-1871), destinée essentiellement aux spécialistes, est pratiquement introuvable dans les librairies. Il existe une édition en cours (Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éd., 7 volumes parus, 10 annoncés, 1993-2000) qui reproduit le texte de l'édition originale (1854-1855). Chaque volume est précédé d'une importante préface.

littérature autobiographique. Damien Zanone, dans sa présentation, exprime un vœu auquel aucun dix-neuviémiste n'hésiterait à souscrire, à savoir qu'il serait temps que « la mémoire littéraire apprenne à situer *Histoire de ma vie* de George Sand à la place qui lui convient – non loin des *Confessions* de Rousseau, des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand et de la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal » (p. 7). On sait que George Sand, malgré toute son admiration pour les deux grands modèles obligés qu'étaient pour elle l'œuvre de Rousseau et de Chateaubriand, n'a cessé d'exprimer ses réserves à l'égard de certaines de leurs démarches. Damien Zanone rappelle que ce « ni Rousseau, ni Chateaubriand » est cependant moins radical qu'on ne pourrait le croire d'après les déclarations de principes : « le rapport avec eux est toujours dialectique », note-t-il, et ainsi la « démarche autobiographique de George Sand peut être considérée comme une synthèse originale entre les voies montrées par ses prédécesseurs » (p. 18). En tout cas, dans la production autobiographique du XIX<sup>e</sup> siècle, une place à part doit revenir à *Histoire de ma vie* : elle en est un des sommets. Pour reprendre les termes d'Henri Bonnet, « *Histoire de ma vie*, pour être monumentale, n'est aucunement un monument élevé à la gloire. George Sand n'est pas Chateaubriand ». Ce qui la distingue des grands modèles, c'est « une certaine gêne à trop parler de soi », un « sens de l'autre » qui « n'est pas si fréquent dans une œuvre autobiographique »<sup>17</sup>.

La préface de Damien Zanone, substantielle (une trentaine de pages), tout en remplissant la fonction d'introduire le grand public à l'œuvre sandienne, en est aussi une approche originale et pénétrante. Après avoir passé en revue la problématique de la genèse, les divers aspects du contexte socio-politico-littéraire de l'œuvre, l'auteur met tout particulièrement en relief une des caractéristiques majeures de l'autobiographie sandienne, à savoir le caractère « solidaire » du pacte d'énonciation, où « l'écriture de soi ne vaut que dans l'économie d'un échange où on met en partage ses expériences, ses souffrances et ses espoirs », où, « en perspective, il y aura, au plan individuel, une consolation, et, au plan collectif, la construction d'un devenir commun » (p. 21). Construction romantique et tout à fait sandienne qui éclaire en même temps toute l'œuvre fictionnelle.

Damien Zanone justifie ainsi les raisons de l'établissement du texte : « l'esthétique de l'abondance caractéristique de certains écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle s'accommode difficilement des contraintes des éditions contemporaines en format de poche ». Il pense cependant qu'il est parvenu à « préserver largement la matière de cette abondance », à « en restituer l'esprit » (p. 38). En effet, sous la pression des contraintes éditoriales, il a choisi la meilleure solution. Au lieu de coupes nombreuses et courtes, il a préféré opérer des coupes larges en nombre limité, ce qui fait qu'il a réussi à préserver un ensemble cohérent : l'histoire d'une âme et d'une conscience, la destinée intellectuelle d'un écrivain et son entrée en littérature en tant que sujet autonome – ce qui, à l'époque, n'était pas évident pour une femme. Les coupures, par ailleurs méticuleusement signalées, concernent quatorze chapitres dans leur intégralité (et seize autres dans des proportions très variables). Cela risque de paraître excessif par rapport aux soixante-douze de l'ensemble original, mais les blocs coupés sont avant tout des chapitres et des passages « digressifs » qui relatent, pour ainsi dire, l'histoire de la vie de Sand avant sa naissance, ou sont consacrés à des amis ou des personnes ayant joué un rôle plus ou moins important dans la vie de la romancière. Il faut cependant rappeler que les chapitres retranchés, surtout du début, ont tout de même de l'importance pour une meilleure compréhension de la pensée sandienne. À travers de larges citations de lettres et des légendes familiales, ils reconstituent la vie du père qu'ils embellissent et qu'ils « nettoient » aussi un peu, pour créer, à l'usage de la fille autographe, l'image d'un père idéalisé. Ces chapitres sont l'expression et comme la mise en pratique de la philosophie sandienne de l'histoire, dont la continuité des générations, l'importance des filiations et des transmissions de toutes sortes constituent l'une des bases. Si l'absence de ces passages coupés modifie certainement la physionomie de l'œuvre, les conséquences de cette modification ne sont pas trop graves, elles ont même un avantage certain. On peut partager l'espoir de Damien Zanone, à savoir que le texte rendu ainsi plus « commodément accessible », donnera une « proposition de lecture juste, ample et convaincante » (p. 39). Cette édition peut du même coup inviter le lecteur curieux à lire d'autres éditions pour connaître ce monument de l'œuvre sandienne dans son intégralité, pour pouvoir mieux la situer dans la littérature autobiographique et pour pouvoir s'en faire une idée plus nuancée et plus approfondie.

ANNA SZABO

<sup>17</sup> *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, Paris, Bordas, 1984, article « George Sand ».