

Adrianna M. Paliyenko. *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (xix^e siècle).*
trad. Nicole Albert, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2021, 336 p.

Lucy Frézard

DANS ROMANTISME 2024/1 (N° 203), PAGES 119 À 121
ÉDITIONS ARMAND COLIN

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200935733

DOI 10.3917/rom.203.0119

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2024-1-page-119.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

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

COMPTE RENDUS

Romantisme propose dans chacun de ses numéros les comptes rendus des ouvrages récemment publiés sur le XIX^e siècle qui lui ont été envoyés. Pour ce faire, une équipe composée de spécialistes de différentes disciplines (Xavier Bourdenet, responsable de la rubrique, et Olivier Bara, Nicolas Bourguinat, Stéphane Gougelmann, Sarah Hassid, Aude Jeannerod, Ségolène Le Men, Evangelia Stead, Marie-Ange Fougère) se réunit régulièrement, afin de déterminer des recenseurs et de les solliciter. Les comptes rendus sont distribués sur deux supports, le site de la SERD accueillant de manière privilégiée les comptes rendus des éditions de textes.

Parallèlement à cette activité de recension qui permet à la revue de se faire l'écho des principales publications sur le XIX^e siècle français et étranger, la rubrique offre occasionnellement un débat croisé entre un auteur et un lecteur, à propos d'ouvrages dont l'ampleur des perspectives historiques ou critiques, l'originalité des thèses sont de nature à susciter la discussion et à intéresser l'ensemble de la communauté dix-neuviémiste.

Chloé d'Arcy, *Marie Taglioni, Étoile du ballet romantique*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2023, 304 p.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, Marie Taglioni, figure emblématique du ballet romantique et immense célébrité de son temps, n'avait pas fait l'objet jusque-là d'une biographie complète, témoignant à tout le moins d'une véritable ambition scientifique. La dernière en date, celle de Léandre Vaillat, publiée en 1942, souffrait d'une approche par trop romancée et hagiographique, se contentant bien souvent de plagier sans recul le manuscrit des souvenirs de la danseuse. Un peu plus ancienne, la biographie d'André Levinson, pour importante qu'elle ait été en son temps – et qu'elle reste sur le plan littéraire –, était quant à elle marquée du prisme spiritualiste propre à ce grand critique. Certains verront sans doute dans cette négligence un signe du discrédit dont la danse a longtemps souffert dans la recherche universitaire et de son statut toujours secondaire, au regard notamment du théâtre et de l'opéra, au sein de la constellation des arts scéniques.

Chloé d'Arcy, actuellement doctorante à l'EPHE sous la direction de Jean-Claude Yon, vient donc combler un manque flagrant avec cet ouvrage issu de ses recherches sur la danseuse, effectuées dans le cadre d'un master 2 à Sciences Po. Son travail a pu bénéficier du renouveau d'intérêt marqué, ces dernières années, pour la question du vedettariat féminin en général et

pour la carrière de la ballerine en particulier, dont font état les travaux de chercheurs comme Vannina Olivési ou Bruno Ligore, et plus largement pour la famille Taglioni – dynastie d'artistes à l'échelle européenne –, dont témoigne la récente mise en lumière de la riche collection d'estampes et d'objets liés à la danseuse de Deborah et Madison U. Sowell. Au-delà de Taglioni et du champ des études chorégraphiques, l'ouvrage s'inscrit dans le sillage de travaux d'histoire culturelle portant sur la construction de la célébrité, au premier rang desquels il faut mentionner l'essai fondateur d'Antoine Lilti, *Figures publiques*.

L'ouvrage, joliment illustré et à la réalisation soignée, est structuré en trois volets, qui couvrent l'ensemble de la carrière de l'artiste, de ses débuts en 1822 à Vienne jusqu'à 1870, année de son départ définitif de l'Académie impériale de musique. La première partie se penche sur la formation de la danseuse et étudie son ascension jusqu'à sa consécration parisienne, qui marque, avec la création de *La Sylphide* en 1832, l'avènement du ballet romantique ; la deuxième relate sa carrière d'étoile itinérante, à partir de 1835, marquée par des succès dans toute l'Europe, et examine les liens de la vedette avec son public ; la troisième, enfin, se penche sur ses « postérités », d'une part en mettant en lumière sa carrière de chorégraphe et d'enseignante après son retrait de la scène, d'autre part en abordant la question de son héritage posthume.

Si cette construction tripartite est en soi classique dans un récit de vie, l'ouvrage, on s'en doute, ne vise pas simplement à raconter pour célébrer la danseuse au travers d'anecdotes édifiantes, comme la tradition historiographique, qui a contribué à forger le mythe Taglioni dès le XIX^e siècle, nous y a habitués. Chloé d'Arcy précise ainsi dès les premières pages l'enjeu de cette entreprise biographique : il s'agit de « renouveler l'usage de la biographie dans la recherche en danse, en la débarrassant de son caractère hagiographique », c'est-à-dire d'inscrire cette vie d'artiste dans une histoire culturelle, en mettant en lumière les mécanismes pluriels du vedettariat, phénomène au cœur de l'économie du spectacle au XIX^e siècle. Tel est le fil rouge du récit, dont le propos, dense et d'une grande clarté, est toujours solidement argumenté en ce sens. Les stratégies opportunistes déployées par l'administration Véron à l'Opéra de Paris, comme la promotion de vedettes, leur mise en compétition ou encore l'usage de la claque, sont certes connues, mais l'étude insiste également sur le rôle actif du partenariat formé par le père et la fille Taglioni dans la « fabrique » de la célébrité, que ce soit sur le plan artistique, contractuel ou encore dans la commercialisation de l'image de Marie.

Comme le souligne Chloé d'Arcy, Taglioni n'est ni la première ni la seule vedette de la danse de son époque. Sa carrière concentre à cet égard la plupart des caractéristiques attachées à un vedettariat féminin alors en plein essor. La ballerine semble néanmoins se distinguer de ses concurrentes ou de celles l'ayant précédée par la diversité de ses talents et des voies qu'elle emprunte : danseuse engagée dans une carrière internationale – à l'instar d'autres contemporaines –, danseuse créatrice d'une esthétique nouvelle qu'elle cherche à imposer avec la collaboration de son père, mais aussi chorégraphe, enseignante, mémorialiste – elle signe des *Souvenirs*, axés principalement sur sa carrière professionnelle –, figure mondaine, en quête de respectabilité et de reconnaissance publique, femme d'affaires enfin, attentive à ses engagements contractuels et aux attentes du public.

Pour mener à bien ses recherches, Chloé d'Arcy s'est appuyée en premier lieu sur le

riche fonds Taglioni conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra. S'il confère un certain biais « parisien » – ou français – à l'ouvrage, qui n'est pas dissimulé, le récit n'oblitére en rien la dimension internationale, indissociable du système vedettariat, de la carrière de l'artiste, gérée à la manière d'une entreprise de spectacle. L'ouvrage, bien qu'il n'aborde pas de manière exhaustive tous les voyages de Taglioni, met parfaitement en lumière le caractère européen de son parcours, marqué notamment par des contrats importants, tant pour sa créativité que pour sa renommée, à Londres, Stockholm ou Saint-Petersbourg, tout en soulignant le rôle essentiel de Paris, lieu-phare de la culture et des arts dans l'Europe du XIX^e siècle, dans sa consécration comme étoile et dans la constitution écrite de sa légende.

À côté de ce fonds d'archives, Chloé d'Arcy n'a nullement négligé ce qu'elle nomme les « écrits mythographiques », autrement dit les écrits des contemporains, source de la légende taglionienne, dont la presse et ses plumes souvenent admiratives se font le relais privilégié. Loin de les prendre de haut – biais qui existe parfois –, la biographe les cite abondamment et montre en quoi ils sont indissociables de la construction de la célébrité, au même titre que les nombreux produits de la culture visuelle que sont les lithographies, les statuettes et autres objets du quotidien frappés à l'effigie de la « star ». L'ouvrage évite ainsi le parti pris, quelque peu simpliste, de la déconstruction du mythe, en confrontant, en mettant en perspective, plutôt qu'en opposant, l'histoire et la légende.

Que ce soit pour la richesse, la diversité de ses sources ou l'usage transdisciplinaire qu'elle en fait, l'ouvrage de Chloé d'Arcy peut désormais être considéré comme une biographie de référence, très stimulante par ailleurs grâce aux nombreuses pistes de recherche qu'elle propose, en particulier autour de l'héritage taglionien et des usages de sa mémoire. Elle vient enrichir, outre la connaissance d'une danseuse souvent figée dans l'image idéale de la créature éthérée, la réflexion sur le vedettariat féminin au XIX^e siècle, qui plus est dans un domaine – la danse – encore trop délaissé.

Bénédicte Jarrasse

Claudie Bernard, *Si l'Histoire m'était contée... Le roman historique de Vigny à Rosny aîné*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2021, 373 p.

Ce recueil d'articles est à lire comme le complément de la nouvelle édition chez Classiques Garnier d'un ouvrage que Claudie Bernard avait d'abord publié en 1996 chez Hachette et qui depuis faisait référence, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du XIX^e siècle*, ouvrage qu'elle a actualisé et approfondi à quinze ans de distance. Un complément ou, comme l'écrit Claudie Bernard dans son Introduction, « une illustration et une mise à l'épreuve des arguments » qui y sont élaborés (p. 9). Ce n'est pas que les exemples soient absents de l'essai de 2021 comme de sa première version, mais l'ampleur du corpus et de la réflexion qui accompagne son exploration y réduit nécessairement, à quelques exceptions près choisies pour leur caractère stratégique, la part de l'analyse, à laquelle s'emploie *Si l'Histoire m'était contée...* Aux côtés de la synthèse sur les entremêlements de l'histoire et du roman et sur les configurations romanesques de l'histoire, douze études monographiques donc, où l'ambition à la fois théorique et historienne du *Passé recomposé* n'est pas abandonnée, mais soumise aux résultats de l'analyse textuelle de récits dont la diversité ouvre des chemins qui sont autant de questions posées à la recomposition romanesque de l'histoire au XIX^e siècle – et, on le verra, au-delà.

Citons les textes abordés dans ces douze études, remarquablement non numérotées (comme on ne songerait pas à affecter de numéros des coups de sonde), dans l'ordre moins chronologique qu'argumentatif, réflexif qu'a voulu leur donner Claudie Bernard : *Cinq-Mars* de Vigny, pour l'étude d'une « dégradation » et d'une « sublimation » conjointes de l'histoire. Puis l'analyse de *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée, qui après s'être placée dans la perspective de « l'initiation » du personnage se ressaisit de « l'opération scripturale », c'est-à-dire du cœur des préoccupations de Claudie Bernard. Dans *Sur Catherine de Médicis* de Balzac, elle montre une remise en cause de la *doxa* historiographique à partir de laquelle s'élabore une autorité textuelle. Ces

trois premières études accueillent déjà une réflexion sur la représentation de la violence historique. L'étude qui suit, consacrée à la « mise à mort » / « mise en texte » dans *Histoire d'Hélène Gillet* de Nodier, *Les Cenci* de Stendhal et *Une page d'histoire* de Barbey d'Aureville, aborde cette fois la question d'une violence qui est moins de que *dans* l'Histoire, ou plutôt la question d'une violence où s'entremêlent grande et petite Histoires, destinées individuelles et destinées collectives.

Cette réflexion sur la violence historique s'approfondit dans les chapitres qui suivent, qui sont à lire non seulement avec *Le Passé recomposé*, mais aussi dans le prolongement du premier livre de Claudie Bernard, *Le Chouan romanesque* (PUF, 1989), étant donné la place accordée à la violence révolutionnaire. Et ce d'abord à travers l'étude du *Chevalier de Maison-Rouge* d'Alexandre Dumas, étude qui poursuit en même temps la réflexion menée dans *Le Passé recomposé* sur l'entrelacs du récit d'aventures et de l'historiographie dans le roman historique, puis à travers l'analyse d'un texte moins connu, *L'Abbaye de Thyphaines* de Gobineau. Cette dernière aborde un sujet connexe, la transformation du roman de chevalerie en roman historique, et, autre motif central du *Passé recomposé*, les surimpressions dans le roman historique du présent, du passé proche et du passé lointain, en l'occurrence des révolutions communales à la Révolution française et de celle-ci aux révolutions du XIX^e siècle, et des guerres de races aux guerres de classes. L'Histoire que dessine le roman historique français du XIX^e siècle est un processus agonistique, auquel l'historiographie romanesque s'emploie à donner forme, non sans fascination morbide pour son objet : mise à mort, terreur, guerre civile, viol aussi avec l'Égypte de Gautier, quand celui-ci met en abyme ce qu'il y a de violence dans l'exhumation du passé à travers la fable du vol et du viol de la momie dont il fait le roman ; et puis ensauvagement généralisé dans l'étude de ce texte que Claudie Bernard elle-même exhume, étude à verser au dossier de ses *Chouans* : *Sous la hache*, un roman de la Vendée publié en 1885 par un certain Élémer Bourges, qu'elle nous dépeint comme un anarchiste de droite, admirateur de Barbey et de Mallarmé et dis-

ciple de Péladan. Avec lui, nulle « sublimation » pour venir compenser, comme chez Vigny, la « dégradation » de l'histoire, mais une mise à distance nihiliste du processus historique et de son récit, qui se « colore de facticité » (p. 241). Or, si l'étude de *L'Insurgé* suit celle de *Sous la hache*, ce n'est pas que le roman de Vallès suit chronologiquement d'une année celui de Bourges (la chronologie ne structure pas, on l'a dit, l'ordre des études de Claudie Bernard, même si son recueil, de Vigny à Rosny aîné, dessine bien une courbe temporelle) ; c'est que le roman de Vallès aggrave l'entraînement de l'histoire et de sa mise en récit dans la dérision en s'écrivant contre le passé et contre les lettres, le *Je* vallésien restant comme embourbé dans une crise trop douloureusement proche pour que le roman historique ne voie se « dégonfler » ses ambitions habituelles à la hauteur de vue. Pourtant, Claudie Bernard le souligne, il y a chez Vallès promesse, ou du moins espoir, d'insurrections à venir, si bien que, pour reprendre une de ses belles formules, « *L'Insurgé* est ainsi déposé dans la fosse commune et fécondante des histoires » (p. 294), formule qui anticipe la « Clausule » sur laquelle se refermera le livre pour affirmer à la fois l'avenir des histoires et les éclairages que celles du XIX^e siècle pourraient apporter à nos propres inquiétudes quant à la Cité.

Mais avant de clore son ouvrage sur cette affirmation de ce qui nous relie à ce « siècle de l'histoire » qui fut aussi le « siècle du roman », Claudie Bernard nous fait encore accomplir deux sauts temporels. Le premier dans l'Histoire, le processus historique, en remontant avec Rosny aîné jusqu'aux temps préhistoriques ; le second dans l'histoire, le récit historique, avec Jean d'Ormesson (dont on sait que la collection de La Pléiade a publié en 2018 en deux volumes un choix de ses *Œuvres*), pour évoquer la vitalité du genre en choisissant un roman, *Ahasvérus*, dont le héros, les lecteurs de Quinet et de Sue ne l'ignorent pas, est condamné à traverser les âges pour avoir insulté le Christ durant son calvaire. Avec Rosny aîné, la réalisation de l'Histoire et de l'histoire, abordée avec Gobineau, est à nouveau questionnée, cette fois dans le contexte de l'évolutionnisme dans la France du tournant des XIX^e et XX^e siècles, en même temps que se

pose à nouveau la question du rapport entre récit d'aventures et roman historique : la courbe temporelle que dessine cet ensemble d'études a la forme d'une spirale. Avec Jean d'Ormesson, les enroulements de cette spirale se prolongent une dernière fois, pour reprendre de manière plus explicite un des fils de *Si l'histoire m'était contée...* comme du *Passé recomposé* : le roman historique, comme histoire vicariante, voyage dans le passé. Le roman se fait avec le Juif errant histoire d'un voyage dans ce même passé, en même temps que Claudie Bernard se ressaisit, à partir du cas-limite d'un récit vraisemblable construit sur la destinée d'un personnage qui ne l'est pas, de la question centrale posée par le roman historique, soit l'emmêlement de l'Histoire et de la fiction.

On soulignera ainsi pour finir la grande diversité des œuvres retenues dans ces douze études, pour voir en elles avec Claudie Bernard un « échantillonnage » de « l'infinie richesse d'un genre » (p. 11) qui fait de cet entremêlement de l'historique et du fictif un point d'optique pour comprendre le passé et réfléchir le présent.

Claude Millet

Jean-Claude Caron, *Van Gogh en toutes lettres. Un homme dans son siècle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2022, 410 p.

Au confluent de l'étude biographique, de l'histoire de l'art et de l'essai critique sur l'épistolaire, cet ouvrage original, habité par la personnalité de Van Gogh, mais aussi par les questions humaines, littéraires, artistiques, sociales et politiques qui intéressent l'historien Jean-Claude Caron, est à la fois l'œuvre d'un savant, par la rigueur de son information, de l'enquête et des analyses, et celle d'un amateur d'art : son charme tient à la manière personnelle dont l'auteur nous entraîne à la découverte de Van Gogh par ce que cette autre œuvre qu'est sa correspondance, analysée comme un document historique, peut nous en dire.

En seize chapitres thématiques, l'ouvrage part de l'état des recherches biographiques sur Van Gogh pour aboutir à ses convictions sociales

en passant par ses goûts littéraires, son environnement culturel, ses utopies, son univers affectif et sa philosophie, tels que les exprime la correspondance de ce « peintre-créateur ». Le retour à cette source que les humanités numériques permettent aujourd'hui d'interroger avec finesse, la connaissance des recherches biographiques les plus récentes et les mieux informées – auxquelles le lecteur est renvoyé précisément – et l'examen critique des hypothèses que démentent les écrits mêmes de Van Gogh libèrent des légendes qui ont jadis caricaturé, voire inventé, Van Gogh en fou, en victime ou en révolutionnaire.

Le premier chapitre situe la correspondance de Van Gogh à l'intersection de l'autobiographie et d'un roman par lettres qui ne serait pas fictif, mais relèverait partiellement de la mise en scène de soi dans l'optique, plus ou moins consciente d'elle-même, d'une trace à laisser à la postérité. On suit les étapes de la publication du corpus, de sa découverte par les chercheurs à sa mise à disposition du public. J.-C. Caron repère sa répartition spatio-temporelle, le passage du néerlandais au français, l'identité des correspondants, la densité des échanges selon les périodes, les résidences et les modes de vie. Il commente son style, fougueux, âpre, imagé, émaillé de néerlandismes et d'idiosyncrasies, curieusement ponctué. « Comme si les mots, à défaut de guérir, soignaient momentanément [l'] état d'affolement sentimental » (p. 33) qui le caractérise, la pratique épistolaire revêt chez Van Gogh une dimension curative.

La valeur de ses lettres fut perçue très tôt par son frère Theo, soutien affectif, financier et moral. Le deuxième chapitre récapitule les jugements portés sur elles depuis le *Figaro* qui, en 1893, s'étonne du gouffre entre la (supposée) folie de son œuvre peinte et la sagesse de ses lettres, jusqu'aux grandes expositions qui les valorisent. L'acclimatation du goût du public à l'écriture étrange de Vincent se fait souvent par comparaison avec d'autres peintres ou écrivains. Au fur et à mesure que l'œuvre écrite est découverte, celle-ci se singularise, s'autonomise, revêtant trois dimensions distinctes : documentaire, autobiographique et poétique.

Les trois chapitres suivants étudient les goûts littéraires de Van Gogh. Sa finesse critique se mesure à sa capacité à établir des filia-

tions, à effectuer des rapprochements entre des mouvements que l'histoire littéraire a entre-temps stérilement opposés les uns aux autres : ses réflexions sur la porosité entre romantisme, réalisme, naturalisme et symbolisme littéraires et picturaux jouissent par leur justesse. Ses conseils de lecture à ses correspondants disent qu'il trouve des types révélateurs chez Balzac, Dickens, George Eliot et Zola, qu'il voue un culte à Hugo (notamment pour son art de peindre avec les mots), à Flaubert, Maupassant, Huysmans et aux Goncourt pour leur capacité à sonder les cœurs, qu'il aime la poésie de Whitman et des deux Rossetti et les récits visionnaires de Michelet. La littérature, l'aider à comprendre ses pulsions et angoisses, lui donne accès au réel et apporte consolation. Puis il s'en détourne pour se vouer à son œuvre, plaçant la peinture au-dessus de tout, pour sa capacité à aiguïser le regard et faire voir l'invisible. Parmi les autres lectures de cet autodidacte, manuels de dessin et catalogues d'exposition attestent sa soif d'apprendre, et le dialogue qu'il établit avec ses maîtres (dont Gavarni, Delacroix, Corot et Millet).

La fraternité des arts le fait parler des uns avec les mots des autres : le sixième chapitre mesure l'acuité sensorielle avec laquelle Van Gogh, rejetant le rapprochement académique entre peinture et sculpture, utilise plutôt la musique comme terme de comparaison lui permettant de penser son art, dans lequel il espère atteindre la puissance de consolation qu'il trouve chez Berlioz ou Wagner.

Le septième chapitre montre la prégnance du livre dans les natures dites « mortes » : qu'il concurrence la Bible, comme *La Joie de vivre* de Zola dans *Nature morte à la Bible ouverte*, ou figure dans les mains d'une liseuse de romans assez audacieuse pour fréquenter les couvertures jaunes de l'éditeur Charpentier où paraissent les sulfureux romans naturalistes, il affirme toujours sa capacité à relier les hommes entre eux.

Ce lien-là, Van Gogh en fantasma la perfection dans sa recherche constante (malgré le démenti des faits) de « communautés rêvées ». Tel est le titre des chapitres 8 et 9, consacrés à son anti-individualisme et aux ateliers de peintres qu'il a désiré fonder. Fidèle à la paysannerie menacée, sensibilisé aux misères

des ouvriers par son expérience de prédicateur auprès des mineurs du Borinage, Van Gogh est convaincu que le peintre a un rôle social. Il pense devoir mettre son art au service des hommes, pour alléger leurs souffrances. Lui-même voudrait pouvoir vivre de son travail comme un ouvrier, et souffre de dépendre de son frère. Le modèle de la coopérative de peintres le tente, mais à Paris, il n'est pas dans les réseaux politiques des impressionnistes (mouvement dont il se revendique), républicains ou anarchistes. Son origine étrangère, sa maîtrise imparfaite du français, sa formation d'autodidacte et son caractère difficile font obstacle à son intégration. Il s'intéresse au groupe de Gauguin à Pont-Aven et à la maison atelier de Daubigny à Auvers-sur-Oise. L'atelier d'Arles, tenté, fit long feu, à cause de la rivalité entre Van Gogh et Gauguin, et de leur incompatibilité d'humeur. En réaction à l'article, dithyrambique à son sujet, de Gabriel-Albert Aurier, paru en 1890, il veut associer ses confrères aux éloges reçus. Mais lorsqu'il s'installe à Auvers-sur-Oise près du rassurant docteur Gachet, il n'est plus de force à envisager une association de peintres, et refuse l'offre que lui fait Gauguin de tenter à Madagascar un nouvel « atelier des Tropiques », dont ils avaient déjà caressé l'idée. Son extrême solitude, à laquelle il a fini par se résigner, est désormais comblée par un travail acharné.

Le chapitre 10 cartographie les espaces rêvés et investis par Van Gogh, « gyrovague en quête d'une terre promise qu'il ne trouva jamais sauf dans son imaginaire » (p. 229). J.-C. Caron examine ses rapports avec ses patries successives : sa terre natale, ses trois années de jeunesse passées en Angleterre (décisives pour son amour de l'art), sa « petite patrie » (le Brabant), sa patrie d'adoption (la France, pays de la littérature comme l'Allemagne est pour lui celui de la musique), sa terre promise qui se révèle un enfer (le Midi), ces ailleurs idéalisés que sont les Tropiques et le Japon (celui du japonisme à la française, réinventé par l'impressionnisme), et la littérature, éternel refuge du déraciné. Son antiparisianisme se nourrit de sa méfiance à l'égard des métropoles déshumanisées et de sa colère contre les institutions artistiques et les galeristes obtus.

Son rapport au temps (chapitre 11) manifeste une nostalgie du passé rural, d'où l'absence

de sujets industriels dans sa peinture. Quant à l'avenir socialiste qu'il espère, il est, étymologiquement, « réactionnaire » (p. 255), tout comme la peinture de demain devrait, selon lui, revenir au primitivisme. Il attribue l'échec de sa vie et de son œuvre à leur inadéquation à l'époque. La Révolution française émerveille ce lecteur de Michelet : la constitution de 1789 lui évoque l'évangile. Sa tentation révolutionnaire à lui, ce serait le grand coup de balai dans l'académisme artistique. Intéressé par les autres crises du siècle (1830, 1848, la Commune), il projette dans les désaccords fratricides qu'elles suscitent ses propres terreurs familiales.

Le chapitre 12 concerne ses discours sur les femmes. Après des relations malheureuses ou impossibles avec des femmes que sa situation précaire (et la désapprobation de sa famille dans le cas de la mère célibataire prostituée Sien) ne lui permet pas d'épouser, il se contente d'amours tarifées. S'il reproduit les stéréotypes (les épouses vertueuses, les bigotes, les domestiques, les héritières à marier), il exprime surtout sa misère sexuelle et son souci de ménager sa puissance virile pour son art. En sympathie avec la prostituée, marginale telle l'artiste, il entrevoit un avenir souhaitable où les femmes prendraient en main leur émancipation.

Les chapitres 13 et 14 étudient les discours métaphysiques et spirituels évolutifs et parfois contradictoires d'un Van Gogh ni fou de Dieu ni athée, qui a évolué de la piété protestante rigoriste à une religion de la nature. Même si, ancien prédicateur devenu anticlérical, il évolue vers l'agnosticisme, il reste en quête d'une spiritualité qu'il transforme en religion de l'art, voué à la consolation.

Le chapitre 15 étudie sa conception esthétisée et mythifiée du peuple. Son regard sur les inégalités est aiguisé par l'observation de la classe ouvrière lors de son séjour de jeunesse à Londres, puis dans le Borinage et à Paris, par son sentiment de déclassement, et par ses lectures (dont Dickens, Hugo, Harriet Beecher Stowe). D'une conception chrétienne où la pauvreté est acceptée, à condition d'être compensée par la charité des riches, il évolue vers une philosophie sociale proche du saint-simonisme.

Dans le dernier chapitre, J.-C. Caron synthétise les hypothèses de ses prédécesseurs sur

les convictions politiques de Van Gogh, qui jamais ne s'est présenté comme un penseur, et fuyait la controverse. Peut-on le ranger parmi les marxistes ou les anarchistes ? Rien dans sa correspondance ne l'autorise. Antibourgeois, et dégoûté par les méthodes agressives du commerce de l'art, Van Gogh ne saurait être pour autant considéré comme un anticapitaliste, d'autant qu'il reste persuadé de la valeur de son œuvre.

Ce livre passionnant, qui retrouve à sa source écrite l'expression des contradictions intimes de Van Gogh, donne envie de découvrir sa correspondance, mais aussi de contempler son œuvre peint à sa lumière, loin des mythes.

Florence Naugrette

Carole Christen, Caroline Fayolle, Samuel Hayat (dir.), *S'unir, travailler, résister. Les associations ouvrières au XIX^e siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021, 288 p.

Omniprésente dans les théories socialistes de la première moitié du XIX^e siècle, l'association est aussi une expérience partagée par une portion non négligeable de travailleurs au cours du siècle. Toutefois, l'association ouvrière apparaît comme un phénomène pluriel, sujet de plusieurs études importantes mais partielles, du moins pour le cas français. Le présent ouvrage, issu d'un colloque organisé à l'université de Lille les 7 et 8 octobre 2019, souhaite redonner à l'association son importance dans l'histoire ouvrière et, pour le moins, « rendre compte de la diversité des expériences concrètes que recouvre la notion [...] en France et plus largement en Europe (Italie et Russie) et au-delà (Égypte) » (p. 23). Il entend surtout rompre avec une certaine lecture téléologique du phénomène, vigoureusement dénoncée par Michèle Riot-Sarcey dans la conclusion : l'association ouvrière ne saurait être réduite à une simple étape dans la genèse des syndicats ou du processus de libéralisation du droit d'association.

L'ouvrage est largement consacré au contexte français. Dix contributions sur les douze que contient le recueil portent sur la

France, des années 1830 à la III^e République. La Révolution de 1848 constitue la partie centrale de ce livre divisé en trois, la monarchie de Juillet étant considérée comme un moment de genèse et l'après 1848 constituant la partie finale. C'est dans cette dernière partie que l'on trouve deux contributions consacrées à des contextes étrangers, l'une aux sociétés ouvrières italiennes en Égypte, l'autre au cas russe prolongé jusqu'au début de l'URSS. 1848 apparaît alors comme un temps exceptionnel où le pouvoir d'agir collectif et autonome des communautés ouvrières pourrait s'exprimer. Le tropisme quarante-huitard du livre, loin d'être une faiblesse, repousse le risque de se limiter à l'inventaire de situations particulières. La contribution de Christos Andrianopoulos, consacrée à la genèse de la pensée de Louis Blanc, met en lumière les inflexions théoriques du socialiste et les influences qui l'ont marqué, sans anticiper sur l'action de l'animateur de la Commission du Luxembourg, mais elle éclaire d'autant plus sûrement l'écart entre la théorie et la réalité de la politique républicaine en faveur de l'association en 1848. On constate également une remarquable cohérence entre l'étude de Carole Christen sur l'Association libre pour l'éducation du peuple (1831-1834) dont le mot d'ordre, l'éducation du peuple pour son émancipation, est prolongé et renouvelé, après juin 1848, par l'action de l'Association fraternelle des instituteurs et des institutrices socialistes, étudiée par Caroline Fayolle. L'association prônait une pédagogie anti-autoritaire, pour développer une éducation socialiste, complémentaire de la transformation économique et sociale que doivent accomplir les associations de travailleurs. Logiquement, l'Association fraternelle des instituteurs et institutrices socialistes adhère à l'Union des associations fraternelles, l'organisation clef du mouvement associationniste parisien. Vincent Robert s'attache précisément à restituer toute l'ambition de cette vaste organisation, démantelée au moment où elle s'apprêtait à émettre des bons d'échange entre associations pour résoudre leur problème récurrent de financement. C'est ce projet qui décide les autorités à frapper l'organisation et à arrêter ses principaux leaders. De fait, la question du crédit est au cœur des débats économiques de 1848, comme le montre de manière convain-

cante Olivier Chaïbi, dans une contribution qui vient parachever ce tableau du monde coopératif parisien de la fin de la Seconde République. Précisément, son étude porte sur deux expériences ambitieuses de financement des associations de travailleurs : la fameuse banque du peuple de Proudhon, qui dépasse largement la personnalité de son auguste fondateur et la Société du Crédit au travail en 1868. Deux institutions ambitieuses, deux échecs qui s'expliquent autant par les dissensions internes que par l'hostilité des classes dominantes. Enfin, le dynamisme des ouvriers provinciaux n'est pas oublié avec deux contributions sur les canuts et rubaniers de Lyon et Saint-Étienne. Jean-Christophe Balois-Proyart analyse la tentative d'organisation d'une association générale des ateliers de rubanerie de Saint-Étienne pour s'affranchir des effets de la mise en concurrence ; Mathias Pareyre se penche sur la société populaire des Voraces, groupe armé qui s'est auto-institué garant de la République sociale, étroitement mêlé au monde du travail de la fabrique lyonnaise, associé également aux initiatives de coopération ouvrière lyonnaise en 1848.

La dernière partie de l'ouvrage souffre d'une cohérence moins évidente, au-delà de la valeur des contributions qui la constituent. Les contributions de Chloé Gaboriaux et Cyril Melot confirment une méfiance persistante envers l'association ouvrière, respectivement de la part du conseil d'État de la III^e République, très réticent à accorder la reconnaissance d'utilité publique à des sociétés minant les règles de l'économie de marché, et de la part des partis ouvriers, particulièrement les guesdistes, qui souhaitent les subordonner à leur organisation politique ou les marginaliser au sein du mouvement ouvrier. La contribution de Costantino Paonessa sur l'émigration italienne en Égypte et celle d'Anna Safronova sur la Russie tsariste permettent de mesurer, dans ces deux périphéries du monde industriel, l'importance des transferts culturels en matière d'association, et, pour le cas de la Russie, la volonté des premiers militants de s'appuyer aussi sur les formes traditionnelles de mise en commun déjà pratiquées par les travailleurs. Les deux contributions insistent sur l'importance des contextes politiques dans le développement du mouvement associatif. Néanmoins,

en l'absence d'étude des cas britannique et allemand, l'ouvrage ne peut prétendre fournir un panorama, même partiel, de la situation de l'association ouvrière en Europe.

L'introduction, signée de Carole Christen, Caroline Fayolle et Samuel Hayat, dresse un précieux bilan historiographique des approches utilisées jusque-là pour appréhender les associations ouvrières : histoire politique (J. Gaillard), histoire sociale (R. Gossez, B. H. Moss), histoire des sociabilités ouvrières (M. Gribaudi), ou de leur idiome (W. H. Sewell). Ces sensibilités historiennes trouvent des échos dans les contributions proposées. Les enjeux politiques du développement des associations de travailleurs sont soulignés par tous les auteurs, parfois observés au prisme de la science politique, lorsque C. Melot analyse les conséquences de la compétition électorale sur la sélection de militants porte-parole souvent étrangers aux associations ouvrières. L'appréhension de l'association comme langage spécifique est au cœur de l'analyse de François Jarrige qui voit dans les projets d'association de typographes une mutation de l'imaginaire ouvrier en réaction à l'introduction des machines et aux apologies du progrès technique. De manière frappante, on songe souvent à la problématique agulhonienne sur l'acculturation des classes populaires à la lecture des contributions décrivant la réception des théoriciens socialistes (L. Blanc, Proudhon mais aussi le russe A. Stange) auprès des lecteurs ouvriers. Mais loin d'une vision caricaturale de la descente autoritaire d'un concept vers les masses, que n'a par ailleurs jamais professée Maurice Agulhon, l'analyse de la diffusion des thèmes associationnistes est menée en étudiant les associations ouvrières « vues d'en bas » grâce à un usage fréquent de sources autobiographiques ou de documents produits par les organisations. Outre ces problématiques éprouvées, l'ouvrage en sollicite de nouvelles : les rapports de genre au sein des associations ouvrières, déjà esquissés pour comprendre les parcours de militants comme Jeanne Deroin ou Pauline Roland, appellent d'autres travaux ; tout comme l'analyse des formes organisationnelles d'après les statuts associatifs, expérimentée par J. C. Balois-Proyart ou M. Pareyre. Ainsi cet ouvrage collectif, sans atteindre une impossible exhaustivité,

dessine un bilan informé de l'état du champ de la recherche, apporte un éclairage souvent neuf sur le développement et la répression des associations ouvrières françaises et ouvre des perspectives pour de futures recherches sur le monde ouvrier, considéré à travers la somme de ses expériences les plus concrètes et, sans aucun paradoxe, les plus politiques.

Jean-Noël Tardy

Thibaut Julian, *Un théâtre pour la nation. L'histoire en scène (1765-1806)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Théâtre et société », 2022, 340 p.

Dans cet ouvrage issu de sa thèse, Thibaut Julian parcourt un corpus d'environ 250 pièces de théâtre, de genres et de registres variés, représentant des épisodes et des personnages issus de l'histoire de France, écrites et/ou jouées entre 1765 et 1806, au cours de cette période de bouleversements politiques, longtemps restée le parent pauvre des études littéraires, qui inclut la Révolution française puis le passage à l'Empire. Le *terminus a quo* de l'enquête est défini par le succès de la première « tragédie nationale », la pièce de De Belloy intitulée *Le Siège de Calais*, qui revient sur un épisode de la Guerre de Cent Ans alors même que, à l'issue de la Guerre de Sept Ans (1756-1763), la France a dû céder une partie de son empire colonial : on saisit d'emblée la richesse analogique et heuristique que peut renfermer la représentation d'un épisode passé pour éclairer le présent. Quant au *terminus ad quem*, il correspond à deux événements contemporains, l'un politique, l'autre théâtral : d'un côté, le décret napoléonien qui abolit la loi de libéralisation du théâtre, rétablit une censure stricte et limite drastiquement le nombre de salles que la décennie révolutionnaire avait vu se multiplier ; de l'autre, le succès de la tragédie de Legouvé, *La Mort d'Henri IV, roi de France*, qui prend place à la fin d'une série de pièces célébrant le « bon roi Henri » à laquelle T. Julian consacre d'ailleurs une intéressante étude de cas dans le chapitre 4.

Dès les premières lignes, l'auteur bat en brèche l'idée selon laquelle, d'après la saillie

provocante d'Alain Badiou (*Éloge du théâtre*), « la Révolution française n'a[urait] presque rien donné au théâtre ». T. Julian distingue alors la Révolution comme sujet dramatique (qui commence à investir les planches de nos jours, chez J. Pommerat par exemple) et comme période, laquelle fut au contraire particulièrement féconde pour l'art dramatique. Puis, l'auteur revient sur le choix de son titre et propose une définition de ce qu'il appelle « théâtre national » : « un théâtre où l'histoire de France est "en jeu", théâtre de l'histoire et de la mémoire dans lequel le réel est soumis à une déformation sous l'effet conjugué des mises en récit, en dialogue et en scène, ainsi que de l'imagination et de la mémoire collective, sources de légendes » (p. 12). Cette définition, à la fois précise et plastique, est ensuite confrontée aux différentes acceptions que les dramaturges et théoriciens ont pu eux-mêmes donner à cette notion, au cours de cette période de reconfiguration de l'art dramatique.

Plutôt que de proposer un plan chronologique qui aurait risqué de verser dans une vision binaire ou téléologique de l'époque concernée, T. Julian fait le choix d'une approche « modale et fonctionnelle » (p. 18) en distinguant six chapitres qui embrassent chacun l'ensemble de la période. Le premier s'intéresse à la définition et au rôle du théâtre dit « national » dans la construction de l'idée moderne de nation ; le deuxième, intitulé habilement « l'histoire mise en pièces », décortique le corpus en proposant une typologie des postures historiennes des dramaturges et de leur rapport à la vérité historique. Les trois chapitres suivants déploient la typologie ébauchée en introduction, où T. Julian distingue quatre catégories de pièces historiques : les « annales » (qui représentent un passé distant), les pièces d'actualité (qui représentent un passé récent voire un événement contemporain), les « biodrames » (portraits de personnages historiques) et les apothéoses (pièces commémoratives qui rendent hommage à un mort). Cette typologie permet d'échapper à un classement selon les genres traditionnels : cela n'est pas le moindre des mérites de l'ouvrage que de mettre en évidence des reconfigurations, l'émergence de genres nouveaux et la porosité des frontières entre ces genres. Les typologies pré-

sentées permettent de bien cerner l'activité dramatique de la période 1765-1806 sans toutefois en donner une vision figée. Chaque développement est illustré par plusieurs exemples précisément commentés, qui nous donnent accès aux textes des pièces et nous donnent une idée de la richesse et de la variété du corpus, où les auteurs canoniques (aux premiers rangs desquels Voltaire, Mercier, La Harpe et Chénier) côtoient d'illustres inconnus. Enfin, le sixième chapitre adopte un point de vue surplombant et développe ce qui semble être l'aboutissement de la démonstration : l'unité de ces pièces très diverses réside en fait principalement dans les émotions que la représentation de l'histoire de France sur scène permet de mobiliser sous l'action conjuguée du texte, de sa « mise en scène » (syntagme qui apparaît d'ailleurs à cette époque) et de la participation active du public. T. Julian résume ainsi cette idée dans la conclusion : « si tous [les auteurs] ne partagent pas les mêmes intentions poétiques, historiographiques ou politiques, ils ont un même présupposé : la mise en intrigue d'un sujet national doit produire un effet sensible » (p. 272). Il montre dans quelle mesure la représentation de l'histoire sous ses diverses formes fait du théâtre un lieu de formation morale et civique qui permet de renforcer « le sentiment de grandeur d'une communauté humaine qui s'éprouve collectivement dans et par l'histoire » (p. 272) – que cela soit pour souder cette communauté autour de la célébration de héros nationaux ou pour en creuser les dissensions à travers des représentations (de) polémiques – et de construire l'avenir, en ouvrant la voie au dépassement des « traumas » collectifs.

Le travail de T. Julian croise donc plusieurs approches qu'il articule tout du long, au détriment parfois d'une certaine fluidité de lecture, car le développement n'est pas exempt de méandres – lesquels, certes, reflètent le foisonnement du corpus. S'appuyant sur des textes théoriques, il confronte les textes dramatiques aux écrits sur le théâtre, cherchant à définir une poétique de ce « théâtre national ». Mais l'art dramatique n'est pas seulement envisagé à travers les textes : T. Julian accorde également une grande importance aux représentations et à la réception des pièces, grâce au dépouillement ponctuel de

comptes rendus journalistiques, d'ouvrages illustrés sur les costumes et décors et de témoignages contemporains – le livre comprend d'ailleurs un cahier d'illustrations. L'auteur s'inspire ainsi de la méthode sociocritique définie par C. Duchet, qui consiste à envisager les interactions entre les textes et la *semiosis* sociale. Dans cette perspective, il observe que certains textes sont en perpétuelle évolution et se construisent dans une relation triangulaire entre l'auteur, les acteurs et les spectateurs. Il insiste particulièrement sur le rôle central du public qui, en regardant l'histoire mise en scène, entre pour ainsi dire *dans* l'histoire : les phénomènes de brouillage entre scène et salle, entre réel et fiction, entre passé et présent, contribuent à la charge émotionnelle de ce théâtre. Les comptes rendus de presse, en témoignant des brouhahas et parfois des esclandres qui ont lieu dans le parterre, montrent bien que le public devient acteur du spectacle, et corrélativement de la vie de la cité. Enfin, le dernier chapitre propose une ouverture vers une approche psychanalytique, en postulant d'éventuelles vertus thérapeutiques de ce théâtre national. On peut regretter que cette ouverture soit trop peu développée pour être vraiment convaincante en tant que telle. Toutefois, les pistes qu'elle ouvre, ainsi que la richesse du corpus exhumé, sont autant de matériaux rendus exploitables pour des recherches futures.

En somme, T. Julian réussit plutôt bien ce qui se présentait comme une gageure : naviguer au sein d'un corpus aussi vaste qu'onduoyant, en articulant plusieurs approches qui permettent d'en rendre compte de la manière la plus précise possible ; trouver un équilibre entre propos généraux et analyse d'exemples précis ; enfin envisager le théâtre au sein d'une société marquée par les bouleversements politiques et comme un art sans cesse en dialogue avec d'autres genres et d'autres activités artistiques ou politiques – les réflexions ponctuelles consacrées à la peinture d'histoire, aux éloges académiques ou encore à l'éloquence d'assemblée sont très éclairantes, et ouvrent là encore des pistes de réflexion fécondes.

Hélène Parent

Franck Laurent, *Littérature et Politique mêlées : essais sur Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, collection « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2022, 421 p.

Cet ouvrage rassemble différents articles (que l'auteur préfère appeler « essais ») publiés par Franck Laurent entre 1995 et 2017 et traitant tous des liens étroits qui existent dans l'œuvre hugolienne entre la littérature et la politique. Ces textes ne sont donc pas originaux, à l'exception de « "Fraternité ! Égalité ! Et la mort !" : la devise républicaine en question », qui n'avait jamais été publié avant mais avait seulement été prononcé en 2015 à l'occasion d'une conférence à la Maison de la Culture de Gennevilliers. Loin de proposer un système, une méthode ou une synthèse pour appréhender cette question épineuse dans l'œuvre du poète, Franck Laurent avance par touches, « comme par éclats » (p. 9), pour saisir la manière dont Hugo pense la politique. L'avant-propos revient avec humilité sur cette méthodologie : « S'il s'efforce de dégager des cohérences (et des contradictions), des évolutions (et des permanences), des thèmes récurrents, des noeuds de pensée théorique ou figurative, ce livre [...] ne prétend à aucune forme de totalisation, nécessaire au tracé d'une doctrine, d'une théorie, voire seulement d'une histoire » (p. 13). Et d'ailleurs, on voit mal comment on pourrait synthétiser la pensée politique de Hugo en un ouvrage : la force de l'étude de Franck Laurent réside précisément dans sa capacité à accueillir, par la forme de l'essai, l'hétérogénéité de la pensée hugolienne, qui se nuance et se complexifie au gré des pérégrinations littéraires et politiques du poète et au rythme des événements du XIX^e siècle. L'érudition historique de Franck Laurent permet de contextualiser avec efficacité et rigueur la pensée de Hugo et de situer chacune de ses œuvres dans un champ politique et littéraire toujours mouvant et sinueux. Ainsi, l'essai « Victor Hugo et les doctrinaires sous la Restauration et la monarchie de Juillet » donne des clés historiques, politiques et philosophiques pour répondre à ceux qui trouvent que la pensée hugolienne serait trop fluctuante et contradictoire dans les années 1840 pour être sincère et authentique : les lignes de Hugo sur la souve-

raineté, la civilisation, les barbares (par exemple dans *Le Rhin*) s'éclairent si on les confronte aux écrits des Doctrinaires (tels Guizot, Cousin, Villemain).

Par ce dialogue entre littérature, histoire et politique, l'ouvrage de Franck Laurent, à l'image de Victor Hugo, transgresse les frontières entre les genres : « pour l'essentiel, ce livre ressortit à l'herméneutique littéraire, informée par (et pour partie orientée vers) l'histoire des idées et la philosophie critique ; il pointe aussi de temps à autre vers la sociologie de la culture, l'histoire des mentalités, des représentations et des acteurs sociaux, ou l'anthropologie du politique » (p. 13). La richesse méthodologique rend compte de l'ensemble des paramètres à prendre en compte quand on s'intéresse, comme le fait ici l'ouvrage, aux liens si ténus entre littérature et politique. C'est avec une grande ambition que Franck Laurent s'attaque à l'objet « Littérature » : loin de circonscrire son étude aux textes « explicitement » politiques de Hugo, il analyse aussi bien des discours que des passages de roman, de pièces de théâtre, de recueils poétiques, de carnets, de lettres... Une des grandes forces de l'ouvrage est la large part qu'il fait aux citations et aux textes originaux de Hugo : les passages tirés de son œuvre occupent souvent entre cinq et dix lignes, ce qui permet au lecteur de se plonger dans la langue et la pensée hugolienne et de comprendre plus efficacement les analyses qui en sont faites. Les œuvres étudiées par Franck Laurent couvrent l'ensemble de la carrière de Hugo. Ce large empan chronologique lui permet donc de saisir le XIX^e siècle presque dans son ensemble et c'est en cela que cet ouvrage est aussi, comme il le promet et l'annonce dans l'avant-propos, un livre nécessaire à l'histoire des idées du XIX^e siècle. Les spécialistes de ce siècle, qu'ils soient ou non familiers de l'œuvre hugolienne, qu'ils soient historiens ou littéraires, y trouveront donc du grain à moudre pour nourrir leurs réflexions sur leurs propres objets.

On peut regretter, à certains moments, la forme de l'article qui rend difficile une lecture suivie et cohérente et conduit à certaines répétitions (minimes et marginales, comme c'est le cas dans les trois premiers essais qui reviennent tous – avec des angles d'attaque différents certes

– sur la figure de Napoléon). Le style de l'article (densité et concision exigées par le nombre de pages restreint) empêche aussi, dans une certaine mesure, une lecture fluide et facile de l'ensemble. Mais c'est aussi que l'objet auquel s'attaque l'ouvrage est, comme on l'a dit, complexe et difficilement résumable. Franck Laurent propose donc, pour remédier au côté disparate induit par la succession d'articles, d'organiser ses essais en trois parties qui correspondent chacune à une question centrale pour aborder les liens entre littérature et politique dans l'œuvre hugolienne : « Conflits de souveraineté », « Espaces du politique », « Une si difficile république ». Cette disposition est d'autant plus convaincante qu'elle fait ressortir des lignes de force et fait se répondre les essais entre eux (ainsi entre « La tyrannie de l'impersonnel » et « Puissance de la poésie » qui tous deux explorent les pouvoirs poétiques ; entre « Travailler en prison, condition carcérale ou ouvrière ? », « La guerre civile ? Qu'est-ce à dire ? Est-ce qu'il y a une guerre étrangère ? », « Langue et nation » qui, au fur et à mesure qu'on avance dans les trois articles, explorent ce qui constitue selon Hugo une nation et la place des citoyens en son sein).

Enfin, comme le résume si bien le philosophe Gérard Bras dans sa très belle postface intitulée « De l'homme en politique », cet ouvrage de Franck Laurent est nécessaire car il offre, aux spécialistes de Hugo comme aux autres, une « boîte à outils Hugo ». Ces outils sont nécessaires pour explorer l'actualité de la pensée hugolienne – comme l'a fait aussi très récemment Stéphane Haber dans son excellent *Découvrir Victor Hugo* aux Éditions Sociales en 2022. On joindra notre voix à celle de Gérard Bras pour dire combien le livre de Franck Laurent donne des pistes conceptuelles rigoureuses pour penser aujourd'hui, avec Hugo, les idées si polémiques de « souveraineté », de « peuple », de « liberté » et de « fraternité ».

Agathe Giraud

Taro Nakajima, *Entre croyance et savoir. Les Figures religieuses de Flaubert*, Strasbourg,

Presses universitaires de Strasbourg, 2021, 290 p.

Le livre de Taro Nakajima explore de manière très complète et minutieuse ce qui pourrait apparaître comme un paradoxe : le fait que Flaubert, d'emblée agnostique, semble-t-il, et en tout cas profondément hostile aux cléricatismes de toutes natures, reprochant aux Socialismes d'être cléricaux, et même à Baudelaire (ce qui frappa celui-ci) de laisser paraître « comme un levain de catholicisme » dans *Les Paradis artificiels*, a consacré, toute sa vie, et dans toute son œuvre, une part essentielle de son travail aux manifestations du religieux, et aux formes multiples de celui-ci : « [C]e qui m'attire par-dessus tout, c'est la religion. Je veux dire toutes les religions, pas plus l'une que l'autre » (lettre à Louise Colet, du 21 août 1853, pendant la rédaction de *Madame Bovary*).

Taro Nakajima a exploré selon cet angle particulier l'ensemble des œuvres de Flaubert, donnant une bonne part aux textes « de jeunesse » (déjà dans *Agonies* un prêtre imbécile donne une fin de non-recevoir à une question sur l'âme, comme le fera Bournisien), mais surtout en analysant avec minutie les multiples « figures religieuses » qui sont explorées, animées, exposées, et ce, de fait, dans toutes les œuvres. L'étude a ainsi le grand mérite de faire apparaître une interrogation critique, sociale, politique et philosophique profonde, qui se trame dans toutes les versions de l'œuvre de Flaubert, et d'en faire comprendre l'approfondissement constant, précisément au moyen de l'entrelacs entre les œuvres explicitement attachées aux figures du religieux et des croyances, et les œuvres relevant des réalités contemporaines. La « récurrence » et les transformations de *La Tentation de saint Antoine* dans le cours de la vie de Flaubert en manifestent bien le souci continu.

Il faut souligner la parfaite culture critique « flaubertienne » de Taro Nakajima, qui a su mobiliser aussi bien les grandes études érudites classiques que les recherches les plus récentes sur les figures du religieux, sur la science et la philosophie chez Flaubert. Taro Nakajima a su également se référer avec précision aux multiples textes « religieux », mythologiques, philo-

sophiques et scientifiques que Flaubert a mobilisés, exploités, détournés, et qui constituent cette « bibliothèque fantastique » que Michel Foucault décrivait à propos de *La Tentation de saint Antoine* (et de *Bouvard et Pécuchet*). Il le fait dans une analyse précise des textes absorbés en images et récits dans les différentes œuvres, et démontre leurs enjeux critiques, et profondément polémiques. Taro Nakajima élucide avec une belle précision les croisements entre les œuvres, quant à cette référence plurielle aux figures et aux croyances, et quant aux relations entre croyances et savoir (par exemple entre *La Tentation de saint Antoine* et *Salammbô* [p. 71-88] et entre *La Tentation de saint Antoine* et *Bouvard et Pécuchet* : voir le chapitre « Du diable de la *Tentation* à *Bouvard et Pécuchet* » [p. 121-138]). Mais c'est bien l'ensemble de l'étude qui donne une compréhension vraiment nouvelle, parce que globale et très entrelacée, de l'inlassable questionnement que Flaubert développe par ses œuvres sur ce qu'est croire, sur la violence des croyances et des certitudes, sur la prolifération à la fois répétitive et accablante des figures que l'humanité cherche « Entre croyance et savoir » comme l'indique bien le titre du livre (le singulier des termes dit sans doute mieux la persistance accablante de la question que ce que ferait un pluriel « Entre croyances et savoirs »).

La première partie, « Figures religieuses et tentations de la science » souligne les liens problématiques que Flaubert engage tôt (en particulier dès la *Tentation* de 1849) entre les religions et la science, en construisant ainsi une pensée antireligieuse. Le chapitre détaille la puissance de « la tentation de l'athéisme » et développe une très convaincante analyse des rapports entre la science et le diable, en particulier par les liens lisibles entre la *Tentation* et le *Second Faust*, et avec la question d'une « philosophie de la nature ». L'étude de l'usage des « allégories » est particulièrement efficace pour comprendre la constitution d'une pensée antireligieuse. L'analyse qui clôt le chapitre sur les « Figures du savoir » manifeste une très sensible compréhension des problématiques du siècle, et de ce que représentent alors les tensions entre Création et finalité : le débat est repris avec ampleur dans *Bouvard et Pécuchet*. Taro Nakajima approche, comme au passage,

l'idée que la Création du monde est indépendante de la finalité, du fait que Flaubert défend une conception impersonnelle de l'œuvre. La question passe ici furtivement, mais désigne l'un des aspects que ce livre interroge comme en creux : quels rapports peut-on comprendre entre le scepticisme et l'esthétique dans l'écriture de Flaubert et l'idée que celui-ci a d'une beauté que l'on pourrait qualifier sans transcendance ?

La deuxième partie, « La critique des dogmes », développe avec beaucoup de précision les structures dialogiques qui composent le travail de Flaubert : les analyses très précises que donne Taro Nakajima, en premier chapitre, des « Dialogues de la foi et de la raison » font bien apparaître – et comprendre – les tournements d'idées et d'affirmations que Flaubert organise minutieusement d'œuvre à œuvre, jusqu'au vertige (ainsi du débat sur les martyrs de la *Tentation* à *Bouvard et Pécuchet*, et sur la nature de Jésus [p. 111-120]). Les rapprochements déjà souvent repérés entre ces deux œuvres deviennent, dans le chapitre « Du diable de la *Tentation* à *Bouvard et Pécuchet* » une démonstration très minutieuse des formes et des enjeux, dans le siècle, de l'interrogation sur la tension entre les « légendes » du religieux et l'exigence de rationalité (la référence à Renan est décisive). Un chapitre singulier sur les « Débats religieux et l'éducation des enfants » met en valeur la singularité du chapitre IX de *Bouvard et Pécuchet*, autour des tensions entre « nature » et « raison », entre « morale » et « éducation ».

La troisième partie, « Les figures religieuses entre sacré et profane », aborde, depuis les figures religieuses, les figures féminines « partagées entre le désir voluptueux et l'aspiration mystique » (p. 156) : « L'ambiguïté de la sainteté », « Amour, maladie et sainteté », « Les figures religieuses de l'hallucination ». De manière intéressante, ces chapitres en viennent aux corps, à la médecine, à la psychiatrie, et engagent une lecture comme plus intime des figures humaines en jeu, du « prophète halluciné » aux « sympathies » de Félicité, des animaux aussi. L'auteur engage ainsi une lecture comme plus intime avec la complexité sensible et spéculative, quasi hallucinatoire, de ces figures multiples, et tel-

lement « correspondantes », que les proses de Flaubert instituent pour la lecture.

Jacques Neefs

Adrianna M. Paliyenko, *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e siècle)*, trad. Nicole Albert, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2021, 336 p.

Combien de femmes poètes du XIX^e siècle sont tombées dans l'oubli en raison du regard masculin dominant la critique et l'histoire littéraire officielles ! Depuis, les études de genre ont jeté un éclairage nouveau sur des autrices que leur sexe condamnait, aux yeux des doctes comme d'une large partie du public, à être naturellement dénuées de génie. À ce préjugé ancien et tenace contre lequel les intéressées se sont parfois vainement rebellées, Adrianna M. Paliyenko a consacré en 2016 le présent essai dont la traduction française est parue en 2021 aux Presses universitaires de Rouen et du Havre. Elle étudie l'accueil réservé à des autrices du XIX^e siècle que leur féminité vouait dans le meilleur des cas à une « reconnaissance » mitigée.

Partant de l'exception de la poète Marceline Desbordes-Valmore, reconnue sans réserve par ses pairs et par l'Histoire, l'autrice s'intéresse dans une première partie à la réception des autres femmes poètes. L'histoire littéraire a tendance à les exclure, voire à les effacer. Le but de cet ouvrage est de redéfinir leur place et leur influence dans ce siècle si riche en innovations esthétiques. La définition même du génie est à l'origine de cet écart. A. Paliyenko rappelle le débat sur la nature sexuée ou nom de ce dernier et l'incapacité apparente des femmes à le posséder. Le génie, acquis ou inné, est ainsi défini comme une aptitude à une créativité supérieure, une puissance intellectuelle. Il s'agit ici d'explorer la démarche contestataire des femmes-poètes et de redécouvrir l'originalité de leur voix au-delà du genre comme catégorie littéraire.

Suivant une idée reçue très répandue au XIX^e, l'activité intellectuelle et la féminité seraient incompatibles. Il faudrait que les femmes se « virilisent » ou du moins atteignent

une forme de « stérilité » pour pouvoir écrire. L'autrice explore d'abord (chapitre 1) ces différents débats pour faire resurgir la réflexion des femmes poètes sur la notion de génie et analyser l'idée, implicite ou explicite, qu'elles se font de leur poésie. Germaine de Staël apparaît comme une figure de transition entre l'esprit des Lumières, règne de la Raison, et l'esprit romantique qui met en avant le sentiment. À l'interprétation selon laquelle Corinne est une femme dont la vie est détruite par le génie, A. Paliyenko substitue une autre explication : le conflit douloureux entre le dévouement, l'effacement que la société exige de la femme et l'individualité nécessaire au génie. Malgré une œuvre qui s'intéresse à de nombreuses questions sociales et politiques, la réception dominante de Desbordes-Valmore a été celle de ses lecteurs conservateurs qui mettent en avant la fragilité de la femme poète. L'étude d'autres poétesses (Tastu, Waldor, Colet...) amène à cette conclusion : à l'époque romantique, la croyance en un génie d'origine divine reste dominante (et ce malgré le succès des explications physiologiques) et le dépassement du genre prend la forme, pour les femmes, de la désincarnation. Ce n'est qu'à la moitié du siècle que le débat sur le caractère inné ou acquis du génie, prend toute son ampleur. L'inquiétude face à la dénatalité et le nombre grandissant d'écrivaines ont pour conséquence une virilisation idéologique du génie associée à la physiologie et à la sexualité masculines. Le darwinisme, les théories médicales sur l'hystérie féminine entraînent de nombreuses réponses de la part des femmes qui revendiquent leur capacité à faire preuve de génie. Toutefois, ce faisant, elles entérinent le modèle de sexuation de l'esprit alors même qu'elles le critiquent.

Il est difficile d'évaluer la réception féminine dans une histoire qui s'évertue à effacer la présence des femmes ou à la minimiser par une vision réductrice de leur poésie (chapitre 2). L'appellation « Bas-bleus » est révélatrice de cette condescendance. Les déclarations, souvent contradictoires, portant sur le caractère sexué ou non du génie remettent en cause la littérature critique qui exclut les créatrices. Cette injustice ne conduit pas A. Paliyenko à proposer un canon spécifiquement féminin, mais à rendre aux femmes leur place légitime aux

côtés de leurs homologues masculins. Elle étudie les trajectoires emblématiques d'un certain nombre de femmes poètes (Mercœur, Babois, Dufréno...) pour explorer l'autorité poétique qu'elles acquièrent dans le siècle (chapitre 3).

La deuxième partie, « Réflexions de femmes à travers la poésie et au-delà », s'intéresse aux trajectoires de cinq poètes : Ségalas, Blanchecotte, Siefert, Ackermann et Kryszynska.

La poésie d'Anaïs Ségalas éclaire l'idéologie colonialiste du XIX^e siècle. Les liens entre sa poésie et l'Histoire sont particulièrement intéressants pour comprendre l'évolution de sa pensée : d'abolitionniste en 1830, elle opère un virage radical et devient partisane de la vision colonialiste de la III^e République. Elle épouse l'essor du racisme biologique courant dans l'imaginaire littéraire du XIX^e siècle. Chez elle, l'idéologie l'emporte sur le sentiment.

Malvina Blanchecotte, autodidacte, se qualifie elle-même d'« ouvrière-poète ». Le travail est au cœur de son activité littéraire : ce ne serait pas son statut de femme qui l'empêcherait d'atteindre la postérité, mais le peu de temps qu'elle peut consacrer à l'écriture. Elle multiplie les *alter ego* afin de s'autoreprésenter *entre* diverses identités. Elle s'empare de la question du « Génie » et de son genre dans *Blanche*. À ses yeux, il existe indépendamment du sexe, de la race ou de la classe sociale.

La poésie de Louisa Siefert est qualifiée de « mélange unique de sensibilité romantique et de formalisme parnassien ». Ses contemporains ont tendance à tirer sa réception du côté du sentiment, considéré *a priori* comme féminin. En même temps, ils rendent hommage à la « virilité » de sa prosodie tout en la maintenant dans la catégorie des « poétesses », relégation encore présente dans la critique moderne. L'expression de la douleur, tout comme le génie, n'est pas essentiellement sexuée. Elle mélange voix personnelle et impersonnelle : la souffrance n'est pas une fin en soi, c'est le terreau qui permet de faire émerger la richesse poétique du souvenir réinventé. Louisa, confrontée très jeune à la souffrance et à la perspective de sa mort prochaine, cherche à travers la poésie une voie d'accès à la postérité, un « au revoir dans l'immortalité ».

Louise Ackermann surprend le public par la profondeur de ses réflexions sur la religion et

les sciences. Elle ne cherche pas les origines du génie, car à ses yeux l'originalité absolue n'existe pas. Très hardie en matière de pensée et de philosophie, elle reste modeste et se plie à l'idéal bourgeois féminin dans sa vie privée. Positiviste, elle théorise par ses poèmes l'asymptote de la science : toujours s'approcher de la vérité sans espérer l'atteindre. Le « pouvoir de l'esprit humain sur la matière » se manifeste dans la créativité humaine. Au sentimentalisme attendu des écrits de femmes, Ackermann oppose ses « cris de révolte », et cultive la rationalité.

Marie Kryszynska s'oppose au discours scientifique et religieux sur le génie. La créativité artistique n'est pas une prérogative masculine car le génie doit être trouvé dans l'effort. La minimisation de sa contribution à l'avènement du vers libre est due en partie à la xénophobie (ses origines polonaises la desservent), en partie à la misogynie. A. Paliyenko analyse le contre-discours de Kryszynska, à travers sa relecture subversive du mythe d'Ève qui, loin d'être un simple objet érotique ou une forme idéalisée de la maternité, devient une figure de l'indépendance féminine. Elle dénonce les idées reçues sur les femmes et revendique leur droit à l'individualité. Elle s'empare de la théorie de l'évolution comme d'un espace de réflexion sur la notion de génie. En tant qu'absolu, il n'est reconnaissable que dans les œuvres et leur postérité.

A. Paliyenko montre l'ambiguïté et le caractère paradoxal de la reconnaissance des femmes poètes au XIX^e siècle. Les contradictions du discours médical se reflètent dans le discours littéraire. Malgré la reconnaissance de leur originalité par les critiques les plus favorables, les femmes se trouvent enfermées dans la seule expression de leur féminité par l'histoire littéraire, une position d'inférieure qui les conduirait à « envier » le génie masculin de leurs contemporains. L'autrice montre ainsi toute la richesse, l'individualité et la diversité des écritures féminines.

Il y a vingt-cinq ans, Christine Planté publiait aux Presses universitaires de Lyon une anthologie consacrée aux femmes-poètes du XIX^e. Ce livre, réédité en 2010, a contribué à sortir de l'ombre des autrices injustement oubliées. L'étude d'Adrianna M. Paliyenko a le mérite de

faire mieux comprendre les fondements idéologiques de cet oubli.

Lucy Frézard

Emmanuel Reibel, *Du métronome au gramophone : musique et révolution industrielle*, Paris, Fayard, 2023, 382 p.

« L'intelligence artificielle, futur désirable pour la musique ? », questionnait lors d'un débat le Marché des musiques actuelles (MaMA) en octobre 2023, quelques mois après la publication du livre d'Emmanuel Reibel, *Du métronome au gramophone : musique et révolution industrielle*. Les organisateurs du débat s'inquiétaient : « Les créateurs pourraient-ils être dépossédés de leur art ou bien voir celui-ci augmenté comme jamais ? » Le possible effacement de l'intervention humaine au profit de logiciels de création musicale, les angoisses et les enthousiasmes qu'ils provoquent : tout cela est l'ultime étape d'un processus long, entamé lors des premières noces de la musique et de l'industrie, plusieurs fois renouvelées tout au long du XIX^e siècle... C'est dire si l'essai d'Emmanuel Reibel, consacré à cette histoire, vient à point nommé.

En quatre temps, l'auteur met son érudition dix-neuviémiste au service de l'exploration systématique des liens entre la musique et les mutations technologiques modernes en France (à Paris surtout).

Le premier chapitre est une sorte de mise en bouche, consacrée au métronome et à ses avatars. Sa saveur vient de ce que l'auteur choisisse un objet apparemment bien innocent pour déployer toute une série d'enjeux cruciaux, ayant trait à la standardisation et à l'objectivation du temps musical – mais aussi à un bouleversement dans la perception du temps de la vie. En questionnant ainsi le seul métronome, Emmanuel Reibel agit autant en musicologue qu'en historien : en micro-historien des objets et des sensibilités, dans la grande lignée de Carlo Ginzburg (lui-même intéressé à l'accélération de la société moderne dans *Rapports de force*) ou d'Alain Corbin.

La deuxième partie s'attache à situer la musique dans le monde accéléré et mécanisé

du « siècle de la vapeur ». Se référant plusieurs fois au célèbre dessin de Grandville « Concert à la vapeur », l'auteur propose une analyse sans cesse plus fouillée des représentations et axiologies associées à l'instrument-machine. C'est que la machine à vapeur n'est pas que la source de la production d'instruments : elle vaut comme métaphore de la rapidité d'exécution, voire du mode d'exécution – la « musique à vapeur » devient le point de fuite fantasmatique d'une musique industrialisée.

Le troisième chapitre montre les conséquences de ce nouveau paradigme sur les compositeurs eux-mêmes : on y découvre comment la « musique industrielle », dans le sillage de l'idéologie beuvienne, devient un net repoussoir, et révèle les nouvelles problématiques posées par la musique lorsqu'elle devient un marché, un bien, impliquant de complexes enjeux économiques. Ici comme ailleurs, le regard d'Emmanuel Reibel demeure celui d'un passionnant historien des discours et des représentations, brillamment synthétique, plus que d'un analyste des œuvres elles-mêmes et de leur esthétique – il faut toutefois excepter les pages 233 à 251, riches de considérations proprement stylistiques sur Rossini, Beethoven, Chopin (avec une magnifique analyse de la *Berceuse*), ainsi que le développement sur « Les oiseaux dans la charmille » d'Offenbach, et le geste conclusif autour du *Boléro* de Ravel.

Le quatrième chapitre est le seul qui se consacre franchement au dernier XIX^e siècle, et pour cause : il dépeint les nouvelles orientations de la musique au « temps de l'électricité ». Emmanuel Reibel y met en valeur toute une « superposition des discours sur l'électricité et sur la musique », qui amène le monde de la musique à penser le concert comme « commotion » galvanisante. De façon méthodologiquement questionable, l'auteur reprend ensuite cette métaphore à son propre compte pour décrire la dramaturgie de certaines œuvres d'époque : le lecteur pourra être moins charmé par ce type d'analyse peu ancrée ; on leur préfère les considérations finales sur l'enregistrement et la musique « à distance » (le futur « distanciel » attend son heure !), qui livrent en fait toute une épistémologie et toute une axiologie des fondations mêmes du temps présent.

Tout au long de son livre, Emmanuel Reibel s'attache surtout à une histoire des *valeurs* : amour-haine, séductions, méfiances, peurs, résistances, enthousiasmes – il s'agit avant tout de documenter une hésitation (« admirer ou redouter »), condensée dans quelques moments critiques révélateurs. Ainsi de l'accusation généralisée de « musique mécanique », mutuellement utilisée par des camps *a priori* opposés : de tels exemples, minutieusement additionnés par l'auteur, révèlent en fait que la métaphore technologiste structure très profondément l'axiologie du siècle, tout en orientant les pratiques compositionnelles. À ce jeu, on découvre avec délectation tout un répertoire méconnu (tel le « Galop électrique » de Philipp Fahrbach), tout un instrumentarium bizarre (tel le calliope), toute une littérature prescriptive oubliée (telle la *Méthode de chirogymnaste* de Casimir Martin !) ; mais les grands noms aussi sont à l'honneur : Berlioz, dont Emmanuel Reibel est un spécialiste accompli (on peut lire ses essais de 2003, 2008, 2013, chez Fayard, qui lui accordent tous une place considérable), est ainsi l'un des héros du livre, et sa sensibilité contradictoire et truculente sert de récurrent support à maint développement sur les rapports ambigus de la musique et de l'industrie. L'une des forces du livre est d'allier ainsi les détours vers des sources minuscules et la continuité de grandes figures influentes : on retrouve ainsi, de chapitre en chapitre, un Maelzel incontournable, ourdissant successivement les bonheurs du métronome, des instruments automatiques, voire des compositeurs automatiques...

L'ouvrage, qui ne nécessite de son lecteur aucune compétence musicienne, ni musicologue, est particulièrement aisé de lecture. L'état de l'art (Richard Hudson, Malou Haine, Tristan García...) est résumé dans l'argumentation avec une élégance réellement rare. Des transitions très fortement marquées balisent sans cesse le fil de la pensée ; s'y ajoutent des sous-titres fréquents, parfaitement bien choisis, qui permettent de tout retrouver rapidement : Emmanuel Reibel offre d'évidence aux chercheurs un texte à la fois utile et facile à utiliser.

Pierre Fleury

Jean-Pierre Richard, *Sur la critique et autres essais*, préfaces de Michel Collot, Christian Doumet, Philippe Dufour et Marta Sábado Novau, textes recueillis et bibliographie par Jonathan Wenger, sous la direction de Daniel Sangsue, Chêne-Bourg (Suisse), Éd. La Baconnière, coll. « Nouvelle Collection Langages », 2022, 166 p.

Dans un monde éditorial de moins en moins accueillant à la critique littéraire, la Nouvelle Collection Langages des Éditions La Baconnière apparaît comme une heureuse exception. Une vingtaine d'essais y ont paru en dix ans, de *Chiens de plume* de Jean-François Louette (2011) à *Baudelaire et le nuage* d'Henri Scepi (2022) en passant par *Feuilleton* (2018) d'Éric Chevillard, réunion de ses chroniques du *Monde des Livres* (2011-2017). De l'époque romantique à la littérature contemporaine, le territoire arpenté est celui que Jean-Pierre Richard aura fait sien. Quelques-uns de ses disciples, M. Collot, Ch. Doumet et Ph. Dufour, se sont réunis à M. Sábado Novau, autrice d'une thèse récente sur l'École de Genève – *L'École de Genève. Histoire, geste et imagination critiques*, Paris, Hermann, 2021 ; M. Sábado Novau vient par ailleurs de publier, avec S. Cudré-Mauroux, la *Correspondance Georges Poulet – Jean-Pierre Richard (1949-1984)*, Genève, Slatkine, 2022 –, ainsi qu'à J. Wenger et à D. Sangsue, le directeur de collection, pour composer un recueil réunissant les principaux textes que Jean-Pierre Richard a négligé de reprendre en volume. C'est le premier recueil de ce type dont il bénéficie ; c'est la première fois également qu'est publié dans la collection un livre à titre posthume. Ce caractère d'exception donne une valeur particulière à l'hommage rendu, en faisant du critique tout à la fois une figure tutélaire et une ressource pour le temps présent. Le dispositif éditorial souligne cette dimension en ouvrant le volume sur l'affirmation réitérée d'une filiation. Quatre préfaces se succèdent, précédées d'un avant-propos, où le portrait et l'anecdote, allégorisée, servent à caractériser le geste critique du maître. Cet ensemble constitue une introduction efficace à l'œuvre de Richard. Les lecteurs les plus avertis y trouveront des aperçus très neufs sur l'effet tout à la fois cogni-

tif et esthétique d'un geste critique qui avive l'« aptitude à lire » en intensifiant la « capacité de sentir » (M. Collot, p. 14), sur l'humour comme toucher ou « la sous-voix de la parenthèse » (Ch. Doumet, p. 20-21), sur la notion de clé allitérative et la relation à Bachelard (Ph. Dufour, p. 30-31), ou sur la notion de « relief » (M. Sábado Novau, p. 37-40). Cette première partie, allègrement apéritive, s'inscrit dans la continuité des importants hommages collectifs qui auront jalonné les dix dernières années de la vie de Richard : *Littérature*, n° 164 (« Jean-Pierre Richard », dir. J.-Cl. Mathieu), décembre 2011 ; *Jean-Pierre Richard, critique et écrivain*, dir. Ch. Doumet et D. Combe, actes du colloque de l'École normale supérieure, 9-10 novembre 2012, Paris, Hermann, 2015 ; *Europe*, n° 1080 (« Jean Starobinski/Jean-Pierre Richard », dir. J.-Cl. Mathieu), avril 2019.

Le recueil en lui-même comporte dix articles et deux entretiens. Le volume se referme sur une très précieuse bibliographie exhaustive (p. 149-164), composée par J. Wenger, qui répertorie « monographies et recueils », « publications en revues et collectifs », « documents audiovisuels », ainsi qu'un large choix d'études. Y sont signalées systématiquement toutes les reprises et réécritures, ce qui facilite la circulation entre ouvrages et articles et permet d'apercevoir des couloirs perspectifs inattendus. Une première section présente quatre textes consacrés à la critique dont un important précis de méthode, « Sur la critique thématique », paru dans *L'Étrangère*, en 2004, ainsi qu'un panorama supérieurement clairvoyant des tendances de la « nouvelle critique », composé *sur le vif*, en 1963, pour *Filologia moderna*. S'ajoute à ces deux textes importants une galerie de portraits des principaux acteurs de l'École de Genève – Albert Béguin, Marcel Raymond, Georges Poulet, Jean Rousset et Jean Starobinski – où la parole se fait autobiographique, Richard précisant ce qu'il doit à chacun, en faisant la part de la mécanique des circonstances et des affinités électives. L'article « Sur la critique thématique » est sans doute le sommet du recueil, dans la mesure où il constitue l'exposé le plus complet que Richard nous aura laissé de sa méthode (si l'on excepte du moins cette merveilleuse fiction critique qu'est « Terre écrite », publiée en annexe

de *Pages paysages* [Seuil, « Poétique », 1984], et ici commentée par M. Sábado Novau [p. 37-41]). Après avoir esquissé une généalogie, établie ce que la critique thématique – ou, comme il préfère dire, la lecture thématique (p. 45) – doit à Proust, qui a posé « les premiers grands modèles de lecture par thème » (p. 47), il se livre à un travail de définition, invitant à distinguer entre les thèmes, qui ont « pour fonction d'architecturer implicitement le paysage », et constituent « une sorte de squelette abstrait », et les motifs dans lesquels ils « s'incarnent ou s'actualisent » (p. 48). La lecture peut dès lors apparaître comme « un acte essentiellement corporel », « une sorte de fidélité organique au texte », « à la fois attentive et défocalisée, analytique et floue » (p. 50).

Dans l'un des deux entretiens retenus dans le recueil, discussion avec Nathalie Crom sur « l'avenir du roman » (2003), Richard se défend d'être « un historien de la vie des formes » (p. 100), tout en esquissant à propos de Michon l'hypothèse de l'émergence, dans le roman, d'une forme nouvelle, de ce qu'il appelle « une sorte d'autobiographie oblique ». La poétique historique, comme le souligne Ph. Dufour est un horizon lointain de l'œuvre (p. 31), un prolongement possible laissé à d'autres ; et de fait c'est une dimension de l'attention critique qui ne trouve pas à se réaliser dans l'œuvre mais dont on a parfois le sentiment qu'elle y est contenue *en puissance*. Ce n'est donc pas sans une certaine surprise que l'on découvre dans le florilège une petite histoire du roman policier (parue, dans une première version, en 1963 dans *Médecine de France*, et reprise dans *Le Français dans le monde* en juillet-août 1967), envisagée depuis *l'Histoire des Treize*, considéré comme le lieu d'invention du genre (plutôt qu'*Une ténébreuse affaire*), jusqu'à la *Série Noire*. L'essentiel de l'essai porte sur Edgar Poe et sur Simenon, défini comme le « Bergson du roman policier » (p. 135). La série des Maigret donne l'occasion de très belles pages sur le rôle mythologique du brouillard, défini comme une « puissance à la fois de diffusion, d'égarement et d'intercommunication, substance qui voile le secret, mais qui lui permet aussi, sans s'avouer vraiment, de se donner à vous, d'entrer en vous », emblème d'« un monde-éponge dont la vérité semble sortir d'elle-même, par simple *expression* » (p. 136).

Deux comptes rendus, publiés dans *Fontaine* en 1946, sur *Le Zéro et l'Infini* et *Reflets dans un œil d'or*, choisis parmi une dizaine d'autres publiés la même année ou la suivante, nous donnent un aperçu des premiers pas du critique et de la diversité de ses curiosités. Signalons enfin une lecture de Céline (1965), où l'essai publié en 1962 dans la *NRF* (puis en 1973 chez *Fata Morgana* et en 2007 chez Verdier), se retrouve sous une forme plus ramassée ; ainsi qu'une microlecture d'une page du *Voyage en Orient* de Flaubert (la confrontation avec le Sphinx, « père de la terreur »), à laquelle Richard se prête, à titre d'exercice, à la demande de Ph. Dufour (2015). La lecture de la bibliographie suggère qu'un second florilège serait sans doute possible, qui permettrait d'*effranger* un petit peu plus encore la vingtaine de monographies publiées entre 1954 et 2014. On est intrigué, par exemple, par la « Pequena introducción a Ionesco » (1963), par un article sur « La méthode critique de Charles du Bos » (1967), ou encore par une lecture de *L'Insurgé* de Vallès publiée dans les *Annales* (1947), et plus encore peut-être par cette véritable curiosité que représente l'édition annotée d'une traduction anglaise de *Tartarin de Tarascon* (1954).

Christophe Pradeau

Sébastien Rozeaux, *Letras Pátrias. Les écrivains et la création d'une culture nationale au Brésil (1822-1889)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2022, 396 p., ill.

L'ouvrage de Sébastien Rozeaux se donne pour objet le processus qui a conduit les écrivains brésiliens du XIX^e siècle à construire la nation dans et par leurs productions littéraires. Le syntagme vernaculaire *Letras Pátrias*, fréquemment utilisé à cette époque par les lettrés eux-mêmes, et donnant son titre au livre, est emblématique de cette « alliance du politique et du culturel » (p. 13), qui permet de comprendre « dans quelle mesure et avec quels moyens les *Letras Pátrias* ont œuvré à faire les Brésiliens » (p. 29).

La réflexion est plus précisément centrée sur la période de l'empire, ce qui se justifie,

tant du point de vue historique (constitution de la nation brésilienne) que littéraire (volonté de construire une littérature nationale, en s'affranchissant des modèles extérieurs, notamment européens). S. Rozeaux propose un corpus de 187 hommes et femmes de lettres, échelonné de 1830 de 1870 ; l'ouvrage se présente donc comme un « tableau de l'espace littéraire tel qu'il se forme à l'époque romantique, depuis les années 1830 jusqu'aux années 1870 incluses » (p. 29). La première qualité du corpus retenu est sa diversité, donnant la parole à des auteurs célèbres comme à des *minores*. La seconde est la prise en compte assez équilibrée de tous les genres littéraires : roman, poésie, théâtre, essai.

La méthode est celle d'un historien du culturel. S. Rozeaux s'attache à définir la notion d'espace littéraire, appuyée sur la définition d'Alain Vaillant, mais dans une perspective historique et sociologique. Celle-ci s'écarte d'une lecture littéraire proprement dite (c'est une des limites de ce travail) pour privilégier l'étude des transferts culturels, des réseaux, des trajectoires.

La démarche est claire et rigoureuse – on ne saurait prendre S. Rozeaux en manque de pédagogie. La première partie (« Édifier le grand monument national ») s'emploie à définir les *Letras Pátrias*, elle s'interroge sur les valeurs et la culture communes qui les fondent. L'auteur fait ici la part belle à la littérature d'idées et à l'histoire, mais c'est bien évidemment le romantisme brésilien qui forme le cœur du propos, en lien avec les échanges interculturels européens. Les transferts culturels sont nettement soulignés dans cette partie (sans doute plus que dans les deux suivantes). Mais S. Rozeaux interroge également le canon littéraire, la question de la langue (portugaise/brésilienne), de la religion, de la nature, du progrès. Cette partie ménage, comme on pouvait s'y attendre, une place de choix à la revue *Nitheroy* et plus généralement au romantisme, mais en montrant par exemple que les romantiques brésiliens n'ont pas forcément toujours été asservis béatement au romantisme européen, et notamment français. Cela dit, la réflexion s'attache également à la question des modèles culturels et de leurs attraits sur les intellectuels brésiliens de l'époque ; la France et le Portugal sont donc des points de référence dans le souci de construire une littérature nationale.

Cette partie s'attache également à décrire les cercles de sociabilité (littéraires et politiques), la presse et les revues – entre un évident dynamisme et de fréquentes situations de précarité (p. 109 et suiv.) –, organes qui se révèlent essentiels pour la diffusion de la poésie et surtout du roman-feuilleton.

La seconde partie (« Un tout petit monde ») est certainement la plus sociologique. Des tableaux synoptiques simplifiés par rapport à une enquête plus globale (S. Rozeaux renvoie par « QR code » aux fiches détaillées des auteurs analysés) dessinent dans le Brésil littéraire du XIX^e siècle un monde bourgeois, masculin, laïc, éduqué, et très lié à la Cour, donc à Rio de Janeiro. Mais aussi un univers « professionnel » où la pluriactivité est de mise (trois professions parfois) : les écrivains brésiliens ne vivent pas de leur plume. L'auteur insiste longuement sur la notion d'« intellectuel organique » (p. 173 et suiv.), c'est-à-dire l'écrivain au service de la nation brésilienne en formation, et par là même étroitement lié à l'oligarchie de l'empire. Il donne toute sa mesure dans l'étude des trajectoires d'écrivains, pensées en termes de générations littéraires : les « organiques » et leurs disciples (comme Gonçalves de Magalhães, Araujo de Porto Alegre, Gonçalves Dias) et les « originaux », plus ou moins en rupture mais malgré tout obligés de composer (ainsi Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar et bien d'autres). Cette partie approfondit encore l'analyse du milieu littéraire : les cercles, les institutions (comme l'*Instituto Histórico-Geográfico Brasileiro*, ou le *Conservatório Dramático Brasileiro*), mais aussi les divisions de ce milieu, et les problèmes posés par la légitimation, dans ces années un peu antérieures à la fondation de l'Académie Brésilienne des Lettres. Incidemment, ce travail évoque aussi la question de la censure (p. 233 et suiv.) et la place secondaire des femmes dans le milieu littéraire (p. 236 et suiv.).

La troisième partie (« Mission impossible ») analyse les apories de cette construction politico-littéraire. Il faut y insister, car cette partie donne véritablement une dynamique à un travail, qui, sans elle, se bornerait à n'être qu'un tableau, certes brillamment fait, mais un peu statique. S. Rozeaux montre bien ici le sentiment de

désenchantement qui saisit progressivement les acteurs et les agents des *Letras Pátrias*. À cela deux raisons : d'une part, les difficultés d'accès à l'autonomie pour les écrivains ; de l'autre, l'incapacité de s'adresser au plus grand nombre. L'auteur montre à quel point l'homme de lettres brésilien est souvent asservi au pouvoir dans ses différentes modalités (d'ou une pénétrante étude des dédicaces par exemple), qu'il dépend dans une large mesure du mécénat des Grands (Pedro II notamment), et qu'il participe d'un clientélisme endémique. La section consacrée à la naissance de l'édition au Brésil (Laemmert, Garnier, Paula Brito, p. 267 et suiv.) souligne que ces institutions ont certes apporté un soutien aux *Letras Pátrias*, mais aussi que cela n'a pas été suffisant – de même pour le rôle de la critique littéraire (p. 285 et suiv.) ou les polémiques entre auteurs. De sorte que, à la fin de la période, « le public regarde ailleurs » (p. 303) : un certain flou règne alors sur la notion de patrie et de nation au Brésil ; à cela s'ajoute le conflit entre la représentation idéale de la société et l'écueil des réalités sociales (notamment la question indigène et la question de l'esclavage) ; sans oublier des données tout aussi capitales, comme l'importance du monde rural, l'analphabétisme très répandu (et pour longtemps) dans la population brésilienne, et les difficultés de circulation du livre.

Cette analyse est très centrée sur Rio de Janeiro, alors capitale de l'empire, et tient peu compte des disparités régionales (S. Rozeaux le reconnaît lui-même, p. 159). Il reste que cet ouvrage apporte indiscutablement du nouveau dans les travaux sur le XIX^e siècle brésilien, la littérature brésilienne et les milieux littéraires sous le règne de Pedro II.

Régis Tettamanzi

Edward P. Thompson, *Les Romantiques. L'Angleterre à l'âge des révolutions*, trad. fr. et présentation par Marion Leclair et Edward Lee-Six, Paris, « Les Éditions sociales », coll. « Histoire », 2023, 416 p.

Cet ouvrage est la traduction de *The Romantics : England in a Revolutionary Age*, un

ensemble de huit textes écrits par l'historien Edward Palmer Thompson entre 1968 et 1993, et consacrés à William Godwin ainsi qu'à la première génération des romantiques anglais (Wordsworth et Coleridge). L'auteur y examine les rapports évolutifs des poètes et intellectuels anglais à la Révolution française et au jacobinisme (incarné en Angleterre par l'orateur politique et homme de lettres John Thelwall, ami des deux poètes au temps de leur jeunesse révolutionnaire). Ces textes, qui devaient servir de base à un projet de livre interrompu par la mort de l'auteur en 1993, furent rassemblés dans un recueil publié à titre posthume en 1997 par l'épouse de celui-ci, Dorothy Thompson. Les traducteurs ont judicieusement (et très logiquement) choisi d'ajouter un article consacré à Mary Wollstonecraft, publié en septembre 1974 dans le journal *New Society*. D'utiles notices biographiques présentent également aux lecteurs français les intellectuels, artistes et politiciens britanniques du second XVIII^e siècle et du début du XIX^e. L'ensemble est mis en perspective par une très instructive préface de la traductrice et du traducteur, expliquant le contexte culturel de l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle et présentant le parcours intellectuel d'Edward Thompson, qualifié parfois de « marxisme romantique » ou de « romantisme politique », ce qui fait de lui un héritier du romantisme (au sens large) anglais et engagé, de William Blake à William Morris. Le recueil ainsi que l'ensemble de ses écrits le montrent, E. P. Thompson a pleinement épousé un des aspects de la pensée du jeune Wordsworth, sa fascination pour la vie du peuple, pour son expérience concrète, pour la poésie du « commun ».

Historien et critique littéraire mondialement reconnu pour son travail sur le monde ouvrier (*La Formation de la classe ouvrière anglaise* [1963], trad. fr. Le Seuil, 1988), spécialiste de l'histoire culturelle du radicalisme en Angleterre, également auteur d'ouvrages et d'articles de critique littéraire sur William Morris (*William Morris: Romantic to Revolutionary*, 1955, rééd. 1976, non traduit) et sur William Blake (*Witness against the Beast: William Blake and the Moral Law*, 1993, non traduit), Edward P. Thompson fut un infatigable militant, un franc-tireur (il quitta le parti communiste en

1956 pour protester contre l'intervention soviétique en Hongrie) et un enseignant-chercheur qui resta en marge du monde académique. Il démissionna de l'université de Warwick en 1971, critiquant la marchandisation de l'enseignement supérieur britannique et déplorant l'impuissance des mouvements étudiants à résister à ce phénomène. On citera aussi, parmi ses ouvrages traduits en français : *La Guerre des forêts. Lutttes sociales dans l'Angleterre du XVIII^e siècle* [*Whigs and Hunters: The Origin of the Black Act*, 1975], Éditions La Découverte, 2014 ; *Les Usages de la coutume. Traditions et résistances populaires en Angleterre, XVII^e-XIX^e siècles* [*Customs in Common*, 1991], Gallimard, 2015 ; *Misère de la Théorie. Contre Althusser et le marxisme anti-humaniste* [*Poverty of Theory*, 1978], L'échappée, 2015.

Les neuf articles rassemblés dans le recueil français sont composés de conférences universitaires ou destinées à la formation pour adultes (enseignement auquel E. P. Thompson s'était consacré jusqu'en 1965) et de comptes rendus d'ouvrages. Comme le soulignent les traducteurs, le grand intérêt de cet ensemble d'articles est son approche historico-politique, éclairée par le contexte des années 1790, le radicalisme pro-révolutionnaire puis le désenchantement suscité par la Terreur et la forte opposition anti-jacobine qui se développa en Angleterre. Sont présentés la jeunesse révolutionnaire de Samuel Taylor Coleridge (dans les années 1795-1796) puis son revirement assez net, ses désillusions, le reniement de ses engagements passés sur la démocratie, explicites dans le journal hebdomadaire qu'il dirige à partir de 1809, *The Friends*, et dans sa biographie littéraire (*Biographia Literaria*, 1817). E. P. Thompson propose un éclairage sans concession du grand intellectuel et poète que fut Coleridge, dont il souligne l'« apostasie », la « mauvaise foi » et l'évolution pathétique, celle d'un poète malade, à la pensée désordonnée et aux écrits inégaux. Ses sympathies vont bien davantage à l'autre grand poète lakiste, William Wordsworth, qui lui aussi évolua pourtant vers un conformisme conservatiste (exprimé dans *The Excursion*), après une jeunesse marquée par un radicalisme pro-révolutionnaire très visible dans la première version (1805) longtemps

inédite de son grand poème à dimension autobiographique (*The Prelude*, qui ne fut du vivant de l'auteur publié que dans sa version de 1850). Mais E. P. Thompson reste attaché à ce qui fait l'originalité et l'unité profonde de l'inspiration wordsworthienne : il s'emploie à expliquer la rupture du poète avec « la culture raffinée », son identification aux gens du peuple, son souci de mettre en valeur la richesse de leur expérience. Il souligne sa conviction radicale que dans ces gens du peuple se trouve l'expression de sentiments intenses et authentiques, plus que dans la culture savante, marquée au mieux à cette époque, par le paternalisme, et au pire par la « distance glaciale » que l'élite cultivée entretenait à l'égard des « humbles » et des gens ordinaires. Sur ce plan, « l'élan impulsé par Wordsworth traverse tout le XIX^e siècle et se fait encore sentir au XX^e siècle », écrit E. P. Thompson (p. 66). Dans l'article « Désenchantés ou déserteurs », l'historien cherche aussi à expliquer le nœud de contradictions dont Wordsworth et Coleridge furent prisonniers à partir de la Terreur : « Ce sont de grands défenseurs de la Révolution française de 1789, mais ils sont éceurés par ses suites. Ils sont isolés en tant que jacobins, mais refusent de se rallier au godwinisme et à ses abstractions. Ils cassent le moule de l'Ancien Régime, mais sont choqués par certains aspects du nouveau monde. Ils aiment épouser la cause du peuple, mais ils craignent que la foule ne s'en prenne en premier lieu à des hommes comme eux » (p. 97).

Les deux articles consacrés au théoricien réformateur et à la militante pour les droits des femmes que furent William Godwin (qui devint célèbre avec la publication en 1793 de *An Enquiry Concerning Political Justice*) et son épouse Mary Wollstonecraft, autrice de *A Vindication of the Rights of Women* (1792), sont de tonalités très contrastées. E. P. Thompson se demande avec humour « comment Wollstonecraft a pu composer avec Godwin un duo digne de Sartre et de Beauvoir », alors « qu'elle était de sensibilité plus ardente [...], partageait la méfiance de Wordsworth envers les "raisonnements arides et nus" – et ne prenait pas la pose comme Godwin aimait le faire » (p. 189). L'historien se montre ironique vis-à-vis de Godwin, soulignant sa tendance à

la spéculation abstraite détachée de l'expérience, son renoncement à toute implication active, sa posture consistant à vouloir « transformer l'opinion publique » seulement « en écrivant des volumes in-quarto et en conversant au coin du feu avec une poignée de philosophes spéculatifs » (E. P. Thompson reprend ici une phrase de l'orateur jacobin John Thelwall). Au contraire, le ton est celui de la sympathie à l'égard de Wollstonecraft, et E. P. Thompson dénonce « le traitement injuste que lui ont réservé historiens et critiques » (p. 192). Il s'emploie à mettre en valeur l'importance de premier plan de cette féministe à la vie mouvementée, qui fut une militante radicale favorable à la Révolution française et mourut peu de temps après avoir donné naissance à la future Mary Shelley.

Enfin, le recueil se termine sur le long article consacré à John Thelwall, ce tribun jacobin persécuté par le gouvernement et les loyalistes. On y apprend que celui-ci, ami des poètes lakistes, fut forcé de se retirer de la vie publique britannique en 1797-1798, notamment du fait du vote, par le Parlement, des « Deux Lois » (« *Two Acts* ») qui restreignaient sérieusement la liberté de réunion et d'expression. Les époux Coleridge et les Wordsworth lui rendent néanmoins visite en famille dans sa retraite campagnarde en août 1798, mais c'est tout de même aux deux poètes qu'il revint, plus tard, « de donner à Thelwall le coup de grâce », en prenant leurs distances avec lui, à mesure qu'ils devenaient plus conservateurs. Selon E. P. Thompson, Thelwall aurait aussi en partie inspiré le personnage du Solitaire de *The Excursion* (1814), qui brosse le portrait d'un anonyme admirateur de la Révolution française, finalement miné par la déception et retiré dans une réclusion mélancolique. Dans ce long poème didactique, Wordsworth renie toute aspiration au réformisme politique et célèbre la victoire de l'Angleterre sur la Révolution française, exprimant une aspiration à la permanence des choses, à l'orthodoxie chrétienne. Le texte fut pendant longtemps, du vivant de Wordsworth, considéré comme son poème majeur, avant que ne soient publiées les deux versions de *The Prelude* (1850, puis 1926 pour la version de 1805 retrouvée par Ernest de Sélincourt, dans

laquelle l'engagement révolutionnaire est explicite).

Au total, nous avons là une belle approche historico-politique du romantisme anglais « à l'âge des révolutions », qui apportera indéniablement des compléments d'informations utiles pour la critique francophone.

Dominique Peyrache-Leborgne

Seth Whidden, *Reading Baudelaire's Le Spleen de Paris & the Nineteenth-Century Prose Poem*, Oxford, Oxford University Press, 2022, 336 p.

Tout comme le vers libre, le poème en prose est une forme qui se soustrait à toute définition. Nombre de poètes et de critiques ont certes tenté d'en isoler les traits distinctifs, de la préface du *Cornet à dés* (1917) de Max Jacob aux *Genres du discours* (1978) de Tzvetan Todorov, en passant par la thèse de Suzanne Bernard (*Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 1959), entre autres. Certains l'ont même assimilé à un « mirage littéraire », à l'instar de Michel Brix (*Poème en prose, vers libre et modernité littéraire*, 2014). Mais s'il paraît impossible de résoudre les contradictions inhérentes d'un « genre littéraire » ayant, selon Michael Riffaterre, « un oxymore pour nom » (p. 1), cela n'implique pas que ce genre soit dénué de toute existence. Le mérite du livre de Seth Whidden consiste, non pas à proposer une nouvelle définition du poème en prose, mais bien à reconnaître dans ses contradictions l'essence de sa modernité, telles que l'a théorisée et représentée Baudelaire. Si Voltaire soutenait, dans son « Essai sur la poésie épique », qu'« on confond toutes les idées, on transpose les limites des arts, quand on donne le nom de poème à la prose », c'est précisément dans cette confusion et cette transposition que se situe, selon S. Whidden, la modernité des poèmes en prose de Baudelaire, qui créent un espace de « coexistence des incompatibilités », ou de « compossibilité » (p. 42).

La première de ces « incompatibilités » est bien entendu celle entre la poésie, qui en est venue à coïncider à peu près avec la poésie lyrique au XIX^e siècle, et la prose dépourvue

de lyrisme. Or, depuis la composition des « Tableaux parisiens » en vers et de leurs pendants en prose, Baudelaire est parvenu à créer, observe S. Whidden, « un nouvel espace – en langage et en poésie – pour l'expression de l'expérience humaine qui est elle-même nouvellement née au moment de la création de la ville moderne, telle qu'on la reconnaît aujourd'hui » (p. 2, je traduis, ici comme ailleurs). L'intégration d'éléments perçus comme « prosaïques » (la réalité urbaine, l'écriture journalistique, etc.) au sein de ce nouvel espace poétique correspond dès lors à cette union, que Baudelaire conceptualise, dans *Le Peintre de la vie moderne*, sous le terme de « modernité », entre, d'une part, « le transitoire, le fugitif, le contingent » et, d'autre part, « l'éternel et l'immuable ». Mais en intégrant le prosaïque dans sa poésie, Baudelaire non seulement adopte une position contradictoire, il fraie également la voie à un « contre-discours », au sens de Richard Terdiman, à « un parler contre : un discours qui va à l'encontre de la norme ». En ce sens, S. Whidden cite la lettre de Baudelaire à Jules Troubat du 19 février 1866, où il suggère que le poème en prose lui aurait permis de décloisonner l'espace lyrique afin d'y cultiver sa veine narrative et satirique : « C'est encore *Les Fleurs du Mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie » (p. 4).

La prise en compte du caractère contradictoire du poème en prose permet à S. Whidden de déceler, au sein du discours prosaïque, le surgissement du poétique, afin de parvenir à une meilleure compréhension de celui-ci : qu'est-ce qui fait poésie dans la prose, en l'absence de toute versification ? La poésie n'a bien entendu jamais coïncidé avec le vers, mais l'adoption du poème en prose par Baudelaire permet plus que jamais de questionner l'essence du poétique soustrait à la métrique. Là est sans doute la principale réussite du livre de S. Whidden, qui ne s'embarrasse guère de définitions et de théories pour laisser affleurer la poésie dans le discours qui devait lui être étranger. Il en résulte une lecture foncièrement renouvelée d'une œuvre qui, depuis plus de cent cinquante ans, a pourtant fait l'objet d'une exégèse fort abondante. Aussi S. Whidden prête-t-il une attention particulière à la forme du poème en prose (à ce que Jakobson

désigne comme la « fonction poétique » du langage, « la visée [*Einstellung*] du message en tant que tel », en montrant comment les motifs et les thèmes qui y sont développés (le plus souvent des anecdotes volontiers prosaïques) en viennent à informer le texte même, à l'élever au statut de poème, en tant qu'aboutissement de la *poïésis*.

L'espace et le temps qui sont ceux de la réalité urbaine, le lieu de la flânerie du poète, sont ainsi transposés dans le poème lui-même, pour lui donner forme, indépendamment des mètres des « Tableaux parisiens » : « Les dimensions temporelle et spatiale dans la poésie en prose de Baudelaire, écrit S. Whidden, ne sont pas limitées au monde extérieur, dont il était un si fin observateur ; elles occupent les espaces intérieurs qu'il décrit et, surtout, ils imprègnent le temps et l'espace intérieurs des poèmes mêmes » (p. 7). Plus fondamentalement, S. Whidden se demande ce qu'il y a à voir et à entendre dans les poèmes en prose de Baudelaire ; une question qui n'est simple qu'en apparence. En ouverture du premier chapitre, intitulé « *Seeing Things in Poetry* » (voir les choses ou des choses en poésie), S. Whidden cite une célèbre phrase du *Peintre de la vie moderne* : « Peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer » (p. 65). Malgré leur caractère souvent anecdotique, les choses vues qui peuplent les poèmes en prose de Baudelaire sont loin d'être anodines. À travers une analyse magistrale du « Fou et la Vénus », S. Whidden montre comment la vision extatique de la nature décrite dans les premiers paragraphes du poème s'évanouit dans le regard affligé du « fou », dont les « yeux pleins de larmes » se perdent dans la contemplation d'une « colossale Vénus » ; des yeux qui à leur tour

prennent la parole (« ses yeux disent : – “Je suis le dernier et le plus solitaire des humains...” »), comme pour compenser l'évanouissement de la vision. S. Whidden situe l'« essence poétique » du texte dans ce dispositif pour le moins vertigineux : « À la limite où l'Œil cède à l'Oreille, où ce qui était un silence assourdissant est remplacé par les sons d'un langage parlé qui n'est pas réellement parlé. Il s'agit, en d'autres mots, de poésie » (p. 81).

Les yeux parlent dans nombre de poèmes de Baudelaire, notamment dans « Les Yeux des pauvres », qui permettent à S. Whidden d'identifier une autre antinomie distinctive du poème en prose ; celle entre le discours direct, transitif, tourné en avant (*prorsus*), et la *poïésis* : la création, le faire du poème. Or l'irruption dans le texte de la parole de l'amante (« Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! ») témoigne de l'incommunicabilité entre les deux niveaux du discours (*prorsus* et *poïésis*) : ce que « Les Yeux des pauvres » disent au poète, son amante ne peut l'entendre. Mais de cette tension discursive émerge d'autant mieux la spécificité poétique du poème en prose, en tant qu'écart par rapport au langage transitif.

Ces quelques exemples (on aurait pu en fournir bien d'autres) suffisent sans doute à illustrer l'originalité de la démarche de Seth Whidden, qui se fonde sur une relecture très serrée des poèmes en prose de Baudelaire pour montrer comment ils ont non seulement renouvelé notre manière de lire la prose poétique, mais encore notre manière de voir, d'entendre et de percevoir l'espace et le temps qui sont propres à notre modernité.

Nicolas Valazza