

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 10 (1977)

Heft: 3

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Seylaz, Jean-Luc / Gavillet, F. / Godel, Catherine

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Pierre-Paul CLÉMENT : *Jean-Jacques Rousseau, de l'éros coupable à l'éros glorieux*,
A la Baconnière, Neuchâtel, 1976, 509 p.¹

Le titre et le sous-titre disent d'emblée le sens d'une destinée: celle d'un homme inhibé qui allait devenir l'écrivain Rousseau ; la visée du critique : dégager les étapes de cette trajectoire ou les mécanismes de cette métamorphose; et l'instrument dont il se servira: la psychanalyse.

Cette grande étude se réclame donc de la psychobiographie. Mais, l'auteur le précise, psychobiographie partielle. Clément n'ambitionnait pas de réinterpréter, à la lumière de la psychanalyse, l'ensemble de la vie de Rousseau. Ce qu'il s'est proposé, c'est de nous apprendre à lire, à partir avant tout des *Confessions*, « l'histoire du désir »: comment Rousseau, qui éprouva, sa vie durant, tant de difficultés à vivre son corps, son sexe, le désir amoureux et le rapport à l'autre, est parvenu à libérer l'énergie libidinale culpabilisée et à l'investir dans l'écriture.

On connaît la démarche de Rousseau dans *Les Confessions*. Il y déroule les événements successifs de sa vie. Mais il n'hésite pas à anticiper ou à retarder le récit de certains faits; à rapprocher ou à superposer des épisodes chronologiquement distincts. Car il souhaitait faire apparaître, tel qu'il l'avait compris, « l'enchaînement d'affections secrètes » et, telle qu'il la voulait, la cohérence profonde de sa vie. Sur un mode semblable, mais avec cette attention dirigée que fournit la psychanalyse, Clément va à la fois lire (ou suivre) et recomposer *Les Confessions* et la vie de Rousseau — interrogeant longuement et délicatement certains énoncés, des faits parfois minimes, et tous les épisodes dans lesquels Jean-Jacques, par son comportement, ses aveux ou ses silences, permet au lecteur averti de comprendre la nature des inhibitions dont il est prisonnier. Ainsi apparaîtra, à cet autre niveau qui est le plus souvent celui du subconscient, la cohérence profonde des conduites, ce qui les organise et les rend intelligibles.

« La mère perdue », « Le frère ainé », « Le père », « Le discours du père », « Constellation familiale », « Image maternelle ». Ce sont les titres des six premiers chapitres de l'étude. Cette importance accordée à la constellation familiale n'a rien qui doive surprendre puisque, dans la perspective freudienne, nous sommes entièrement déterminés par nos premières années. Et c'est la partie de la narration de Rousseau dans laquelle la lecture de Clément se révèle la plus enrichissante. Des énoncés ou des épisodes bien connus apparaissent dès lors sous un éclairage nouveau, obligeant à remettre en question nombre d'interprétations admises. Sur ces points essentiels — puisqu'il s'agit de la psychogénèse du refus du désir chez Rousseau et de sa culpabilité inhibitrice — essayons, au moins, de résumer la thèse.

¹ L'ouvrage a été présenté comme thèse à l'Université de Genève et a valu à son auteur le grade de docteur ès lettres et les félicitations du jury.

Clément ne croit pas qu'un motif essentiel de la culpabilité ait été, chez Rousseau, le fait d'avoir « coûté la vie à [sa] mère ». Pas plus qu'il ne croit que la nature des rapports avec M^{me} de Warens (maman) découle de cette privation de l'affection maternelle. La femme qui a marqué la petite enfance de Rousseau, c'est la « mère substitutive » : la tante Suzon. Et tout nous dit que l'enfant a trouvé, en tante Suzon, « une mère aimante et toute à lui ». Il fut, par ailleurs, l'idole de son père. Et la petite enfance qu'il nous raconte apparaît comme « surprotégée ».

Quels furent donc les éléments du vécu susceptibles de perturber l'enfant ? Clément introduit ici la notion, fort intéressante, de traumatisme cumulatif. C'est un ensemble de faits et d'événements qui va agir comme un vécu traumatisant ; et c'est, à cet égard, la constellation familiale qu'il faut interroger. Or, si nous laissons pour le moment de côté la présence et le rôle du frère aîné, voici ce qu'on peut y lire.

Si l'enfant n'a pas manqué de tendresse « maternelle », l'expérience vécue du petit Jean-Jacques est en revanche celle d'un faux couple parental : une tante et un père entre lesquels toute relation sexuelle est exclue ; — et le destin a voulu que l'enfant retrouve la même structure familiale « distordue » à Bossey, avec le faux couple constitué par le pasteur Lamercier et sa sœur. L'univers parental est ainsi, pour l'enfant, un univers asexué : une « mère substitutive » dont la chasteté est insoupçonnable et un père que l'enfant voit comme un homme épris de vertu et comme un époux inconsolable et fidèle au souvenir de celle qu'il a perdue. L'univers familial est donc vécu comme un monde qui exclut le désir et qui invite à la frustration. Et les scènes violentes que provoque l'inconduite du frère aîné n'ont pu que renforcer chez le cadet la conviction que « la sexualité, c'est le mal ». Jean-Jacques ne connaîtra donc pas de véritable situation cédipienne ; ce qui va le déterminer, c'est beaucoup plus un Œdipe éludé qu'un Œdipe mal résolu. Car sa préhistoire ne sera pas marquée par la découverte de l'interdit qui pèse sur une femme (la mère désirée) et par la rivalité avec le père ; rivalité d'où naît l'angoisse de castration, mais aussi la possibilité d'assumer, à l'exemple du père, sa virilité et le droit au plaisir. C'est sur la femme en tant que telle, sur le sexe féminin tout entier, que va peser l'interdit. C'est le désir en tant que tel qui va devenir coupable. Et le père, qui ne fut jamais véritablement senti comme un rival, sera intériorisé comme une instance généralement répressive qui incite, elle aussi, à renoncer à tout désir. La constellation familiale a ainsi fait de Rousseau un enfant puis un homme qui se veut (ou se croit) asexué pour continuer à mériter la tendresse des parents. D'où une autocastration symbolique que manifestent tant de comportements de l'adolescent puis de l'adulte : la cécité à l'égard de la vie sexuelle de ses proches (par exemple l'incapacité à deviner ou à découvrir la vraie nature des relations entre Claude Anet et M^{me} de Warens) ; la passivité et la tendance à adopter une attitude féminine (la passivité est une garantie d'innocence ou d'impuissance et se féminiser, c'est masquer sa virilité) ; le rêve d'une communion amoureuse désincarnée (la « volupté d'ange ») et le besoin de dissocier l'amour du désir (se voulant asexué, il ne peut qu'idéaliser la femme et sentir le désir comme une profanation) ; la continence qu'il s'imposera rapidement (avec M^{me} de Warens puis avec Thérèse) et la maladie qui lui sert alors de prétexte ; la tendance à s'absenter de l'acte sexuel (celui-ci est accompli, mais sans jouissance) ; l'onanisme comme pratique préventive (il lui permet de « désamorcer le désir avant la rencontre avec la femme aimée ») ou comme faute atténuée (elle n'implique que lui et ne profane pas la femme) ; le refus, sous toutes sortes de formes, de reconnaître franchement le compagnonnage sexuel « normal » avec Thérèse, — et la lecture de Clément m'a convaincu qu'un motif essentiel de l'abandon des enfants a été ce besoin

de renier la réalité sexuelle de cette liaison. Refusant d'assumer publiquement sa paternité, c'est en fait sa virilité normalement assouvie qu'il refuse d'assumer. « En épousant Thérèse, Rousseau voudrait nous faire croire (peut-être le croit-il lui-même) qu'il obéit à un mouvement spontané de sa nature généreuse. Mais s'il sait reconnaître le dévouement de sa fidèle compagne en lui donnant son nom, c'est aussi pour lui assigner publiquement une place subalterne: celle de sa gouvernante. Il se garde de dire plus clairement qu'il l'a aimée et que, s'il est devenu son amant, c'est de son gré, et non « malgré lui », comme avec M^{me} de Warens. En résumé, tout se passe comme s'il avait honte d'avoir eu des désirs virils, et d'avoir réussi à les assouvir selon des voies 'normales' » (p. 242).

Certes la peur ou la fuite devant le désir n'ont pas conduit Rousseau jusqu'au refuge ultime: l'impuissance. Et celui qui déplore « une vigueur inépuisable et toujours inutile » n'avait aucune raison de se plaindre de la nature. Mais, comme il le sait et le dit, le « poison » est dans sa tête. Toutes ses relations amoureuses (brèves ou durables) — que Clément interroge longuement —, témoignent de la même réalité: l'impossibilité ou du moins la difficulté d'assumer pleinement son désir viril, avec ce qu'il lui prête inévitablement d'agressif et de possessif. Et l'aventure heureuse avec M^{me} de Larnage n'est qu'une exception apparente. Car la lecture de Clément me paraît très convaincante, qui explique la levée momentanée de l'inhibition par deux raisons, dans le cas de Rousseau, essentielles: C'est M^{me} de Larnage qui a pris toute l'initiative (Rousseau a pu donc feindre de n'avoir rien voulu et c'est d'ailleurs sous un nom d'emprunt qu'il sera son amant); et la franchise de sa maîtresse dans le plaisir a permis à Rousseau de légitimer le sien et de le laisser « parler », bref de « s'oublier » sans remords. « Ce qu'il faut pour le rendre pleinement homme, c'est que la partenaire se laisse aller à *dire* son plaisir, à le proclamer légitime par la façon dont elle le prend. L'amant trop timide, ordinairement convaincu qu'il n'a rien à donner, lit enfin son « triomphe » sur le visage de l'autre, qui, par son naturel dans la jouissance, le rend à sa véritable innocence (celle de celui qui ne sait plus qu'il est coupable) » (p. 185).

Régression infantile (il pleure comme un enfant coupable au moment où Zulietta s'offre à lui), passivité (être pris est moins coupable que prendre), conduites masochistes (la souffrance souhaitée est vécue comme une « économie » de culpabilité puisqu'elle inverse les pulsions agressives): la lecture de Clément met bien en lumière la composante sexuelle du sentiment de culpabilité chez Rousseau et toute une « savante » politique d'économie pour éluder le plaisir, faire en sorte que la possession soit prohibée ou trouver un compromis entre le désir et l'interdit. Et cela, même s'il faut néanmoins supposer, dans cette psychogenèse, et encore plus en amont, un motif premier qui serait l'obscur sentiment d'une faute d'exister, d'être né.

Cependant, dans cette psychogenèse, Clément apporte un élément tout nouveau, en interrogeant, dans la constellation familiale, le rapport à un troisième personnage dont on ne s'était guère avisé jusqu'ici : le frère aîné. Rousseau en parle très peu, lui consacrant, dans le livre I, un paragraphe — qui ne figurait pas dans la première rédaction. Ce bref passage nous apprend l'inconduite du frère aîné et surtout la scène où Jean-Jacques s'interpose entre le père furieux et le frère et reçoit les coups destinés au coupable. Preuve d'amour fraternel ? Clément soupçonne que l'épisode peut nous en apprendre davantage. Reconstruisant l'expérience enfantine du frère aîné, il peut postuler que celui-ci a dû éprouver de la haine pour le cadet qui lui a pris la mère, l'a délogé de sa position de fils unique; qui accapare la tendresse de tante Suzon et qui est le préféré du père. Dès lors Jean-Jacques a dû ressentir comme un reproche ces regards haineux, la souf-

france et l'inconduite de cet aîné: il est coupable d'être trop aimé. En même temps, les violences paternelles contre l'aîné ont dû développer, chez Jean-Jacques, contre ce gêneur, des pulsions agressives qu'il lui faudra refouler et retourner en comportement masochiste, et n'ont pu que renforcer en lui l'obligation de rester pur pour préserver l'harmonie familiale. Il sera paralysé par la peur de déchoir. Le frère aurait donc joué un rôle non négligeable, si ce n'est essentiel, dans la psychogénèse de la culpabilité qui pèse sur Rousseau et de la frustration qui en découle.

C'est à partir de l'éros coupable constamment sensible dans le comportement de Rousseau que Clément va interpréter la décision d'écrire et la tardive carrière d'écrivain: comme la découverte et le choix d'une activité libidinale moins culpabilisante et plus gratifiante.

Il y a eu une première conversion à l'imaginaire quand l'enfant Rousseau a découvert la lecture, avec la possibilité de s'identifier « impunément » aux personnages, dans l'affirmation virile ou dans l'aventure amoureuse. Ce serait un premier essai d'*« abréaction »* où se libèrent les désirs refoulés. La deuxième étape: « la conquête du savoir » se place, de façon significative, au moment où Rousseau se voit supplanté, auprès de maman, par le sot Wintzenried: première ébauche d'une solution à l'échec de la vie amoureuse et d'une conversion du désir en appetit de savoir. « L'apparition d'un éros subitement conquérant, qui veut posséder par la force de l'esprit, va nous être démontrée de façon exemplaire sur la route de Vincennes. [...] Il éprouve et accepte en lui, pour la première fois peut-être, la présence d'un pouvoir 'phallique' » (p. 242 et p. 253). — Et cela d'autant plus facilement qu'il s'agit de répondre, et anonymement, à une question; ici encore Rousseau pourra se persuader qu'il n'a pas pris l'initiative.

Nous voici donc amenés à comprendre l'activité de l'écrivain dans la perspective de l'histoire du désir et selon le mécanisme d'une économie libidinale.

Qu'*« Eros habite l'expression »* (Thomas Mann, *La Mort à Venise*, cité par Clément), cela est indubitable et Rousseau ne l'a pas ignoré. Il suffirait, pour s'en convaincre, de rappeler son plaisir avoué, quand il évoque l'admiration de son public féminin, ces spectatrices émues et « belles comme des anges »; son souci d'évoquer la princesse de Talmont s'*« oubliant »* et passant la nuit à lire *La Nouvelle Héloïse* au lieu d'aller au bal. Et l'on sait le rôle qu'a joué la lecture de ce roman ébauché dans ses rendez-vous avec Sophie. Mais plus significatives encore me paraissent être, telles que les lit Clément, les ruses de Rousseau pour parvenir à accepter cette libération de l'énergie libidinale. Le besoin de confier à Diderot le manuscrit du premier *Discours* et de lui laisser le soin de le faire éditer; la tendance à renier certaines de ses œuvres comme il a renié ses enfants; le besoin de se prétendre devenu écrivain « malgré lui » ou de minimiser l'impulsion à écrire (*« une misérable question d'Académie »* pour le premier *Discours*); le choix d'activités « innocentes » (copiste puis botaniste) comme alibis pour apprivoiser le Sur-moi, pour innocenter son plaisir et sa gloire, et pour rendre acceptable l'affirmation du moi que constitue la « prise de parole »; la recrudescence de la maladie qui permet de s'accepter « sous les traits rassurants d'un *génie souffrant* » : « L'éros, pour s'être voulu glorieux, devra, en vertu d'un déplacement « économique » des énergies psychiques, se faire reconnaître comme *éros blessé* » (p. 271)... tout manifeste la difficulté que Rousseau a éprouvée à assumer totalement et sans compensation déculpabilisante cet éros de l'écriture. Et s'il considère comme le plus judicieux le parti qu'il a pris d'*« écrire et de [se] cacher »*, c'est bien l'aveu que les inhibitions n'ont jamais été que partiellement levées. Aux meilleurs moments, Rousseau n'est sans doute pas parvenu à obtenir davantage qu'*« un équilibre des*

forces en présence (désir de revendication virile et culpabilité) ». Les dernières années, Clément le montre bien, révèlent la fragilité de cette conquête et le retour en force des inhibitions, et de l'angoisse.

* * *

Telles sont, dans les grandes lignes, les thèses de Clément. Résumé bien infidèle et qui ne saurait rendre compte du plaisir et de l'intérêt que le lecteur trouvera à suivre l'auteur, de page en page, de ligne en ligne, dans une analyse toujours délicate et beaucoup plus riche d'aperçus que je n'ai pu le dire.

Clément, dans son Avant-propos, souhaite que le psychobiographe satisfasse à deux conditions : une expérience de psychanalyse réellement vécue et le respect des textes auxquels il faut toujours d'abord donner la parole. Conditions qu'il remplit; et j'en ajouterai trois autres pour expliquer la qualité de cet essai: la maturité, l'érudition et un réel talent d'écrivain.

L'essai de Clément n'est pas une de ces thèses qui marquent l'entrée d'un jeune universitaire dans une carrière de chercheur. C'est ce que j'oserai appeler le couronnement d'une vie. La richesse de l'étude doit beaucoup à la maturité de son auteur, à tout ce que la cinquantaine peut rassembler d'expériences vécues, de réflexions et de culture. Mais elle tient aussi à l'ampleur et à la rigueur de l'information. Les cent dix pages de notes à la fin du volume seront pour le lecteur une mine précieuse en ce qui concerne aussi bien la critique rousseauïste que le savoir ou la réflexion analytiques. Et elles permettent à Clément de préciser nombre de points problématiques ou de dialoguer avec d'autres chercheurs et cela sans rompre le mouvement de son discours. Disons enfin que le « plaisir du texte », quand on lit Clément, qui est d'abord celui d'une exégèse convaincante ou séduisante (il y a aussi un éros de l'explication de texte) est inséparable de son écriture: précise, élégante, constamment heureuse.

C'est donc avec un grand plaisir et tout autant d'intérêt que j'ai lu la thèse de Clément. M'a-t-il toujours convaincu ? Je voudrais formuler ici quelques réserves, dont la dernière pose un problème très général.

Je m'interroge sur l'accomplissement de la trajectoire par laquelle le sous-titre se donne comme un résumé de l'histoire du désir chez Rousseau. Si je crois à l'interprétation de Clément: l'écriture a permis à Rousseau de libérer et de mieux assouvir ses énergies libidinales, je doute en revanche d'une réussite aussi pleine que celle que suggèrent le passage de « coupable » à « glorieux » et certaines affirmations dans le cours de l'essai. Ce « corps glorieux » qu'est l'œuvre, il l'est sans doute davantage pour un admirateur passionné de l'écrivain qu'il ne l'a été, qu'il n'a été vécu comme tel, par Jean-Jacques. On peut donc se demander si Clément, sacralisant l'œuvre, n'a pas été induit parfois à donner une figure un peu *idéale* à cette « histoire du désir ».

Le psychobiographe est modeste. Il sait que « le 'choix originel', pas plus que la névrose, ne sauraient expliquer le génie » (p. 371) et que la métamorphose du désir se décèle plus qu'elle ne s'explique vraiment. Citant Starobinski: « Conférant à chacun de ses actes, à chacun de ses écrits, le statut de témoignage expressif, nous en projetons les motivations probables en direction d'un foyer imaginaire : nous dressons l'image d'une structure psychique compatible avec la vie et l'œuvre telles que nous les connaissons », il se veut contamamment conjectural, puisque cette cohérence profonde qu'il dégage ne peut au mieux que s'« accorder » avec ce que nous savons de la vie et pouvons lire dans l'œuvre. Et l'on peut être frappé par le retour constant, sous la plume de l'auteur, de la formule consacrée: « tout se

passe comme si ». Or, il ne me paraît pas que l'essai de Clément respecte toujours ce niveau limité du conjectural. De la supposition (vraisemblable) à l'affirmation, il y a parfois de réels glissements. J'en prendrai pour exemple le rôle du frère aîné dans la psychogenèse du sentiment de culpabilité. Clément a commencé par reconstruire hypothétiquement ce qu'a dû être le vécu de cet aîné avant et après la naissance du cadet. Il en induit, entre les deux frères, des relations haineuses qui ont dû avoir leurs effets. Mais quand le motif revient dans la suite du texte, on lit par exemple:

p. 249: « Il n'a jamais pu effacer de sa mémoire le regard haineux du *mauvais frère*, [...] »

p. 339: « L'enfant [...] s'est certainement senti coupable d'être « idolâtré » par les siens, sous le regard de ce frère déshérité et malheureux, [...] »

De même, interprétant l'arrangement avec Thérèse et sa relative réussite, Clément écrit (p. 231): « Dans le plaisir, il est possible qu'elle se soit montrée très spontanée et libre de toute contrainte. » Mais il affirme, dans la note 19 de la p. 484: « Elle était certainement d'une nature sensuelle et sans fausse pudeur dans les gestes de l'amour. » Disons donc, à notre tour, que tout se passe comme si Clément n'avait pas toujours échappé à ces phénomènes d'autosuggestion qui menacent les défenseurs de toute thèse.

Sartre a dit de *L'Idiot de la famille*: « C'est mon dernier roman. » Le paradoxe n'est qu'apparent. Le déchiffrement par la psychobiographie, la volonté d'objectiver et de rendre intelligible le comportement vécu d'un auteur tendent à produire un discours à certains égards très proche d'une fiction convaincante dont il imite les conditions et les effets: une cohérence construite et une causalité visible qui produisent la vraisemblance. C'est, partiellement, aussi le cas de l'ouvrage de Clément. Et quand on lit les dernières pages (très belles) de son essai — qui évoquent la *Dixième promenade* inachevée — et par exemple ce passage : « Le moment est venu de la grande rédemption, et l'eau lustrale de l'art va fixer pour toujours le moment inaugural de la première rencontre dans la musique des mots incorruptibles », c'est bien au final d'un roman attachant qu'on a le sentiment de participer; au dénouement d'une belle histoire, — que je dirai à la fois réelle, vraisemblable et idéale — du désir de Rousseau.

Reste pour moi la question majeure: jusqu'à quel point puis-je intégrer ce vécu de Rousseau tel qu'il est réinterprété par la psychobiographie ? Précisons le problème. Clément a été très soucieux (et c'est un de ses mérites) d'écrire un ouvrage accessible aux non-spécialistes. Un minimum d'information et, le cas échéant, le recours au *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis doivent suffire. Cette information, je la possède, et je n'ai eu effectivement aucun problème de lecture. Mais que m'apporte cette lecture que je puisse véritablement faire mien ? L'investissement libidinal dans l'écriture est pour moi une réalité indéniable; car la pratique même occasionnelle de l'écriture m'a permis de vivre cette expérience gratifiante. Mais peut-il y avoir une véritable compréhension de tout le vécu de Rousseau pour le lecteur qui n'a pas vécu une situation analogue; ou qui, — pour la part de l'archaïque commune à tous — ne parvient pas, dans cette préhistoire déchiffrée, à reconnaître la sienne ? Si Clément souhaite, à juste titre, chez le psychobiographe une expérience réellement vécue de l'analyse, n'est-ce pas une condition que devrait remplir aussi le lecteur pour une « bonne » lecture de la thèse ? C'est là un problème qui s'est imposé à moi dès le moment où je me suis intéressé à l'interprétation analytique des œuvres et de leurs auteurs. On parle volontiers de l'apparition de la psychanalyse comme d'une des grandes coupures épistémologiques qui ont marqué notre monde contemporain. Pour moi, il

s'agit de bien davantage que d'une coupure épistémologique: elle est existentielle. Je suis convaincu qu'il y a un fossé infranchissable entre ceux qui ont vécu une analyse, et la compréhension progressive de leur moi profond, et ceux qui, comme moi, n'ont désiré ou n'ont pu que s'informer; pour lesquels les données de la psychanalyse ne seront jamais que des notions intelligibles.

Comment pourrais-je donc être un bon lecteur de Clément?

Jean-Luc Seylaz.

Philippe CARRARD : *Malraux ou le récit hybride, essai sur les techniques narratives dans L'Espoir*, Editions Minard, Paris, 1976, 294 p.¹

Dès son avant-propos, M. Carrard indique clairement son projet et les limites de son travail: il s'agit de donner de *l'Espoir* une analyse proprement littéraire en y étudiant de près les techniques narratives de Malraux, mais sans jamais perdre de vue ce présupposé fondamental que l'écriture est à la fois forme et sens. Par souci d'efficacité opérationnelle, les recherches de M. Carrard ont porté sur *l'Espoir* seulement, roman le plus polyphonique de Malraux, et ont privilégié, parmi les problèmes de technique du récit, ceux de la focalisation et de la narration proprement dite.

L'ensemble de la thèse correspond bien à ces intentions et constitue une analyse à la fois minutieuse et éclairante du roman de Malraux. C'est d'ailleurs ce qui en fait la qualité: qu'il s'agisse des personnages ou de l'action, la lecture est très attentive, le commentaire précis et jamais aventureux; et par ailleurs on sent constamment chez l'auteur le souci de ne pas en rester à une critique formaliste mais de déboucher à travers elle sur des remarques d'ordre littéraire (à propos du caractère épique de certaines scènes par exemple) et surtout sur des constatations d'ordre existentiel (image de l'homme, de ses rapports avec le monde).

Pourtant il serait faux de dire que ce travail se contente de confirmer certaines conclusions de la critique malruxienne thématique; son intérêt est beaucoup plus grand, dans la mesure où des commentaires qui dans cette critique avaient parfois un caractère un peu impressionniste se trouvent ici fondés sur une analyse précise du fait narratif. De plus — et ce n'est pas négligeable — le travail de M. Carrard nous amène à réviser certaines idées toutes faites sur l'œuvre de Malraux: on parle par exemple beaucoup à son propos d'art de la rupture, de l'ellipse; ne s'agirait-il pas plutôt d'échange de point de vue ou de circulation du regard? De même, c'est probablement aller trop vite en besogne que de constater la pauvreté de la vie intérieure des personnages ou l'entièvre homogénéité de leurs langages; ou encore: on s'est certainement contenté d'explications trop sommaires quant aux raisons du choix par Malraux de personnages intellectuels.

Avant de passer à l'analyse proprement dite du roman, M. Carrard rappelle un certain nombre de notions qui appartiennent à la typologie du récit. C'est l'occa-

¹ Thèse présentée à l'Université de Lausanne, le 30 juin 1976.

sion pour lui de préciser dans quelle ligne se situe sa recherche; on y relève en particulier les noms de critiques anglo-saxons (bien sûr) comme Booth et Friedman, et ceux de Barthes et Genette. L'analyse s'appuie ainsi sur des concepts mis au point ces dernières années (statut du narrateur, compétence du personnage, visions narratives...); et c'est en étudiant le roman à l'aide de ces différents outils que M. Carrard précise peu à peu le concept d'*hybridité du récit* qui lui semble caractériser la manière romanesque de Malraux dans *l'Espoir*.

Le travail s'articule selon trois aspects du roman auxquels l'analyse s'attache successivement: le personnage, l'action, le monde.

Dans la première partie, M. Carrard étudie comment et par qui les personnages sont vus, et quelle place le narrateur occupe dans le récit.

Malraux utilise très souvent un personnage comme porteur de vision; il n'hésite pas à changer de réflecteur au cours de la même scène, en faisant parfois circuler le regard entre plusieurs personnages. C'est donc d'abord la diversité des points de vue qui frappe dans le roman. Mais une analyse plus précise de l'emploi de ces diverses focalisations montre qu'à chaque cas correspondent des effets bien particuliers. Lorsqu'on vit avec Hernandez, par exemple, les derniers instants de la prise de Tolède et son arrestation, on partage le regard du personnage qui vit ce drame le plus intensément. Il en est de même lorsque le point de vue glisse de Scali à Alvear au cours de leur longue conversation dans Madrid en feu. Mais l'effet produit peut être d'une nature autre que dramatique. Le lecteur peut ainsi accéder à une meilleure connaissance des personnages (dont diverses facettes psychologiques conscientes — les seules qui intéressent Malraux — sont successivement dévoilées), et souvent à une meilleure appréciation de la réalité: le porteur de vision est en général un personnage riche, capable de donner un sens au vécu, ou tout au moins celui qui dans une situation particulière est le mieux à même d'interpréter ce qu'il vit seul ou avec d'autres.

Il n'empêche que le narrateur intervient parfois dans le roman mais — et c'est un élément très important de la technique narrative de Malraux — d'une manière toujours discrète. Ce narrateur ne joue pratiquement aucun rôle explicatif, il donne très peu de renseignements supplémentaires sur la situation ou les personnages (tout ce que le lecteur sait, il l'apprend à travers le dialogue ou les réflexions du porteur de vision). Mais il peut se manifester parfois dans le prolongement qu'il donne à telle réflexion du personnage qui voit. Grâce au choix de protagonistes « intellectuels » ce passage est presque insensible; il n'est en tout cas jamais ressentie comme une intrusion gênante de l'auteur dans le récit.

Nous touchons là au premier aspect important du « récit hybride »: il y a parfois dans *l'Espoir* divergence entre foyer optique et foyer narratif. Cette disjonction n'est pas toujours facile à situer car il faudrait pour cela pouvoir délimiter exactement la compétence du personnage qui voit et c'est une notion trop subjective pour être d'une utilisation rigoureuse. Ces divergences sont néanmoins indéniables et obéissent à un projet d'écrivain: lorsque le narrateur prolonge la vision ou l'interprétation d'un personnage, c'est toujours dans le sens d'un agrandissement, d'un dépassement, et ce mouvement correspond à la vision même de Malraux pour qui la guerre civile espagnole n'est qu'un aspect de la lutte éternelle de l'homme contre ce qui l'écrase, contre son destin.

Dans la deuxième partie de son travail, intitulée *l'action*, M. Carrard poursuit l'analyse en prenant comme objet les scènes ou les épisodes du roman. Certaines remarques concernant les personnages se trouvent ainsi confirmées: vue toujours partielle de l'événement, car transmise par un seul personnage, lequel est néan-

moins capable de déchiffrer cette réalité fragmentaire (Malraux se permet alors quelques brèves incursions dans l'esprit du personnage mais ces passages de style indirect libre ou de soliloque n'expriment jamais plus que ce que le personnage se dit lucidement à lui-même); constant souci d'effacement du narrateur qui relaie parfois un personnage ne pouvant endosser toute la scène mais qui s'efforce de rattacher ses interventions au savoir du personnage (lorsqu'il s'agit de présenter la scène ou de donner quelques informations supplémentaires sur l'action). Le narrateur apporte parfois un commentaire à l'événement; il recourt alors — c'est très rare — à quelques phrases en voix off mais le plus souvent il confie ce rôle important de commentateur à des personnages qui lui servent de substitut, et en particulier à Garcia et Magnin.

Comment les groupes existent-ils dans le récit ? par quels moyens la dimension collective de l'action, si importante dans *l'Espoir*, est-elle exprimée ? A ces questions, plusieurs réponses au cours des différents épisodes. M. Carrard insiste tout d'abord sur la liberté de Malraux à l'égard de tout modèle narratif: l'auteur de *l'Espoir* résout ces problèmes de technique du récit indépendamment de toute théorie, d'une manière empirique et quasi instinctive. Il n'y a apparemment pas là pour lui source d'inquiétude.

Le plus souvent il y a alternance de points de vue dans les scènes de groupe. La perspective est rarement collective à proprement parler, il semble que ne puissent être exprimés collectivement que des perceptions et des sentiments généraux. Dès lors le regard passe du groupe à un personnage qui en est le délégué (un combattant parmi d'autres) ou à un personnage placé dans une position panoramique ou surplombante (pensez à l'utilisation des avions dans le récit).

Mais dans les moments les plus importants du combat, le narrateur cesse d'être fidèle à la perspective choisie, et en dit plus que le personnage réflecteur n'en sait ou n'en voit. Il y a alors dépassement de la compétence du personnage, élargissement de la vision et — élément important — débordement aussi au niveau du langage et du ton: l'événement atteint alors le sublime et sa dimension métaphysique est connotée par un vocabulaire particulier, l'emploi de procédés rhétoriques et un souffle proprement épique. C'est là un autre élément constitutif du récit hybride.

Il en est de même dans les scènes de fraternité — et l'on pense bien sûr à la descente de la montagne.

Si l'on considère le montage, l'agencement des différentes scènes dans un épisode, on retrouve la même diversité de points de vue. De nombreuses combinaisons sont possibles (alternances, enchâssements, etc.). Dans tous les cas Malraux aime à donner de l'événement une vue globale, par juxtaposition d'éléments fragmentaires, tout en passant sous silence les moments creux. Cette technique du discontinu n'équivaut pas à l'incohérence, comme l'ont dit certains commentateurs: elle préserve l'unité de l'épisode, qu'elle soit de nature dramatique ou qu'elle se situe au niveau de la signification des événements. Par ailleurs, ce discontinu reste d'un emploi romanesque très traditionnel. M. Carrard montre bien ce qui différencie *l'Espoir* d'un roman de Faulkner ou d'un nouveau roman: chez Malraux la temporalité reste fidèle à la chronologie, pas de simultanéisme, et les énigmes introduites au début d'un épisode par le choix d'un point de vue restreint sont peu à peu résolues au cours du récit par le passage à d'autres perspectives plus larges et complémentaires; les vides qui peuvent subsister sont peu importants.

L'étude des techniques narratives utilisées pour l'évocation du *monde* dans le roman (qu'il s'agisse du cosmos, des éléments naturels ou du cadre humain du récit) constitue la dernière partie de la thèse de M. Carrard.

Le monde remplit dans la narration plusieurs fonctions. C'est d'abord un décor; il est toujours évoqué relativement à l'événement et à travers les yeux d'un personnage. Les informations données ont alors parfois pour objet de faire vrai (l'utilisation des noms propres, rues de Madrid, marque de mitrailleuse, etc., est typique à cet égard); mais le plus souvent c'est la sensibilité, la culture ou les états d'âme du personnage qui nous sont transmis à travers sa manière de déchiffrer le décor, de lui donner un sens (pensons à la visite de Manuel à l'hôpital).

Le monde n'est pas seulement un décor dans le roman: comme le dit M. Carrard, « les personnages entretiennent avec lui certains rapports d'ordre existentiel [...] dont le plus fondamental est sans doute celui qui prend la forme de cette lutte contre la *terre* qu'on trouve au centre de l'œuvre de Malraux ».

Cette relation au monde s'exprime selon diverses modalités: elle est parfois donnée explicitement par le personnage lui-même, soit sous la forme de la tentation du renoncement (tout effort apparaissant comme dérisoire), soit à travers le défi épique (dans lequel l'homme tente de dépasser sa condition finie en opposant victorieusement sa volonté au cosmos); le style devient alors lui-même cosmique, riche en images, en rapprochements éclairants. Dans les quelques cas où l'homme sort victorieux de ce défi, il éprouve non plus le sentiment d'une séparation entre lui et le monde mais celui d'une union sublime dans la grandeur et l'éternité; nous épousons alors sa subjectivité de réflecteur riche, conscient mieux que tout autre du sens de cette entreprise humaine.

Dans d'autres scènes, on ignore si la lecture du monde est le fait du personnage ou du narrateur. Cette indécision est très intéressante — on touche là à un nouvel aspect du récit hybride — car le personnage y gagne en épaisseur: il n'est pas d'une pièce mais peut constamment être enrichi ou nuancé. M. Carrard parle ici de « générosité narrative »: pour Malraux, aucun personnage, même secondaire, n'est incapable d'accéder, dans une certaine mesure tout au moins, à la conscience du sens de la lutte ; il n'y a là aucun privilège de culture ou d'origine sociale. Le récit hybride permet d'exprimer une richesse possible de l'homme. Il renvoie ainsi au projet artistique et métaphysique de Malraux, à sa vision de l'homme dans ses rapports au monde. Cette hybridité illustre la permanence chez l'auteur de *l'Espoir* de l'hésitation fondamentale entre le significatif et le dérisoire, entre la glorification de l'effort humain et la conscience douloureuse de ses limites. Sur le plan littéraire, « l'usage d'un mode hybride de narration permet à l'écrivain de dépasser l'événement du côté de l'épique après en avoir rendu compte de manière *vraisemblable* ».

La soutenance de thèse eut lieu le 30 juin 1976. M. Seylaz, directeur de thèse, insiste dès le début de son exposé sur le caractère satisfaisant du travail, le sérieux, la richesse, et donc l'utilité d'une telle analyse. M. Carrard a su tirer parti des outils conceptuels mis au point par une première génération de narratologues et en montrer l'efficacité.

M. Seylaz met ensuite l'accent sur quelques-uns des problèmes de narration étudiés par M. Carrard en s'interrogeant sur leur théorisation et leur interprétation. L'usage des présents dits narratifs tout d'abord: quel effet produisent-ils sur le lecteur ? Y a-t-il toujours impression accrue d'être « avec » le personnage de ces scènes, ou est-ce une modification qualitative qui intervient ? Le présent historique agit-il au niveau de la fiction ou plutôt à celui de l'énonciation (attestation de présence du narrateur-témoin) ? Le problème reste posé.

Evoquant ensuite la distinction entre auteur et narrateur, M. Seylaz relève quelques imprécisions dans l'emploi que M. Carrard fait de ces deux notions. Pour sortir de cet embarras, il faudrait mieux préciser le statut de ces deux instances et

admettre que toute l'énonciation est attribuable au narrateur, témoin fictif qui est dans le livre; et ne faire assumer à l'auteur que le projet littéraire existentiel qui sous-tend les choix narratifs. M. Seylaz estime ainsi qu'on ne peut plus aujourd'hui parler d'intervention de l'auteur dans son roman ni de destruction de l'illusion romanesque. Il y a toujours un narrateur situé dans la fiction, plus ou moins présent, et lorsqu'il intervient il n'y a pas irruption du monde réel dans le livre mais événement à l'intérieur de la fiction même. L'idéal serait ainsi (mais est-ce toujours possible ?) de mener l'analyse à deux niveaux: étude du statut du narrateur, et des finalités de ce statut choisies par le romancier.

Le troisième point abordé par M. Seylaz est au centre de la thèse de M. Carrard: il s'agit du problème des points de vue et de la compétence des personnages. M. Seylaz discute dans quelques cas précis l'attribution à tel ou tel personnage d'un énoncé (les critères d'attribution ne lui semblent pas toujours très rigoureux).

En ce qui concerne la compétence, le problème est particulièrement délicat car les critères ont nécessairement une composante subjective. Néanmoins M. Seylaz propose de distinguer trois aspects dans le récit mis en perspective: le véritable point de vue (d'où est vu...), la sensibilité ou la culture impliquée dans la richesse de vision — ces deux éléments étant le fait du personnage —, et l'énonciation elle-même qui n'appartient qu'au narrateur. On peut ainsi préciser, d'une manière qui reste malgré tout empirique, les critères qui définissent la compétence du personnage, en recourant (pour une fois) à cette distinction «aberrante» (sic) de la forme et du fond; en attendant mieux peut-être; tous ces problèmes sont en effet actuellement discutés par les narratologues.

Pour M. Geninasca, second rapporteur, le travail de M. Carrard contribue à renouveler la lecture de Malraux, en posant de nouvelles questions avec rigueur et probité intellectuelle.

C'est sur quelques problèmes de méthode que M. Geninasca fait porter ses remarques. Il estime tout d'abord que la thèse remet implicitement en question la théorie des préliminaires et qu'il est de ce fait légitime de se retourner contre cette théorie et, à la lumière des analyses, d'en expliciter les faiblesses et de faire quelques contre-propositions: la distinction existant entre trois types de focalisation est-elle homogène? peut-être faudrait-il établir une distinction entre voir et savoir? (l'auteur peut entrer dans un personnage sans que cela impose une focalisation), etc...

Par ailleurs le livre de M. Carrard apporte autre chose et plus que ce qui est annoncé dans son titre. En effet, tout récit appartient à la catégorie de l'hybride, il n'y a pas de cas purs; ainsi on ne peut définir l'hybridité, mais des types différents d'hybridité; et pour y arriver il faudrait faire une étude comparable de beaucoup de textes.

M. Carrard répond qu'en effet les catégories sont de l'ordre du modèle. Ce qui importe c'est le taux d'hybridité, plus élevé chez Malraux que chez Stendhal par exemple.

A propos de l'attribution des énoncés, M. Geninasca rappelle que la linguistique s'intéresse aujourd'hui davantage aux rapports entre phrases qu'à la phrase elle-même; il demande à M. Carrard de préciser quel rapport il établit dans son analyse entre le niveau de la scène et celui de l'épisode (épisode qui à ses yeux a été défini d'une manière tout intuitive). Il y a deux problèmes différents, estime M. Carrard: l'attribution de la focalisation dans la scène et le jeu entre les diverses focalisations dans l'épisode (le montage). Ce qui amène alors à s'interroger sur le rapport entre les deux analyses, formelle et thématique: une étude technique pré-

cise peut-elle nous pousser à nous poser certaines questions d'ordre existentiel (par exemple: qui participe à la fraternité dans un épisode donné ?).

M. Geninasca n'est pas absolument convaincu du bien-fondé de l'organisation de l'ouvrage. Il aurait souhaité qu'elle repose sur une théorisation; or les trois notions « personnage », « action », « monde » ne sont pas théorisées, d'où certaines torsions dans le travail: on a, dans un ouvrage formaliste, des titres de division thématiques et des sous-titres formalistes.

C'est par une proposition méthodologique que M. Geninasca termine son exposé: il serait intéressant d'examiner un épisode, donnée brute limitée, qui permettrait de formuler des hypothèses qu'on irait ensuite vérifier en faisant appel au reste du livre.

Après une brève délibération, le Jury confère à M. Philippe Carrard le grade de docteur ès lettres, en soulignant l'intérêt de ses recherches et en exprimant le souhait qu'elles soient poursuivies.

F. Gavillet.

Etienne BARILIER : *Albert Camus, Philosophie et Littérature*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, 237 p.¹

Le titre du livre en indique déjà la structure: deux parties, dont la première s'attache à suivre, à traquer jusque dans ses moindres contradictions, la « pensée philosophique » de Camus, pour faire éclater les dites contradictions, et mettre en évidence le fait qu'il n'y a pas de philosophie camusienne à proprement parler. La deuxième partie, renvoyant à la littérature, permet à l'auteur de « récupérer » l'écrivain Camus et de montrer en quoi l'œuvre camusienne lui paraît digne d'intérêt et d'admiration, plus encore: digne d'amour.

Après avoir, dans un premier chapitre, intitulé « *Noces grecques ?* », écarté l'image d'un Camus « grec », et montré que la Grèce ne sert guère que de caution lyrique à l'écrivain quand il en invoque les dieux, sans renvoyer à une religion au vrai sens du terme, E. Barilier cherche à définir la position de Camus face au platonisme (chapitre II, « *Antiplaton* »): sentiment sacré du Beau, mais refus de l'équation Beau = Vrai. Donc, à partir d'une expérience de la Beauté « close sur elle-même » (p. 46), on assiste chez Camus au refus de l'argument ontologique qui est celui de Platon: « conclure du désir à l'être » (p. 45). Il n'y a pas d'au-delà, dit Camus. E. Barilier qualifie ce refus d'« irréductiblement moderne » d'une part, et d'« irréductiblement Camus » d'autre part, dans la mesure où il s'agit ici bien plus d'une réaction esthétoco-morale que d'une attitude philosophique (p. 53).

Dans le chapitre III, « *Nature et Histoire* », nous suivons une analyse très serrée du contenu de ces deux notions chez Camus. Peu à peu apparaissent des sens qui, à nouveau, nous renvoient à une attitude esthétique et morale, et non pas à un système philosophique cohérent. La Nature, synonyme de beauté, d'unité, d'harmonie (là encore, la Grèce sert de caution, d'alibi), est opposée à l'Histoire, souffrance et laideur. Camus rejette la vision marxiste de l'histoire humaine, et se

¹ Thèse présentée à l'Université de Lausanne, le 12 mai 1977.

raccroche « ... à une vision ahistorique et grecque (qui) apparaît [...] comme un vain passésisme » (p. 71). E. Barilier rappelle la fameuse querelle Sartre-Camus, et dans une note judicieuse, souligne la « part d'ombre » que l'on peut trouver aussi chez l'écrivain existentialiste (n. 60, p. 211).

La « Nostalgie » camusienne, maintenant. Quelle est-elle ? Liée à la nature, paradis perdu étalé sous nos yeux et sans cesse nous échappant, elle est exigence, conquête, volonté de comprendre; elle suscite l'art, la révolte; elle est, en dernier lieu, revendication de l'unité de l'Etre. L'art, et pour Camus l'écriture, est l'acte nostalgique par excellence: privés d'explication du monde, nous cherchons à combler ce gouffre par l'écriture. Rejoindre la beauté par la création, voilà le mouvement de l'art. Le bonheur est à ce prix. Le langage camusien tend donc à nous installer dans l'Etre, il se veut présence absolue. Mais l'Etre n'est pas que son dire, il échappe au langage, qui rejoint ainsi la nostalgie fondamentale.

Exigence d'unité, d'harmonie, de bonheur enfin: nous avons assez dit l'absolu. Sa dernière incarnation, la révolte, est analysée dans le chapitre V (« Quelle Révolution ? »). Après avoir défini le mot « révolution » dans le vocabulaire contemporain, E. Barilier met en évidence le rôle d'une « Raison efficace et constructive » dans les différentes théories de la Révolution. Pour Camus, significativement, cette Raison n'est « que le masque moderne de la folie absolue » (p. 108). Il y a donc chez lui refus de l'absolu dans son incarnation « révolutionnaire ».

Au nom de quoi ce refus ? Au nom de ce que Camus appelle la mesure (chapitre VI, « Morale »), pour conjurer la tentation de la démesure. La mesure camusienne doit, paradoxalement, intégrer « en elle toutes les valeurs extrêmes, toute la volonté d'absolu dont est capable un homme digne de ce nom » (p. 114). La « mesure » sera « juste démesure » (p. 115), essence pour Camus de la « nature humaine » (p. 116), notion qui se veut héritée des Grecs. Mais E. Barilier montre que la « phusis » grecque ne peut intégrer mesure *et* démesure. Là encore, « la Grèce ne lui (Camus) apporte pas l'aide qu'il y cherchait » (p. 122). Bien plutôt, c'est à la tradition française et classique des moralistes que se rattache cette vision de la mesure. De plus, Camus est impuissant à fonder cette morale métaphysiquement, d'où son échec philosophique.

Puis E. Barilier va chercher à définir les parts respectives de l'intelligible et du sensible dans l'œuvre de Camus. La dualité intelligence - sensibilité est très présente chez l'écrivain, qui souhaite le rapprochement entre « art » et « philosophie », deux activités humaines témoignant du même désir d'unité (nostalgie). Mais l'attitude ambiguë de Camus sur ce point apparaît si l'on relit *Noces* et que l'on s'arrête à une phrase telle que: « l'esprit trouve sa raison dans le corps » (p. 133). Le monde à l'état brut confierait-il à l'homme des « vérités » ? s'interroge E. Barilier. C'est pourtant bien la conscience de l'homme qui pense le monde et sa beauté. La confusion est évidente. *Le Mythe de Sisyphe*, où éclate le sentiment de l'absurde, n'est pas plus convaincant; l'absurde est un sentiment, non un concept utilisable sur le plan philosophique. Il s'agit là, comme dans *Noces*, de la juxtaposition d'un vocabulaire « sensible » et d'un vocabulaire « intelligible », une recherche d'un *modus vivendi* entre raison et sensibilité. Camus utilise le mythe, métaphore sensible, pour tenter d'intégrer le rationnel. Mais la métaphore n'est pas une preuve; elle montre le monde, elle ne le fonde pas en raison. Cependant, c'est ici que nous rejoignons la richesse lyrique des œuvres de Camus, piètre philosophe certes, mais admirable metteur en scène des « énigmes du monde et de l'homme » (p. 145).

Ce mélange des genres, philosophique et romanesque, que l'on constate non seulement dans les *Essais*, mais aussi dans les romans de Camus, E. Barilier se demande maintenant dans quelle mesure il nourrit une œuvre « littéraire ». C'est

alors que doit intervenir une définition de la littérature. Celle-ci, selon E. Barilier, repose sur la notion d'ambiguïté, de pluralité des sens: la littérature veut restituer à l'homme sa vie, mais en préservant le chaos du vécu. En d'autres termes, « l'idéale réussite romanesque » serait de proposer « le sens d'un non-Sens préservé » (p. 159). Cependant le roman ne doit pas être chaotique, à l'image de ce non-Sens qu'il ne veut pas réduire. Ici intervient la notion de « forme », de « style »; la « mise en mots » est essentielle (p. 162). Mais le langage ne peut pas dire le monde, qui l'excède sans cesse. La tâche de l'écrivain sera de l'exprimer tout de même, avec des moyens finis (les mots), sans se fermer à l'infini de l'Etre. Dire « le plus par le moins »; « le style est toujours une économie » (p. 164). On voit de quelle façon E. Barilier rattache sa définition de la littérature à la condition métaphysique de l'homme, définie comme une nostalgie de la plénitude, un va-et-vient du néant à l'Etre, au cœur desquels se place l'œuvre d'art.

En fonction de ce critère du « sens d'un non-Sens préservé », E. Barilier va analyser les romans de Camus, dans un dernier chapitre intitulé « Albert Camus, écrivain ». Pour l'auteur, *L'Etranger* et *La Chute* sont exemplaires: « *L'Etranger* est le lieu d'un double mouvement: sa phrase et son contenu se présentent comme ouverture béeante à des sens multiples » (p. 173). « Ce que *La Chute* a de plus remarquable, c'est qu'elle est sans fond; elle s'offre à nous comme ces objets que se renvoient deux miroirs posés face à face » (p. 174). *La Peste*, par contre, contient une intention de moraliser, de philosopher, qui privilégie l'explicite au détriment de l'ambiguïté et du non-dit. Les nouvelles de *L'Exil et le Royaume*, quant à elles, sont le lieu de la littérature par excellence: l'implicite l'emporte et « nous introduit d'une manière [...] brutale [...] dans un au-delà du langage et du sens » (p. 184).

Dans sa conclusion, E. Barilier réaffirme l'essence métaphysique de la vision camusienne. Il qualifie d'« ontologie du manque » (p. 198) cette hésitation entre l'expression du non-Sens du monde et l'espoir d'en dégager un sens. Il conclut ainsi: « Si notre conscience nous fait accéder, de manière toujours plus insupportable, au manque d'être, au sentiment aigu de la beauté et de la douleur, de l'espoir et du souci, allons-nous refuser de telles richesses sous prétexte de bonheur ? Mettre en doute ses valeurs, bien sûr. Mais douter de son désir... » (p. 199). Beau plaidoyer pour un humanisme durement combattu par certains, et revendiqué par E. Barilier avec un grand talent.

* * *

Le 12 mai 1977, à la soutenance de thèse, devant un jury composé de MM. J.-L. Seylaz, J. Roudaut et G. Anex, le candidat a d'abord tenu à souligner l'interrogation sous-jacente à son travail: Qu'est-ce que la littérature ? (Signalons que sur les neuf titres de chapitres que comporte la thèse d'E. Barilier, trois sont des interrogations, reflets de l'attitude de l'auteur, ouvert aux variantes infinies de la question fondamentale: Qu'est-ce que l'homme ?). Puis E. Barilier rappelle la genèse de son travail, lequel devait se présenter au départ comme pluridisciplinaire: il s'agissait de comparer la pensée de Camus à la pensée grecque, démarche autorisée par le fait que Camus invoque la Grèce et ses dieux dès ses premiers écrits. Mais, avec le décès d'André Rivier, auquel le candidat rend hommage, le plan initial de l'ouvrage s'est assez fortement modifié, et E. Barilier tient à remercier J.-L. Seylaz d'avoir bien voulu en reprendre la direction. Après avoir présenté les points essentiels de son livre, sur lesquels nous ne reviendrons pas, E. Barilier reconnaît le défaut de sa démarche, qui s'apparente plutôt à ce que Malraux

appelle la critique de contagion, approche flottante parfois, mais qui vise à mettre en évidence la confidence ontologique camusienne, débouchant sur un plaidoyer pour la littérature métaphysique, attitude que le candidat fait largement sienne.

G. Anex, dans une intervention élogieuse, souligne les mérites littéraires du travail, qu'il fait apparaître grâce à une lecture sensible de quelques extraits. J. Roudaut, quant à lui, aurait préféré une autre approche du texte, plus conforme à la tradition académique. Par la reproduction de la démarche même de Camus, E. Barilier supprime la distance qui devrait subsister entre le critique et son objet, et nous donne un travail « lyrique », une sorte d'auto-portrait. Pour J.-L. Seylaz enfin, la première partie du livre est convaincante: la faiblesse du penseur Camus est évidente. Mais la façon dont E. Barilier passe de cette faiblesse à ce qui fait pour lui la force de l'écrivain est contestable. Nous ne pouvons pas oublier, comme le prétend l'auteur, les abus de langage philosophique de l'écrivain Camus: et J.-L. Seylaz cite en exemple les grands dialogues de Malraux. Dans la réponse du candidat, il apparaît clairement qu'il s'agit ici du heurt de deux visions du monde, de deux options fondamentales diamétralement opposées.

Après une assez longue délibération, la délégation du Conseil de Faculté décerne à E. Barilier le grade de docteur ès lettres, avec ses vives félicitations.

Catherine Godel.

Gérard ROUBICHOU : *Lecture de L'Herbe de Claude Simon*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1976, 337 p.

Le 25 mai 1976, M. Gérard Roubichou a soutenu sa thèse intitulée « Lecture de *L'Herbe* de Claude Simon », devant un jury composé de MM. les professeurs Patrice Thompson et Jean-Luc Seylaz, directeur de thèse.

Dans un exposé clair et riche le candidat a tout d'abord situé son travail dans le contexte de sa genèse, afin d'expliquer les raisons qui l'ont amené à restreindre son étude à un seul roman d'une part, et à orienter ses recherches vers des problèmes d'ordre essentiellement formel d'autre part.

A l'origine en effet, quatre romans de Claude Simon auraient pu être pris en considération. *L'Herbe*, *La Route des Flandres*, *Le Palace* et *Histoire* : ces quatre livres appartiennent à une seule et même unité cyclique en raison de la résurgence de leurs personnages, de leur complémentarité au niveau de la fiction et d'une thématique commune, celle de la mémoire. Mais bien vite est apparue au candidat une double impossibilité: celle de définir ce « cycle des Reixach » et celle de saisir ces romans en termes d'analyse psychologique. Devant ces quatre romans, « la notion de vraisemblable romanesque semblait battue en brèche » déclara M. Roubichou. En revanche il lui apparut qu'une approche fondée sur l'analyse des « dispositifs textuels » propres à la narration allait être particulièrement féconde pour aborder l'univers romanesque de Claude Simon.

C'est donc cette double impossibilité qui a amené M. Roubichou à choisir un seul roman (*L'Herbe* parce que c'est le premier dans l'ordre de publication, et le plus divers aussi), et à se livrer à une étude des structures formelles de l'œuvre. D'ailleurs, si son travail se limite à ce seul roman, l'auteur a tenté de voir dans quelle mesure une extension de ses conclusions aux trois autres était possible.

M. Roubichou ajouta que ce travail devait être pour lui l'occasion de mieux définir un type d'approche, un instrument méthodologique dont il rappela brièvement les *a priori*: le texte romanesque constitue une « totalité matérielle », de son titre à son point final — les blancs y compris —, totalité autonome dont on décrira tous les éléments qui lui « servent à signifier » à ses différents niveaux (structures syntaxiques, narratives, composition d'ensemble, etc.), pour ensuite en exposer le mode de fonctionnement. Il s'agit donc, selon M. Roubichou, d'envisager l'œuvre dans son « autarcie » par rapport au donné extérieur. Citons, pour éclairer ces propos, quelques lignes de la thèse qui nous paraissent particulièrement explicites :

« Toute création littéraire est, à vrai dire, œuvre de langage. Le problème consiste à définir le rôle qu'il paraît jouer: semble-t-il n'être qu'un instrument de « reproduction » chargé de raconter une fiction ou a-t-il une valeur particulière qui serait précisément de paraître créateur — dans le sens où l'on pourrait dire que son exercice dans la narration joue non seulement un rôle de véhicule, mais aussi un rôle « producteur » ?

» Nous avons pris parti : pour nous [...] l'élaboration du roman est reliée à l'élaboration de son écriture. Ecrire un — ou : le — roman, ce n'est pas, pour Claude Simon, raconter avec plus ou moins de talent une anecdote *pré-existant* à sa « mise en pages », c'est faire de cette mise en pages, de cette rédaction, la réalisation d'une anecdote. [...] Le langage perd ainsi son « instrumentalité » apparente et devient, en ce sens, créateur. La cohérence de l'œuvre est autant la cohérence *visible* de son écriture que celle d'une histoire vécue et « rapportée ». Le roman est donc aussi un travail dans, par, et sur le langage [...]. (p. 34) »

A ce type d'approche, M. Roubichou donna, entre autres, une justification particulièrement importante à nos yeux parce que tout empirique, immédiatement tirée de sa pratique de critique et de lecteur: tout au long de son travail, le roman de Simon ne cessait de lui résister, de se dérober à la saisie par les méthodes de la critique traditionnelle.

Au début de son intervention, M. Seylaz se réjouit de ce que le candidat ait abordé un auteur contemporain, prouvant ainsi que la littérature d'aujourd'hui peut fort bien être l'objet d'un travail académique. Puis le directeur de thèse releva combien il lui a paru intéressant que l'on s'attache une bonne fois au texte simonien jusqu'au détail même des mots comme l'a fait M. Roubichou dans ses analyses — même si ce dernier n'est pas toujours entièrement parvenu à une communication absolument claire avec le lecteur, notamment en raison d'un excès de redites et d'une terminologie pas toujours univoque.

M. Seylaz devait ensuite soulever ce problème, essentiel à ses yeux, de la critique formaliste actuelle: peut-on espérer systématiser tout ce qui entre en jeu dans une écriture sans risquer de « rationaliser l'arbitraire » ? (Et la question se pose d'autant plus à propos de l'œuvre de Claude Simon que ce dernier se veut lui-même « bricoleur », à la différence d'un Robbe-Grillet ou d'un Ricardou.) En fait, conclut M. Seylaz, une analyse formelle n'est intéressante que dans la mesure où elle constitue l'infrastructure d'une interprétation. Or c'est cette dernière qui précisément n'apparaît pas toujours convaincante dans l'étude de M. Roubichou.

Au cours d'une intervention longue et fouillée (trop fouillée même pour que nous puissions en suivre tous les méandres et les subtilités), M. Thompson fit de très sévères réserves à l'égard du travail de M. Roubichou, portant notamment sur la distinction entre fiction et narration, et sur l'emploi fait par le candidat de la notion de « work in progress », qui ne serait qu'un avatar d'un vieux travers de la critique classique et de sa prétention à retrouver ce qui se passe dans la tête de

l'auteur pour expliquer la genèse de l'œuvre: le candidat aurait succombé à une idéologie en voulant s'en démarquer.

Notre propos n'est pas d'entrer ici dans le détail de ces débats. Nous voudrions en revanche relever très nettement ce qui, à la lecture de l'ouvrage de M. Roubichou, nous a paru en constituer un mérite important: la constante volonté de l'auteur d'appuyer sa démarche à la fois sur des affirmations théoriques et sur des analyses minutieuses — je pense ici en particulier au chapitre consacré à l'écriture et aux mécanismes de son fonctionnement, illustré par l'analyse de « micro-textes » que la présence de tableaux et de diagrammes, contrairement à l'impression première, éclaire de façon très convaincante.

Une question demeure pourtant présente à l'esprit face à de tels travaux (et je ne pense pas à la thèse de M. Roubichou en particulier): leurs auteurs, en constituant l'œuvre étudiée en un tout clos, autonome, défini par des structures et des règles de fonctionnement, ne cèdent-ils pas à un fantasme qui serait celui de l'objet, l'Objet parfait, pur, idéal, absolu, et à proprement parler divin, face auquel ils se placeraient dans une attitude, si ce n'est d'adorateur, du moins de théologien. On est en droit d'attendre de telles démarches qu'elles se justifient plus nettement face aux objections de tous ceux pour qui un texte n'est pas seulement objet atemporel mais relation actuelle — sans en revenir à une conception romantique ou plus largement humaniste de la littérature. Fût-il « académique », un travail critique tel que celui de M. Roubichou ne devrait pas rester étranger à cette question.

La délégation du Conseil de faculté ayant brièvement délibéré, le candidat se vit décerner le grade de docteur ès lettres, et en outre félicité pour l'« aisance et la modestie » de ses réponses.

Pierre-André Rieben.

Pour enseigner le français, *présentation fonctionnelle de la langue*, publié sous la direction de Mortéza Mahmoudian. Préface d'André Martinet, Presses universitaires de France, Paris, 1976, XXVI + 428 p.

Cet ouvrage apporte une description complète, même si elle n'est pas exhaustive, de la langue française. Cette description a été obtenue par une analyse fonctionnelle rigoureuse dont les principes théoriques et la démarche sont longuement explicités. L'analyse fonctionnelle a l'avantage, à mon avis, d'analyser l'énoncé tel qu'il est produit et d'en considérer et la face signifiante et la face signifiée, ce qui permet de rendre compte totalement de l'énoncé. Il est intéressant de signaler que les auteurs considèrent que la fonction a, elle aussi, une face signifiée et une face signifiante, ce qui les amène à considérer d'une part la position dans l'énoncé et d'autre part le sens des relations. Ceci me semble très utile pour l'enseignant qui doit apprendre à ses élèves à produire des énoncés qui sont corrects au point de vue de la forme et qui traduisent fidèlement leur expérience extra-linguistique.

Ce livre s'adresse à des enseignants qui ne sont pas tous forcément des linguistes émérites, aussi explique-t-il, au préalable, de manière complète toute la terminologie nécessaire à la compréhension de la description. Il faut que je sou-

ligne encore le fait que cette description est une description du français tel qu'il est réellement parlé, et qu'elle n'est pas un traité normatif qui indique comment faire pour bien parler.

L'équipe de linguistes¹, dirigée par M. Mahmoudian, vise deux buts: d'une part fournir une description linguistique du français en utilisant une théorie fonctionnelle, ce qui constitue la part importante du livre, et d'autre part en présenter quelques applications pédagogiques; celles proposées ont été expérimentées par des pédagogues pendant cinq ans. Ils ne prétendent pas, dans cet ouvrage, traiter de tous les problèmes dans les détails, mais au contraire nous donner une vue d'ensemble des études de détail devant paraître ultérieurement dans des fascicules. Certains ont du reste déjà paru (*Etudes de Lettres* 1976, janvier-mars, et brochure de l'INRDP, № 79).

On peut dégager quatre grandes parties dans cet ouvrage. Dans la première sont exposés les problèmes généraux de l'enseignement du français, la situation de la linguistique générale et en particulier de la linguistique française et les caractères généraux du langage.

Après ces généralités, les auteurs abordent les problèmes de linguistique française proprement dite. On trouve une deuxième partie consacrée à la phonétique et à la phonologie. Dans la troisième partie sont explicités la méthode d'analyse et les problèmes qu'elle pose, et dans la quatrième les auteurs présentent la description du français obtenue par cette méthode.

Il n'existe pas une linguistique, mais des écoles linguistiques qui se distinguent par l'importance qu'elles accordent à l'expression et au contenu, à la théorie et à l'empirique, au fonctionnel et au formel, ces différences se manifestant entre autres au niveau de la terminologie et de l'analyse. Dans leur appendice, les auteurs présentent de manière plus complète les différentes écoles linguistiques et les critiques qu'ils leur adressent en tant que fonctionnalistes. Pour le moment, dans le domaine de la linguistique synchronique française, il existe deux types d'ouvrages; les uns sont des traités normatifs qui partent de la langue écrite et qui cherchent à assimiler la structure linguistique à un système logique; les autres sont des travaux de linguistique, qui ont l'inconvénient, pour des enseignants, de porter sur des domaines restreints, de s'adresser à des spécialistes et d'être donc d'un accès difficile. Le but de l'enseignement du français doit être de permettre au jeune francophone de communiquer de manière satisfaisante dans des situations diverses, c'est-à-dire de manier les différents usages du français. L'enseignement doit porter essentiellement sur des phénomènes qui doivent être généraux, en expansion et dont l'élève n'a qu'une connaissance passive. Les méthodes pédagogiques, car il n'existe pas une méthode seulement, doivent s'adapter à la classe enseignée, en tenant compte notamment des quatre périodes dans le développement intellectuel dégagées par Piaget. Pour corriger une faute, il faut d'abord en déceler la nature; elle peut être d'origine phonologique, ou monématisante, ou analogique (l'enfant construit *vous disez* à partir de $\frac{je\ marchais}{vous\ marchez} = \frac{je\ courais}{vous\ courez}$). L'interférence joue également un rôle pour les enfants dont le français n'est pas la langue maternelle. Les exercices, qui doivent porter sur des phénomènes dont l'usage est réel et dont le maniement pose des problèmes à l'enfant, présenteront un minimum de

¹ Ont collaboré L. Baudrillard, R. Jolivet, M. Mahmoudian-Renard, A. Mazzolini, D. Morsly et C. Peretz.

difficultés. Le langage humain, comme les codes de signaux, a pour fonction principale la communication. Mais le signe linguistique se distingue de tous les autres signes en ce qu'il permet de communiquer l'expérience directement, sans recourir à un code intermédiaire. Ce signe est arbitraire, ce qui implique qu'il est distinct de son référent, et il est manifesté d'abord par la parole, ce qui fait que le point de départ de l'analyse linguistique est toujours la langue parlée. Le signe linguistique a une double articulation: la première est une unité à deux faces, une unité significative ou monème, qui comprend un signifié et un signifiant. Ce signifiant est lui-même décomposable en unités non significatives, les phonèmes ou unités de seconde articulation. Cette double articulation garantit l'arbitraire du signe, puisque le signifiant peut changer indépendamment du signifié et vice versa. Les unités linguistiques sont dégagées en fonction de leur pertinence, elles sont discrètes et elles entretiennent entre elles des rapports paradigmatisques (ou d'opposition) et syntagmatiques (ou contrastifs). Enfin ces unités sont organisées, soit dans le paradigme soit dans la chaîne parlée, selon des lois et des relations qu'on appelle structure. Chaque langue découpe l'expérience extra-linguistique différemment, ce qui fait qu'aucune langue ne peut être « décrite avec les catégories dégagées pour une autre ». Il n'existe pas un français, mais diverses variétés de français qui se définissent entre autres selon les origines sociales et géographiques des francophones. Le linguiste se doit de décrire ces variétés et non d'en éliminer certaines au profit d'autres. Pour ceci, l'étude linguistique doit procéder à des enquêtes où le locuteur est soumis à des épreuves diverses. Pourtant, s'il n'existe pas un français seulement, il est possible de construire un état moyen de la langue qui « a une réalité sociale » et « qui est la somme des caractères communs » à toutes les variétés.

La phonétique est la science qui étudie les sons du point de vue de leur qualité physique, alors que la phonologie étudie les sons du point de vue de la fonction qu'ils ont dans une langue donnée. Dans l'enseignement du français, il est nécessaire de tenir compte des deux points de vue. Les corrections doivent se faire d'abord au niveau phonologique, puis au niveau phonétique. Cet aspect de l'enseignement du français, s'il est souvent négligé, n'en est pas moins très important. Les auteurs rappellent que tous les élèves enseignés ne sont pas francophones, et ils nous présentent à cet effet le système phonologique de quelques langues en plus de celui du français. Car pour qu'une correction soit efficace, il est nécessaire de connaître les difficultés qu'a l'enfant. Des tentatives d'utiliser une orthographe phonologique avec de jeunes enfants ont permis d'aborder les problèmes orthographiques « de manière consciente » et de montrer ensuite que le système graphique français a une organisation à lui, et qu'il est indépendant du code oral.

La monématique est « l'étude de la constitution des énoncés à partir des unités significatives minima » ou monèmes. Pour comprendre un énoncé, il faut non seulement comprendre les unités dont il est constitué, mais encore le rapport qui existe entre ces unités. Ce rapport s'appelle fonction. Les auteurs considèrent que la fonction est un monème, au même titre que le monème *arbre*, puisque c'est une unité à deux faces: un signifié « sujet » par exemple, et un signifiant: sa position dans l'énoncé. La première étape de la monématique consiste à dégager, au moyen de la commutation, les unités dont est constitué l'énoncé et d'en faire l'inventaire. Il faut supposer que le locuteur connaît des règles qui lui permettent de combiner des unités entre elles et non qu'il a à sa disposition un nombre de phrases mémorisées. Cette hypothèse implique qu'il existe des règles applicables à des classes d'unités. Ceci admis, la tâche du linguiste est de rechercher ces règles

et ces classes en tenant compte du signifié et du signifiant. Pour constituer ces classes, il faut établir les rapports combinatoires des unités. La deuxième tâche de la monématique est donc d'étudier les combinaisons de ces unités et leurs variantes. Les règles de combinaisons dégagées s'appliquent aux classes d'unités et non aux unités individuellement. Dans un énoncé, les éléments sont hiérarchisés. La présence de certains éléments implique celle des autres. Les unités peuvent entretenir, par rapport à un noyau, des rapports de trois ordres: la fonction, la coordination et la subordination, qui peuvent se définir en termes d'implication. Pour connaître les latitudes combinatoires d'une unité, il faut connaître ses latitudes fonctionnelles, coordinatives et subordinatoires. Tous les monèmes ne sont pas susceptibles d'avoir toutes les fonctions, ni d'être reliés à tous les noyaux. Ils peuvent ainsi être classés selon les types de relations qu'ils peuvent entretenir et le nombre de noyaux auxquels ils peuvent être rattachés, ce qui donne trois classes: les modalités, les autonomes et les dépendants. Après ce classement, il faut voir encore quelles expansions ces monèmes admettent. A ce stade, il est possible de donner un ensemble des latitudes fonctionnelles et expansionnelles qui nous permet de définir les classes que nous recherchions. Et il restera, pour compléter l'étude, à examiner les relations syntaxiques qui s'établissent entre un complexe d'unités, soit dans les syntagmes qui sont « régis par des règles combinatoires générales », soit dans les synthèmes (composés et dérivés) dont « la combinatoire est limitée ».

Le signifiant d'un monème peut varier sans entraîner un changement de sens (exemple: je peux - je puis). Il revient à la morphologie d'étudier ces variantes. Elle doit envisager toutes les formes que peuvent prendre ces variantes, voir quelles en sont les causes et si elles sont obligatoires (contextuelles) ou facultatives. Le signifié peut lui aussi varier sans qu'il en résulte un changement de signifiant (exemple : *le bureau* : la pièce, le meuble, etc.). La sémantique doit identifier le signifié et ensuite en étudier les variantes. Or les faits signifiés ne sont pas tous observables et leur identification est rendue très complexe par les nombreux facteurs qui interviennent. Jusqu'à maintenant, les analyses sémantiques ont cherché à analyser le signifié en traits pertinents, mais aucune n'a réussi à en rendre compte de manière satisfaisante, et dans leur étude, les auteurs limitent la sémantique à l'étude des variantes du signifié. Avec l'étude des variantes se termine la tâche de la monématique. La question se pose maintenant de savoir quand arrêter d'affiner le classement, car il serait toujours possible d'introduire de nouveaux critères combinatoires qui pousseraient l'analyse à l'infini. Les auteurs considèrent que l'analyse doit se limiter à décrire la structure rigoureuse, c'est-à-dire celle où tous les locuteurs s'accordent à admettre les énoncés, tout en ayant étudié la structure lâche, celle où les francophones hésitent à dire si un énoncé est correct ou non.

Ayant défini ainsi leur méthode d'analyse, les auteurs présentent leur description. Ils distinguent trois parties: les fonctions, les modalités, les lexicaux et les dépendants. Tous les chapitres sont construits sur le même schéma qui reflète la démarche d'analyse: une présentation du problème, un inventaire des unités (lorsqu'il est possible), une étude de la morphologie, de la combinaison et de la sémantique, et parfois quelques indications sur les applications pédagogiques possibles. L'étude des fonctions commence par l'étude de l'énoncé minimum et continue par celle des diverses fonctions : sujet, objet, attribut, passif, attribut de l'objet, apposition, coordination, automisé. Il est important de remarquer que si la terminologie est assez classique, les notions qu'elle recouvre sont souvent différentes de celles que recouvre la terminologie classique. Puis les auteurs traitent des modalités verbales (temps et mode dans la terminologie classique, approxima-

tivement) et des modalités nominales (défini, indéfini, démonstratif, possessif ou modalités centrales et pluriel, partitif, numéral, quantitatif, ou modalités périphériques).

Enfin, dans la dernière partie, ils présentent le verbe et les nominaux (pronoms et substantifs), l'adjectif, l'adverbe et les segments complexes (proposition nominale, participe, infinitif, syntagme conjonctif, syntagme relatif et synthème).

Je ne voudrais pas terminer cette présentation sans signaler la bibliographie et le sommaire. L'ouvrage commence par une bibliographie générale subdivisée selon les diverses branches de la linguistique et selon les différentes écoles linguistiques, et à la fin de presque chacun des chapitres théoriques se trouve une bibliographie particulière. Le sommaire très détaillé et l'index nous permettent de trouver facilement ce que nous cherchons.

G. Blanc.

Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere par ses amis, collègues et élèves, Editions Rodopi N. V., Amsterdam, 1975, XIII + 297 p.

Les mélanges offerts au professeur hollandais Lein Geschiere, à l'occasion de ses 65 ans, présentent l'aspect d'un recueil national: ils sont pour nous l'occasion (à quelque exception près) de passer en revue ce qui se fait aux Pays-Bas dans le domaine de la linguistique et de la littérature française du Moyen Age. Le classement par villes de la *Tabula gratulatoria* vient confirmer cette impression. Nous regrettons, cependant, l'absence d'une bibliographie des travaux publiés par le professeur Geschiere, dont la renommée ne semble pas avoir franchi les limites de son pays.

Les seize articles qui constituent les *Mélanges Geschiere* se laissent répartir en trois catégories: neuf sont de caractère philologique et intéressent la littérature en ancien et en moyen français; trois appartiennent au domaine de la stylistique générale; les quatre derniers, enfin, relèvent de la linguistique française et générale. C'est dans cet ordre (qui est aussi le plan sous-jacent de l'ouvrage) que nous allons les aborder.

1. Dans son article intitulé *Sur une constellation de quatre manuscrits*, A. Dees étudie sur un plan théorique les différentes possibilités qui se présentent à l'éditeur d'un texte transmis par quatre manuscrits. La méthode est basée sur les deux notions de leçon commune (l'auteur veut sans doute parler d'erreur commune, ce qui n'est pas la même chose !) et de manuscrit intermédiaire. En passant des structures sous-jacentes aux structures non orientées, puis orientées, l'auteur obtient un total de 262 constellations possibles. On peut se demander, à l'application qui est faite de cette méthode au fabliau du *Chevalier a la robe vermeille*, si le stemma retenu finalement ne pouvait pas être obtenu à la simple observation des manuscrits et nous épargner ainsi une réflexion pour le moins fastidieuse dans les sphères de l'ecdotique générale.

Plus pertinent nous semble le parallélisme établi par J. R. Smeets entre *Le monologue de la roïne dans la 'Bible' de Malkaraume* et la plainte de Médée qui apparaît au livre VII (v. 9-89) des *Métamorphoses* d'Ovide. L'emprunt au poète

latin semble indiquer que Jehan Malkaraume avait avant tout l'intention de faire de sa traduction une œuvre littéraire.

Avec '*Je meurs de soif et suy a la fontaine*' de R. E. V. Stuip, les lecteur reste, pour sa part, un peu sur sa faim. En effet, l'auteur n'apporte aucune réponse satisfaisante à la question des rapports éventuels de Charles d'Orléans, qui proposa comme thème du 'Concours de Blois' des années 1457-1460 le vers:

Je meurs de soif auprès de la fontaine

avec un manuscrit de 1406-1407 de la Trinity Hall Library de Cambridge, qui contient une ballade présentant le même refrain. Faute de mieux, l'auteur édite les cinq ballades du manuscrit en question. Sans entrer dans le détail de chacune d'elles, relevons que, dans la pièce I, le point-virgule du vers 5 vient interrompre un énoncé formant en réalité une seule phrase; d'autre part, nous ne voyons pas en quoi la forme *tousdiz* de la ballade IV peut « trahir une origine dialectale » (p. 29).

Suit une édition d'*Un traité médiéval de syntaxe latine en français* par Q. I. M. Mok, accompagnée d'un commentaire précisant les notions grammaticales. L'intérêt du texte ne réside pas dans la théorie grammaticale exposée, mais en ce qu'il constitue un spécimen de l'enseignement du latin en langue maternelle.

L'étude de N. H. J. van den Boogaard, *Amplification et abréviation: les contes de Haiseau*, marque une distance par rapport à la théorie de Bédier sur la « forme organique » des contes. Après avoir défini la relation antithétique qui lie abréviation et amplification dans les arts poétiques et établi que la tendance à la brièveté est une des caractéristiques essentielles des fabliaux, l'auteur compare les quatre contes attribués à Haiseau avec les versions parallèles: celles-ci ne seraient pas des amplifications de ceux-là, mais tout ces textes entretiendraient plutôt des rapports avec un archétype mental qui constitue, en quelque sorte, un texte « neutre ».

W. Noomen, pour sa part, nous propose un essai *Pour une typologie des personnages des 'Miracles de Nostre Dame'*. Les personnages, selon lui, peuvent être classés en fonction de deux critères: d'une part, leur attitude face à l'antagonisme des forces du Bien et du Mal, et d'autre part, leur degré de réceptivité devant l'intervention divine. Les critères choisis nous paraissent judicieux, pour autant qu'ils ne sont pas appliqués au détriment de la complexité des personnages.

Malgré son titre: *Aphorismes de Villon*, l'article d'A. J. A. van Zoest étudie, en réalité, les énoncés gnomiques dans les œuvres du poète. L'auteur voit d'abord deux caractéristiques linguistiques dans l'aphorisme: l'aspect imperfectif du verbe et l'indétermination du sujet. À nos yeux, il s'agit d'une seule et même caractéristique, car plutôt que d'aspect imperfectif du verbe, il faudrait parler d'aspect aoristique (c'est-à-dire indéterminé): qu'on se souvienne de l'« aoriste gnomique » du grec ancien. Au niveau stylistique, ensuite, l'aphorisme ne semblerait pas requérir de figures particulières. Enfin, l'élément gnomique, qui s'inscrit de manière cohérente dans le discours non aphoristique, met le lecteur face à la pensée de l'écrivain. On pourrait, en somme, faire à l'auteur le reproche qu'il adresse à Villon: « Les aphorismes de Villon ont peut-être ceci de décevant que, du point de vue de leur contenu, ils n'apportent pas d'imprévu » (p. 100).

Sans nous attarder sur l'étude très dense de P. Zumthor (*Le discours polyvalent de Jean Molinet*), que le lecteur retrouvera, sous une forme remaniée, dans l'ouvrage que l'auteur prépare sur l'école des Grands Rhétoriqueurs, nous nous poserons avec S. Dresden la question: *Montaigne maniériste?* L'auteur, pour sa part, se sent incapable d'y répondre, mais par une analyse subtile, il montre com-

ment les qualificatifs d'humaniste, de baroque et, en particulier, de maniériste ne suffisent pas à définir ce qu'il y a d'essentiellement unique chez l'auteur des *Essais*.

2. Avec A. Kibédi Varga nous quittons la littérature française proprement dite pour tenter de définir un aspect important de la création littéraire: *L'invention*. Les sens multiples, et parfois même opposés, de ce terme amènent l'auteur à donner deux définitions quant à son objet: l'une, rhétorique, comme « l'ensemble des formes possibles de l'argument » et l'autre, poétique, comme « l'ensemble des formes possibles du sujet » (pp. 148-149), l'argument et le sujet étant conçus respectivement comme le développement « intellectuel » et « narratif » de la proposition qui constituerait le noyau initial de tout texte. Quant à l'action représentée par l'invention, on assiste à une évolution historique du terme : de l'art de trouver il devient l'art de créer un sujet ou un argument.

Nous passons sur l'article de Ch. Grivel: *Quant à l'intertexte. Plan d'un livre ou possible ou futur*, dont les horizons métalinguistiques nous sont restés obscurs, pour nous occuper de la *Contribution à une délimitation séquentielle du texte* de L. H. Hoek. Les principes proposés par l'auteur nous paraissent bons: la distinction de divers niveaux de communication, puis l'application progressive de critères de découpage (indices de substitution, narratifs, épisodiques et adversatifs) permettent de déterminer, à l'intérieur des macroséquences, des unités narratives plus petites. Nous ferons cependant quelques réserves sur le plan pratique. D'abord, le système de représentation des séquences nous semble fort incommode, surtout si le nombre des degrés de découpage est élevé. D'autre part, l'application faite au *Chevalier au Lion* (*Yvain*) n'est pas très heureuse: en particulier, à propos de l'*explicit* du copiste Guiot, est-il judicieux de distinguer un niveau de communication zéro, en prétendant que « l'auteur cède la parole au copiste Guiot, transition marquée par un blanc » (p. 192)? Le texte de Chrétien de Troyes, dans sa réalité médiévale, n'intéresse visiblement pas l'auteur: est-ce un hasard si les citations, qui sont censées renvoyer à l'édition Roques, contiennent plus d'une dizaine d'erreurs? On peut se demander, enfin, dans quelle mesure l'auteur a échappé au danger d'atomisation du texte; l'*« intégration »* (pour reprendre le terme de Barthes) des diverses séquences dans les unités supérieures n'est pas particulièrement évidente.

3. La linguistique du discours nous amène tout naturellement à l'étude de W. Zwanenburg sur *Le suffixe -esque en français*. Outre de précieux appendices (dont la liste des 90 dérivés en *-esque* rencontrés par l'auteur), l'article contient quelques précisions intéressantes. La difficulté relative avec laquelle on dérive de nouveaux mots en français moderne se situerait plutôt au niveau de la performance qu'à celui de la compétence et trouverait son origine dans l'influence exercée par les puristes. En ce qui concerne *-esque* (dont la productivité date de la seconde moitié du XIX^e siècle), le suffixe sert à former, à partir de noms propres ou communs (à l'exception des abstraits), des adjectifs ayant le sens de « qui présente le caractère spécifique de », la nuance péjorative qui leur est parfois attachée provenant de la base avec laquelle le suffixe se combine. Il est curieux de constater que l'étude de Nyrop (citée Nyrop 1908), qui sert de point de départ à notre auteur, est absente de la bibliographie; rappelons qu'il s'agit de Kristoffer Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, t. III (Copenhague, 1908).

Avec *Une théorie phonologique structurale* de P. Th. van Reenen, c'est à une démarche peu fréquente que le lecteur est convié: à l'occasion de la réédition récente d'un recueil d'études de Bertil Malmberg, l'auteur tente d'esquisser un exposé méthodologique et systématique de la théorie du linguiste suédois. Devant les difficultés rencontrées (prises de position contradictoires, imprécisions termino-

logiques, glissements dans les concepts), on comprend mieux pourquoi Malmberg se refuse à nous donner lui-même une vue d'ensemble de son système; le mérite de van Reenen sera peut-être de l'y contraindre.

Deux études sur des concepts linguistiques importants viennent mettre un terme aux *Mélanges Geschiere*. Sous un titre énigmatique (*A la recherche d'une licorne*), D. J. van Alkemade essaie de définir, dans une perspective transformationnelle, la notion de « référence », en mettant à profit les théories du logicien R. Montague. B. Siertsema, pour sa part, s'attache à préciser le concept de « valeur » dans le *Cours de linguistique générale* de F. de Saussure.

L'impression d'ensemble que laissent les *Mélanges Geschiere* est celle d'un recueil d'études résolument modernes. Nous ne sommes pas certain, quant à nous, que le meilleur profit ait toujours été tiré des méthodes à la mode, en particulier dans la recherche philologique. D'autre part, il faut déplorer que les limites spatiales imposées par les mélanges aient constraint trop de collaborateurs à abréger leurs articles, au détriment parfois de la clarté.

François Zufferey.

Hans-Dieter MERL, *Untersuchungen zur Struktur, Stilistik und Syntax in den Fabliaux Jean Bodels*, Herbert Lang, Bern, Peter Lang, Frankfurt/M., 1972, II + 336 p.

La thèse de Hans-Dieter Merl consacrée à la structure, la stylistique et la syntaxe des fabliaux de Jean Bodel s'ouvre par un utile état des travaux sur le fabliau en tant que genre.

Le corps de l'ouvrage analyse, dans la lignée des travaux de MM. Wolf-Dieter Stempel et Harald Weinrich, les huit fabliaux de Jean Bodel. Des recherches méthodiques, riches en tableaux synoptiques et en statistiques, éclairent la structure des œuvres considérées, les alternances entre le récit, le dialogue et les interventions directes du poète, et le rôle structurant de ces trois formes du discours. L'auteur accorde une attention particulière à l'usage des temps du verbe et à leur valeur stylistique et, dans le domaine de la syntaxe, à l'enchaînement des propositions : parataxe et hypotaxe. De ces analyses, qui pourraient être purement descriptives et quantitatives, M. Merl tire des conclusions qui touchent à l'art du poète et au mûrissement progressif de son talent.

Les analyses de l'auteur sont solidement étayées par des références constantes et précises aux textes, qui permettent aussi de détecter un lapsus occasionnel : p. 76, « veoit » (II, v. 91) n'est pas un présent, mais un imparfait qui vient tout naturellement dans la lancée de « tenoit » du v. 90.

En plus de leur intérêt intrinsèque, les analyses de M. Merl, qui, fidèle à son propos, s'en est tenu strictement aux fabliaux de Bodel, offriront un matériel de comparaison précieux à ceux qui appliqueront à d'autres œuvres littéraires médiévales la méthode d'investigation mise au point par l'auteur.

Charles Roth.

Mémoires inédits de David-Amédée Fornallaz, publiés avec une introduction, des notes et des appendices par Louis Junod, Lausanne, Payot, 1976, 205 p. (*Etudes et Documents pour servir à l'histoire de l'Université de Lausanne*, dixième fascicule).

« Le lieu de ma naissance est une petite ville du Canton de Vaud autrefois très considérable, mais à présent *Seges ubi Troja fuit.* » Qui donc s'exprime ainsi, citant Virgile de manière approximative ? Et quelle est cette ville jadis puissante et aujourd'hui vouée à un destin agreste ? Le texte que vient d'éditer le professeur Louis Junod répondra à cette double interrogation. Mais il satisfera bien d'autres curiosités.

Daniel-Amédée Fornallaz, né à Avenches, nous a laissé des *Mémoires* jusqu'ici inédits. Il s'est bien gardé de les signer, ce qui n'a pas rendu aisée la tâche des historiens du XX^e siècle. Fils de Jean Fornallaz le Jeune et de Suzanne-Catherine, née Rosset, il vit le jour en décembre 1747. Elevé dans sa bourgade natale, il fut admis en 1763 dans l'auditoire d'éloquence de l'Académie de Lausanne. Sans zèle excessif, il mena à terme des études de théologie, mais ne fut pas consacré au ministère pastoral. Car l'aventure le tentait. Et le voici qui, fuyant son père, prend le chemin de l'étranger; il gagne l'Angleterre et y séjourne plusieurs années. Nous le retrouvons ensuite dans la région de Bordeaux, où il passe douze ans comme précepteur. La Révolution française va changer le cours de son existence. En 1791, il est de retour à Avenches. Il est alors nommé membre du Conseil de l'endroit, se marie et gravit les échelons d'une carrière de notable de petite ville. La chute de l'Ancien régime ne ralentit guère son ascension. En 1803, il devient juge de paix, charge qu'il occupe jusqu'en 1816. Il meurt à Avenches en 1823.

Ses mémoires ne couvrent pas la totalité de son existence. Ils concernent trois moments principaux de sa carrière: ses années d'étudiants, son séjour d'Angleterre et la phase bordelaise de son existence. Dans les trois cas, ils sont un document précieux, où la vie quotidienne, avec ses incertitudes et ses drôleries, affleure à chaque page. On lira avec un plaisir soutenu l'évocation qu'au soir de sa vie Fornallaz dessine de sa folle jeunesse d'étudiant ; il y apparaît avec toute la vigueur d'un caractère bien en chair, vif de tempérament, effronté, rusé, bagarreur, chapardeur, amateur de frasques et de farces qui ne sont pas toutes innocentes, sympathique toutefois, du moins rétrospectivement. L'on s'initiera avec amusement à quelques-uns des mystères de l'histoire amoureuse d'Avenches, liant connaissance par exemple avec un digne capitaine Guisan qui ne vaut guère mieux que son épouse, « puisqu'il connaît de bon cœur à sa vie déréglée, sortant de chez lui lorsque les galants y entraient » (p. 58). L'on appréciera la fraîcheur avec laquelle il nous présente ses premières impressions de Londres et son arrivée à l'école de Harrow, où il enseigna le français quelque vingt-cinq ans avant que Byron y fût élève. Et l'on sourira sans doute en notant sa prudence bien vaudoise face aux événements qui secouèrent la France à la fin du XVIII^e siècle: « La Révolution étant survenue, j'en ai fait sucer les principes à mon élève, ne sachant s'ils étaient bons ou mauvais, mais pour le mettre à l'abri des dangers que courraient ses adversaires... » (pp. 104-105).

M. Junod a fort bien présenté le texte de Fornallaz. Il l'a annoté avec grand soin; à cet effet il s'est livré à un minutieux travail de vérification, qui lui a permis d'identifier la plupart des personnages mentionnés. Quinze appendices éclairent quelques-uns des épisodes évoqués par les mémoires.

L'on nous permettra de signaler une lacune, qui ne diminue en rien la valeur du travail effectué par le professeur Junod, ni l'intérêt du texte qu'il révèle au

public des lecteurs. M. Junod omet de nous dire, dans son introduction, où se trouve actuellement le manuscrit des mémoires de Fornallaz. Précisons donc que ce précieux document a été déposé aux archives cantonales vaudoises et qu'il figure au catalogue du Fonds de la Société de généalogie.

* * *

Les mémoires de Fornallaz sont sortis de presse l'année même où M. Junod prenait sa retraite après avoir enseigné l'histoire médiévale, l'histoire suisse et les sciences auxiliaires de l'histoire pendant près de trente-cinq ans. Le livre qu'il vient de publier illustre tout autant que sa première importante contribution à l'historiographie vaudoise (l'édition des mémoires de Pierrefleur, parue en 1933) le souci de rigueur méthodique et impartiale qui a constamment animé sa démarche d'historien. Nombreux sont ses anciens étudiants qui disent à M. Junod leur reconnaissance sincère de tout ce qu'il leur a ainsi apporté.

Ernest Giddey.

Jean-Luc SEYLAZ : *La Quintefeuille, cinq études sur Balzac, Nerval, Flaubert, Malraux, Robbe-Grillet*, L'Aire, Editions Rencontre, Lausanne, 1974, 145 p.

Une trentaine de lignes suffisent à J.-L. Seylaz, dans l'Avertissement de sa *Quintefeuille*, pour exposer le sens de sa démarche et se réclamer de Jean Rousset. *Forme et Signification* propose et met en œuvre une méthode qui n'est entachée d'aucun caractère réducteur, à la différence de celle des structuralistes, par exemple.

« L'illustration convaincante » débute aussitôt par l'examen de la chronologie dramatique dans deux romans de Balzac, *Grandeur et Décadence de César Birotteau* et *Splendeur et Misère des courtisanes*. Certes, toute chronologie romanesque échappe aux critères de l'exactitude temporelle propre à la chronologie historique. Mais alors, quelle est la portée des « bavures » chronologiques dans ces deux textes ? Dans « César aux prises avec le malheur » (deuxième partie de *César Birotteau*), le lecteur est convié, plutôt qu'à un suspense, au spectacle des angoisses du malheureux parfumeur, acculé à trouver l'argent indispensable pour honorer ses échéances dans le bref espace de trois semaines. La « pathétique course contre le temps » commence le 25 décembre et s'achève le 16 janvier, jour où la faillite est déclarée. A l'examen minutieux des indications temporelles de Balzac, il apparaît que le jour de Noël n'est pas mentionné comme tel — très vraisemblablement César Birotteau reçoit ce jour-là des visites d'affaires — tandis que le jour de l'An figure en bonne place et avec insistance, parce que les usages en vigueur à cette occasion — déplacements, visites — entraînent pour le héros une perte de temps qui aura des conséquences fatales. Ainsi donc, Balzac n'est pas soucieux de « vérisme », il se contente de maintenir le lecteur dans l'illusion d'un réel temporel qui se révèle très approximatif. Selon les mots de J.-L. Seylaz, « il fabrique un calendrier propre à César Birotteau ». Pour accentuer l'impact dramatique du temps qui s'écoule, Balzac raccourcit le temps impari à César Birotteau pour

honorier sa première échéance, celle du 31 décembre. Il fait de ce jour-là un dimanche, ce qui ramène l'échéance au 30. Mais le 14 janvier, qui doit donc être aussi un dimanche, le monde des affaires fonctionne comme un jour de semaine ! Les inexacuitudes du temps balzacien sont aussi d'un autre ordre. Si l'on fait le total des jours expressément mentionnés par l'auteur entre le 25 et le 30 décembre, on aboutit au total de dix ou même douze ! A propos de l'échéance du 15 janvier, des semaines antérieures, gonflées elles aussi de journées en sur-nombre, J.-L. Seylaz propose avec humour d'intercaler des 11, 12, 13 ou 14 bis. Evidemment, la visée de Balzac n'est pas l'exactitude temporelle, mais bien la dramatisation du temps vécu par son héros; celle-ci est liée à deux ressorts: « d'une part des échéances contraignantes et proches, d'autre part des obstacles qui ralentissent l'action ». C'est pourquoi le calendrier référentiel est négligé au profit d'un calendrier fonctionnel. Toute fiction ne fonctionne-t-elle pas selon un système autonome ? Les manquements au vérisme ne sont pas manquement au réalisme; ainsi dramatisés, les mécanismes économiques qui rendent la faillite de Birotteau inévitable ne sont que plus clairement saisies par le lecteur.

La « fatalité du temps » frappe également deux autres héros balzaciens: Lucien de Rubempré et Vautrin, dans la troisième partie de *Splendeur et Misère des courtisanes*. Là, Balzac crée un véritable « suspens », faisant jouer à la fois le temps, les passions et les oppositions dans les sphères sociales. Cette fois, tout se résout dans un espace de dix heures. Balzac ajuste les synchronies, notamment celles de la procédure qui condamne Lucien et Vautrin, et celles des personnes décidées à les sauver; chaque heure dans cette journée est occupée par des activités intenses allant dans le sens de la perte ou du salut. Les « En ce moment » répétés jalonnent régulièrement la narration, avec les indications d'espaces à parcourir dans un temps strictement limité. Soudure constante des séquences, « temps compact » assurent une « narration compacte » à tel point que Balzac ressent le besoin d'intégrer ses inévitables commentaires explicatifs à la chronologie de sa fiction. Ici le respect minutieux de la chronologie n'a pas seulement des effets dramatiques; il souligne l'affrontement des mondes de l'aristocratie, de la police et de la pègre et l'identité des deux derniers; il met en évidence la défaite, face au Temps, du héros le plus propre à résister à l'écrasement: Vautrin.

* * *

C'est le chapitre III de *Sylvie*, « Résolution », qui fait l'objet de la deuxième étude, axée elle aussi sur la temporalité. Il s'agit de « pousser plus loin l'analyse » des quatre plans temporels de la nouvelle soulignés par Raymond Jean dans son *Nerval par lui-même*. L'organisation des quatre parties du chapitre III repose sur une alternance passé-présent, la narration se faisant au passé, tandis que le soliloque et l'évocation du passé se font au présent. Jean-Luc Seylaz décèle dans le passé de la première partie « l'ambivalence du temps vécu » qui est à la fois continuité et discontinuité; il y a bien continuité d'Adrienne « fleur de la nuit » à l'actrice aimée de nuit seulement, mais comment le narrateur a-t-il pu oublier Adrienne depuis des années ? Aux quatre plans temporels dégagés par Raymond Jean ne faudrait-il pas ajouter celui de « l'aventure spirituelle, le temps du sens, le temps de Nerval » ? Le soliloque de la deuxième partie, avec son « présent modulé », dit tout l'espérance du narrateur dans son retour en Valois (possibilité du futur), « le bonheur des souvenirs toujours vivants », et aussi la conviction que le temps détient la permanence. C'est ensuite la fameuse pendule arrêtée qui retient l'attention du critique: elle est à la fois symbole du temps (de par sa fonction) et

dit l'absence du temps : elle est arrêtée, et il n'est pas indiqué qu'elle ait des aiguilles. Nerval ne mentionne que les chiffres du cadran. Le Temps mythologique, devenu présent, est nié. On sent que Nerval est hanté par le refus de l'altération causée par le Temps, par le refus de l'historicité, et par le rêve « d'un salut fondé sur l'immobilité, la permanence, la répétition, l'identité ». Le présent de la quatrième partie — évocation du voyage nocture vers le Valois — n'est ni tout à fait présent d'habitude, ni tout à fait présent historique; il est ici anticipation et reconnaissance; « le souvenir tourné vers le futur sert à anticiper l'avenir ». A la fin du chapitre, la *remontée* dans le temps par le souvenir et la *montée* de la route par la voiture qui emporte le narrateur sont absolument synchroniques: temps et lieu sont donc indissociables, comme toujours dans le monde nervalien : « Le Valois est tout autant l'Histoire (de France) et l'histoire (du narrateur) qu'une région proche de Paris ». De plus, le temps de l'écriture est précisément celui du récit. Le temps, pour Nerval, a une double valeur: menace et promesse de bonheur; vécu, il est écoulement; suspendu, il devient celui du rêve. L'oubli, le temps, ne détruisent pas le passé. La mémoire ne connaît que des occultations, et non des altérations.

L'étude s'achève sur l'examen de quelques « motifs-abîmes » en relation avec la temporalité de *Sylvie*: la fenêtre « où le pampre s'enlace au rosier », la figure de Diane de la pendule, avec toutes les relations personnelles, historiques et mythologiques qu'elle contient pour Nerval, les pommiers de Louvres, tour à tour pommiers « réels », pommiers transfigurés en « Fleurs de la nuit », pommiers symboles « comme des étoiles de la terre ». L'art des enchaînements, des glissements temporels, non seulement d'un temps à un autre, mais à l'intérieur d'un présent ou d'un passé permettent à Nerval de reconstituer dans la transparence une expérience spirituelle vécue, de lui donner un sens, d'établir un ordre dans cette expérience. La relation de l'art et de la vie est heureuse chez Nerval: l'écriture dit le paradis perdu.

* * *

Le vocabulaire s'empreint de plus de technicité, le ton se fait plus froid avec « Perspectives et Voix » dans *Madame Bovary*. Jean Pouillon et Gérard Genette nommés en début de l'étude indiquent assez que le travail va porter sur les problèmes de focalisation et de « voix et de visions » dans le roman de Flaubert. Jean-Luc Seylaz précise qu'il va s'attacher à découvrir s'il y a accord ou désaccord entre la « perspective » et la « compétence » — type de voix qui se manifeste à l'intérieur d'une certaine perspective. Ainsi lorsque Léon se promène dans la cathédrale de Rouen, dans l'attente d'Emma, nous l'accompagnons conformément au projet de focalisation de l'auteur, mais ce que nous voyons à sa suite cesse bientôt d'appartenir à la conscience du personnage pour révéler celle du narrateur. Flaubert fait bien des « mises en perspectives », mais il en refuse les contraintes pour se livrer à un « interventionnisme » qui pour n'être pas celui de Balzac, n'en est pas moins significatif: l'auteur juge indirectement ses personnages, révèle le « grotesque triste qui l'obsède », fait surgir la dérision. De même, à la Vaubyessard, la salle de bal est vue à la fois par Emma fascinée et par Flaubert qui dénonce. De la première à la deuxième vision, il y a le temps d'une *chute*, effet spécifique d'un auteur qui ne se lasse pas de souligner les aberrations du monde. L'emploi des pronoms, *vous*, *nous*, *on*, renvoie à des focalisations personnelles, collectives, impersonnelles ou brouillées. Le « *on* » alternant avec un « *il* » permet au lecteur et au narrateur d'accéder au champ de conscience des personnages, en évitant aussi bien « la narration omnisciente non située et la narration totalement focalisée d'un personnage ». On pour-

rait voir dans le « *on* » le symbole de l'acte du romancier. Chez Flaubert, le « *on* » est de participation. Participation et désolidarisation entraînant emboîtement et déboîtement sont les pôles de la narration flaubertienne, qui n'est qu'apparemment homogène. A la conscience de ses « médiocres héros », Flaubert mêle ou superpose la sienne, qui comporte lucidité et remise en place des êtres et des valeurs.

* * *

La quatrième étude, comme la deuxième, traite d'un chapitre isolé d'une œuvre. Il s'agit de « La descente de la Montagne », dernière partie du chapitre III de *L'Espoir*, cinq « séquences » relatant le sauvetage des aviateurs blessés après le bombardement de l'aérodrome des fascistes. Des ruptures dans la temporalité (passé-présent) et la disparité des points de vue (celui de Magnin, puis celui d'un narrateur omniscient) suggèrent une coupure nette entre les deux parties, séquences 1-3 et séquences 4-5.

Comment expliquer que le lecteur au cours des trois premières séquences ait à la fois l'impression de *descendre* avec les blessés et de parvenir peu à peu à un *sommet* — celui de l'écriture ? Jean-Luc Seylaz procède à une analyse des trois apparitions successives du cortège qui s'avance sur le sentier. La première est sans doute la plus directe et la plus pathétique; Magnin rencontre les premiers blessés, découvre l'horreur des blessures et des souffrances. Une deuxième fois, il voit défiler le cortège sous le pommier, les images sont plus stylisées, présentées de façon solennelle et rythmée; elles s'enchâssent dans un paysage immense; c'est la première rencontre de l'éternel (les pierres) et du temporel (les hommes). La lente métamorphose s'accentue avec la troisième apparition du cortège, au complet cette fois, et contemplé par la population paysanne de Linares qui lui rend un hommage collectif et fraternel. Il y a accord total entre le paysage et les hommes, entre l'éternel et l'événementiel, entre immobilité et mouvement. On est parvenu à « la stase épique », à l'une des « grandes orgues » de l'œuvre de Malraux. La méditation de Magnin aboutit, elle aussi, à une affirmation de la grandeur des hommes, même face au cosmos. Entre les hommes, l'union est possible, et on peut joindre l'Etre au Faire, la fraternité à l'efficacité. Mais la méditation s'efface devant la vision, qui s'impose par son « *évidence* ».

Le retour à la narration dramatique s'effectue dans les séquences 4-5; cette sorte de chute a un sens: après « la progressive harmonisation de l'univers », « la rapide rechute dans un monde désaccordé » est inévitable. La plénitude n'a été qu'un « instant de grâce », auquel ont seuls accédé Magnin, le narrateur, et nous; Magnin, en tant que « figure d'emblée accomplie » et « heureuse » de *L'Espoir*, est privilégié. « La descente de la montagne » est le moment de triomphe de l'escadrille et des Républicains, et c'est le couronnement du livre. Il fait pendant à l'épisode de la défaite de Tolède et de la mort d'Hernandez; ce dernier est mort de ses dilemmes, Magnin les a dialectisés; le tragique s'est transmué en épique. Magnin serait donc en quelque sorte « le délégué de la conscience épique », car seul il a la possibilité de *voir* et de *dire* l'action d'une certaine manière qui est « le style ». Constater « le privilège de Magnin », c'est donc, peut-être, ne pas faire autre chose que de découvrir une des conditions du registre épique. Pour l'homme conscient et lucide du XX^e siècle, l'épopée n'est qu'un « paradis perdu ».

* * *

La cinquième « feuille » de l'essai est consacrée à un petit texte de Robbe-Grillet intitulé *La Chambre secrète*. La charte du Nouveau Roman — « aventures » ou « sentiers » de l'écriture, métamorphoses structurelles, génératrices, pro-

duction de texte — montre à l'évidence que celui-ci a substitué à l'univers romanesque de la représentation l'univers scriptural de la production, à l'aventure du roman, le roman comme aventure. L'imagination y a sa part; elle se soumet aux « contraintes de champs sémantiques ou phonétiques, selon des enchaînements associatifs, selon des règles combinatoires » au lieu de se conformer aux lois de cohérence de l'anecdote. Lire une œuvre comme *La Chambre secrète* a pour effet « d'enrichir (la) conscience critique du lecteur ».

Le découpage en sept tableaux ou « instantanés » permet de dégager du premier au septième un parcours selon lequel un tableau fictif est produit. Du tableau II au tableau VI se développe une narration arbitraire, « irréaliste », des étapes du crime qui est censé constituer le tableau. Le jeu des articles — définis et indéfinis —, un « double jeu » en fait, entretient — ou feint d'entretenir — la fiction d'un référent « objectif ». En fait il s'agit d'un tableau inventé, qui « fonctionne comme un générateur et va produire un certain nombre de syntagmes et d'images ». Le fait qu'au « climax » — la stase du viol-meurtre — de la séquence V succède l'évocation du « tableau » montre bien que le temps est « compositionnel » et non dramatique. Comme dans *La Jalousie*, le titre est ambigu. *La Chambre secrète* c'est celle du crime, c'est le lieu secret de nos fantasmes érotiques et meurtriers, c'est la chambre du scripteur, le lieu de l'écriture. Le texte est constitué d'un « réseau complexe de trajets »: un trajet linéaire — celui de la lecture — et des boucles — diégétique, descriptive, dramatique —, et la « courbe déterminée par la proportion, dans chaque séquence, de ce qui renvoie au pseudo-tableau et de ce qui renvoie à la fiction dramatique ». Quelles sont les particularités de l'invention de Robbe-Grillet dans son utilisation d'un générateur ? D'abord de mettre en lumière l'incertitude des « frontières entre description picturale et narration dramatique » (le champ sémantique est le même), en créant une sorte de mixte picturo-dramatique. Le jeu s'étend aussi aux temps: passés « picturaux », passés dramatisés par un proche passé « il vient de ». Il gagne toutes les parties du discours, adverbes comme « déjà » et « ensuite » utilisés pour leur valeur scripturale aussi bien que narrative. Art de subversion certes, mais indissociable de la tradition romanesque qu'il met en évidence tout autant qu'il la raille. Le procédé des « glissements » — de l'apparence de description à l'expérience de description, de la mesure en centimètres (propre au tableau) à la mesure en mètres (propre au drame humain) — assure une continuité qui est seulement celle de l'écriture, mais que le lecteur aurait tendance à prendre pour une continuité de contenu. Mais Robbe-Grillet l'a répété, « les apparences de contenu fictionnel ou référentiel [...] sont effectivement des êtres de papier, c'est-à-dire de pures modalités de l'écriture ».

Qu'en est-il du thème de l'érotisme dans *La Chambre secrète* ? Stéréotypie, orientalisme, violence, chair fragile et chaînes, sexe offert et sang répandu, voilà bien les composantes de « l'érotisme de pacotille ». Un tel texte comporte donc aussi une portée éthique. L'humour de Robbe-Grillet démystifie, « nous propose une gymnastique salubre en même temps qu'une lecture — aventure attachante ».

* * *

Quant au lecteur de *La Quintefeuille*, il est convié à un repas exceptionnellement substantiel, totalement dépourvu de déchets. Chaque mot de ces cinq microcosmes est à absorber: ceux-ci débouchent singulièrement et de façon profondément satisfaisante pour l'esprit sur les macrocosmes les plus significatifs de la problématique littéraire de notre temps.

Marianne Béguelin.

Mario RICHTER : *La Crise du logos et la quête du mythe*, 160 p., La Baconnière, Neuchâtel, 1976.

Sous ce titre ambitieux se dessine un parcours qui rappelle à certains égards celui de Marcel Raymond, de Baudelaire au surréalisme. Mais en ne retenant que quelques étapes capitales, l'auteur dramatise le parcours, lui prête d'autant plus nettement le sens d'une aventure.

Il est vrai qu'on pourrait présenter cet ouvrage comme un simple recueil d'études, publiées dans diverses revues, sur Baudelaire, Rimbaud, Cendrars et Apollinaire. Plus précisément, il s'agit de l'analyse de *L'Albatros*, de *Ma Bohème*, *Le Cœur supplicié* et *Aube*, de *Les Pâques à New York*, de *Le Musicien de Saint-Merry* et *La Victoire*. Mais la conclusion qui complète le volume n'est pas un artifice pour conférer, après coup, sens et unité à la diversité d'un recueil; elle dégage une vue directrice, implicite dans chacune des analyses.

On part de la cassure, désignée par Baudelaire, entre le monde de la réalité (ou de ce que l'idéologie bourgeoise tient pour tel), et la poésie, qui se reconnaît étrangère à cette réalité « noire comme de l'encre ». Dès lors, le poète, qui appartient bien sûr à « la réalité bourgeoise », ne peut envisager d'issue, de voie authentique vers un salut, que dans une descente au royaume de la mort (« ... Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu... »). En appelant suicide ce voyage d'Orphée, Richter peut à la fois y souligner la valeur exemplaire d'un acte (« l'acte le plus sincère de la poésie ») et annoncer l'aventure rimbaudienne de la destruction du « je ». Cette entreprise désespérée et pleinement positive, qui caractérise le sens même de la poésie moderne, tendue vers un absolu, est ce que le titre de l'ouvrage affiche comme « la quête du mythe ». Le mythos désigne en effet pour Richter ce « point suprême » que vise la poésie, où serait rétabli le sens sacré du monde, dans l'immanence, et réinventée une totalité humaine. Or cette exigence extrême remet en question la valeur du logos ou, du moins, celle des moyens qu'il s'est donnés dans le langage poétique traditionnel.

A cet égard, l'étude de *L'Albatros*, placé dans le contexte de sa première publication, prend un intérêt nouveau. Richter en relève le caractère peu original, aussi bien sur le plan formel, très « classique », que dans sa thématique romantique d'une antinomie entre rêve et réalité. Mais si l'on se rappelle que ce poème fut d'abord publié (en 1859, dans un tirage confidentiel) conjointement avec *Le Voyage*, c'est le rapport entre les deux poèmes qui devient significatif: imprimé à la suite du *Voyage*, qui suggère l'engagement de la poésie dans des voies « inconnues » (vers le mythe ?), *L'Albatros*, dans son aspect conventionnel, peut être comme le signe d'une résignation, d'un repli sur une situation jugée irrémédiable et comprise dans la perspective (lointainement platonicienne) d'un irréductible dualisme rêve/réalité. Il est vrai que, dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1861, *L'Albatros* figurera vers le début de *Spleen et Idéal*, et que *Le Voyage* sera le dernier mot; renversement significatif, bien sûr, mais précisément si l'on tient compte du rapport que ces deux poèmes eurent originellement entre eux.

En considérant *Le Cœur volé* strictement dans le rapport à son premier contexte, c'est-à-dire dans la fameuse lettre à Izambard et sous son titre *Le Cœur supplicié*, il me semble que Richter, là aussi, renouvelle de manière intéressante la perspective sur un poème qui a été surtout prétexte à mille controverses concernant la participation ou non de Rimbaud à la Commune. La question est moins de savoir si le poème fait écho à un épisode réel, à une réelle expérience sensuelle, bouleversante et éœurante, mais plutôt ce qu'il advient dans le poème lui-même, partie intégrante de la lettre du voyant. Dès lors, ce qui pouvait passer pour

l'expression d'une épreuve subie passivement, s'organise dans la perspective dynamique, volontaire et lucide du « dérèglement de tous les sens » et de l'initiation au voyage de la voyance. La « poupe » et les « sursauts stomachiques » suffisent à rappeler le symbolique embarquement du *Voyage* baudelairien vers l'Inconnu et à préfigurer le bateau descendant des Fleuves impassibles vers le Poème de la Mer. Plus subtilement, Richter voit comme une illustration du « je me fais cyniquement entretenir », dans le choix par Rimbaud du rondel, vieille forme fixe (remise à la mode par les parnassiens), forme contraignante et étroite, pour y couler la plus bouleversante des expériences; c'est le signe d'une maîtrise « cynique » et lucide, de la part de celui qui a accepté et conduit le sacrifice total du « je ». Quant au mot « cœur », qui, pour le destinataire Izambard, devait signifier tout l'idéalisme le plus pur du romantisme bourgeois, il fonctionne ici évidemment comme emblème du « je »; et rétrospectivement il donne un sens combien fort à la signature de la lettre du 2 novembre 1870: « Ce *sans-cœur* de A. Rimbaud ».

Ces quelques aperçus ne sauraient prétendre résumer les analyses de Richter; ils sont là seulement pour indiquer le sens d'une démarche critique féconde. Orientées par une vue très générale sur certains aspects majeurs de la poésie moderne, les études précises des poèmes ne se perdent jamais dans d'arbitraires subtilités (exemplaire, à cet égard, est l'analyse d'un vers aussi énigmatique que « Passeur des morts et les mordonnantes mériennes »

dans *Le Musicien de Saint-Merry*, d'Apollinaire). Mais, inversement, la vue générale se nourrit des analyses particulières et n'est menacée ni par un verbalisme vague ni par la rigidité d'une thèse.

Michel Dentan.

Charles Baudelaire, Un mangeur d'opium. Avec le texte parallèle des *Confessions of an English Opium-Eater* et des *Suspiria de profundis* de Thomas De Quincey. Édition critique et commentée par Michèle Stäuble, 508 p., Collection Langages, Etudes Baudelairiennes VI-VII, A La Baconnière, Neuchâtel, 1976.

Il est difficile de donner en quelques lignes un aperçu de la richesse de ce gros livre. Précédant l'édition parallèle des textes français (pages paires) et anglais (pages impaires), une introduction très complète, additionnée de notes érudites, situe les deux œuvres dans leur contexte historique, social et psychologique.

L'opiomanie de De Quincey n'est pas un cas unique à l'époque et semble avoir été acceptée par ses contemporains. Le scandale qui a pourtant marqué la publication des *Confessions* est venu du fait qu'un homme étaie ainsi au grand jour sa vie privée... Par ailleurs, la personnalité de De Quincey offre avec celle de Baudelaire des affinités frappantes; sa sensibilité aux sons et aux couleurs, sa propension à la solitude, son amour de la lecture, la procrastination dont il souffrait le rapprochent du poète français.

L'étude de la structure des deux textes (les *Confessions*, publiées en 1821, et les *Suspiria*, parus en 1845) permet d'en faire apparaître certains aspects importants, parmi lesquels l'inachèvement, les digressions nombreuses, l'inégalité du ton et de la forme: l'opiomanie ne favorise pas toujours la création artistique. Se dresse alors devant le lecteur le portrait d'un écrivain au double visage; d'une

part, un bavard « digressionniste », d'autre part un rêveur visionnaire et poète.

Les *Confessions* ont eu en France un lecteur attentif, Alfred de Musset, qui, en 1828, publie *L'Anglais mangeur d'opium*. C'est une adaptation, sans beaucoup de scrupules, du texte de De Quincey au goût français du jour. Baudelaire, sans doute, a dû lire Musset, mais il semble en avoir été peu marqué, si l'on en juge par l'absence de toute trace d'influence des *Confessions* sur son œuvre avant 1857.

La composition d'*Un mangeur d'opium* s'étend de mars 1857 à la fin de 1859. La première version des *Confessions* est très rapidement élaborée (décembre 1857). Les difficultés surgiront au niveau de la publication, car le directeur de la *Revue contemporaine*, Alphonse de Calonne, pressenti, trouve le texte beaucoup trop long et oblige Baudelaire à de sérieux remaniements. A sa publication, l'adaptation rencontrera un grand succès, les comptes rendus en seront unanimement élogieux.

Ces détails préliminaires mis au point, M. Stäuble s'attaque au problème majeur que pose son étude, celui de la méthode de travail de Baudelaire et de son originalité par rapport au texte anglais. En effet, nous avons affaire à une œuvre mixte, à la fois traduction et adaptation. Baudelaire se trouvait placé devant une double exigence: « donner une forme dramatique » et « introduire l'ordre » dans les *Confessions* d'une part; « faire un amalgame » de ses propres idées avec celles de De Quincey d'autre part (lettre à Poulet-Malassis, lors de l'impression des *Paradis artificiels*). Pour servir son dessein (et pressé par Calonne qui l'incitait à abréger), Baudelaire a réduit le texte anglais de moitié et a éliminé les digressions: « L'œuvre charmante, bavarde parfois, mais toujours fascinante, de De Quincey se transforme sous la plume de Baudelaire en un essai dramatique et, disons-le, moralisateur » (p. 74). En effet, le poète français considère l'opiomanie sous un autre jour que l'écrivain anglais, qui voit surtout dans la drogue ses qualités stimulantes. Baudelaire a le souci constant d'accentuer les aspects négatifs du toxique, dont il craint les pouvoirs paralysants et l'asservissement absolu auquel il condamne l'homme. La méthode, ici, relève donc à la fois de la traduction, du résumé, de l'interprétation, de l'analyse et du commentaire.

A la suite de cette longue et riche introduction, nous trouvons le double texte, français et anglais, que complète un appendice présentant les parties du récit de De Quincey non utilisées par Baudelaire. Celles-ci couvrent 84 pages, ce qui est considérable et nous permet de juger des coupures opérées par l'adaptateur.

En dernière partie, un abondant commentaire ligne à ligne complète les données plus générales de l'introduction. Nous y trouvons, entre autres, des exemples intéressants de « sur-caractérisation », significatifs de la méthode de dramatisation appliquée par Baudelaire à l'original. Le léger ton d'ironie qui, dans la version anglaise, atténue le côté tragique de la biographie, disparaît souvent, tandis que l'adaptateur renforce l'aspect de désolation et de tristesse des événements racontés.

A notre avis, le mérite du livre de M. Stäuble est double. D'une part, son érudition, sa minutie, l'intérêt des rapprochements suggérés avec d'autres textes, en font un instrument de travail précieux. D'autre part, cette étude dessine avec justesse et netteté le mouvement qui va du poète vers l'œuvre traduite et de celle-ci vers le poète. Tantôt miroir des propres obsessions de Baudelaire, tantôt objet de son attention critique, l'œuvre sert de révélateur. Par le jeu d'une distance tour à tour abolie et réinstaurée, vision « avec » ou vision « par derrière », un dialogue se noue entre Baudelaire et le texte de De Quincey. Et c'est au cœur même de cet échange, passionnant et passionné, que nous introduit l'ouvrage de M. Stäuble.

Catherine Godel.

Frederik Ivor CASE, *La Cité idéale dans Travail d'Emile Zola*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1974, 150 p.

Avec cet ouvrage, les Presses de l'Université de Toronto poursuivent la publication d'études sur le naturalisme français. Ont déjà paru : *Zola before the Rougon-Macquart*, par John C. Lapp ; *Naturalisme pas mort : lettres inédites de Paul Alexis à Emile Zola, 1871-1900*, par B. H. Bakker, et *Fécondité d'Emile Zola : roman à thèse, évangile, mythe*, par David Baguley¹.

Autant l'ouvrage de D. Baguley présentait une netteté de démarche et un abord aisés, autant l'on reste ici embarrassé, à la fois devant le propos, et devant sa mise en œuvre formelle. Celle-ci en effet offre à la lecture une multiplicité de petits paragraphes isolés, sans grand lien entre eux, et dont la succession, proche parfois de l'incohérence, nuit considérablement au développement. Par ailleurs, le choix typographique des titres et sous-titres (relativement nombreux) n'est pas suffisamment systématique. Le lecteur se perd dans un labyrinthe de subdivisions dont le rapport aux têtes de chapitres n'est souvent pas clair.

En ce qui concerne le propos, l'auteur lui-même semble être resté coi devant le problème soulevé par son étude, et qui consiste, nous semble-t-il, dans la nécessité de cerner les rapports qu'entretient un roman, tout documenté et réaliste qu'il se veuille, avec la réalité elle-même.

Dans son *Introduction*, F. I. Case justifie sa démarche, qui sera d'interroger l'œuvre sous l'angle historique et sociologique, par le fait que *Travail* est un document social plutôt qu'un simple roman. Le contexte social, ajoute-t-il, fait naître l'œuvre littéraire, de même que l'individualisme et l'originalité de l'auteur sont des témoins valables d'une époque et d'un milieu. Ainsi dessiné, le mouvement dialectique qui va du monde à l'œuvre et de l'œuvre au monde se tient parfaitement. Malheureusement, le corps de l'étude va mêler, de manière fâcheuse, les trois composantes principales du problème, qui sont, à notre avis : 1. l'analyse du livre, dans l'optique de son auteur ; 2. l'analyse de la situation réelle ; 3. la critique des « erreurs » de l'écrivain. Le commentaire de F. I. Case embrasse sans nette distinction ces trois points, si bien que l'on ne sait jamais très bien où l'on est. Telle affirmation renvoie-t-elle à la réalité romanesque, à la réalité sociale du temps, ou vient-elle infirmer la vision du romancier ?

Ce flottement dans la méthode correspond à un embarras bien réel dans la pensée de l'auteur ; nous n'en citerons qu'un exemple, sorte d'aveu naïf qui reflète l'échec de la tentative ; dans ses *Conclusions*, F. I. Case écrit : « Il est impossible de justifier l'existence de ce prophète (il s'agit de Luc Froment) au milieu d'une révolution qui se veut socialiste et totale. Il est vrai que nous étudions les concepts de Zola lui-même et que tout romancier, tout sociologue, a le droit de créer ce qui lui semble souhaitable ou nécessaire. Pourtant, les contradictions de la création de Zola sont trop évidentes et la déception est trop vive, quand on lit le Troisième Livre, pour qu'on accepte une interprétation de l'œuvre qui ne tienne pas compte de la situation équivoque de Luc » (p. 123). (C'est nous qui soulignons.)

L'ouvrage a cependant le mérite de nous parler d'une œuvre relativement peu connue et de mettre en évidence l'influence, sur la pensée de Zola, d'anarchistes tels que Jean Grave et Pierre Kropotkin, ainsi que l'interprétation que donne le romancier d'un auteur comme Fourier. F. I. Case démontre en outre que, par rap-

¹ Cette étude a fait l'objet d'un compte rendu dans les *Etudes de Lettres*, 1974, No 3.

port à ces théoriciens, Zola ne parvient pas à s'extraire des structures de classe existant à son époque, et que son rêve de la Cité Idéale reflète assez fidèlement les hiérarchies sociales propres à la bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle.

L'ouvrage comporte en appendice un chapitre intitulé « Les mouvements ouvriers en France, 1870-1900 », des Notes, une Bibliographie et un Index.

Catherine Godel.

H.-A. BOURAOUI : *Structure intentionnelle du Grand Meaulnes : vers le poème romancé*, Librairie Nizet, Paris, 1976, 224 p.

« Nous nous proposons de faire une analyse structuraliste de l'œuvre d'Alain-Fournier pour montrer qu'il était, comme Joyce, à la recherche d'une esthétique du roman, partant de ses aventures personnelles pour les transformer en expériences poétiques » (p. 13). Le propos est d'emblée posé de façon claire: le moyen, l'analyse structuraliste; la fin, faire apparaître chez Alain-Fournier, au travers de son unique roman, l'élaboration d'une esthétique romanesque.

Après avoir postulé que *Le Grand Meaulnes* inaugure un « genre nouveau », une « projection vers [...] le poème romancé » (p. 19), ce qu'il se propose de montrer dans la suite, H.-A. Bouraoui souligne la conscience critique du créateur Alain-Fournier, soubassement théorique et « technique » de son roman : « [...] la technique rigide et rigoureuse d'Alain-Fournier est la source même de l'atmosphère brumeuse qui fait de cette œuvre un poème romancé » (p. 32).

La structure du roman en trois parties, le recours aux leitmotive, la reprise de situations analogues, échos et variations à l'intérieur de l'œuvre, sont donc la matière première sur laquelle travaillera le critique. La diversité des points de vue entre aussi en ligne de compte, puisqu'à côté de celle du narrateur François Seurel, apparaissent d'autres versions des événements, celles de Meaulnes et de Frantz notamment.

Considérant tout d'abord le livre dans son ensemble, H.-A. Bouraoui montre l'importance du retour de thèmes tel que celui du cycle naturel (les saisons et les étapes de la vie humaine, de la naissance à la mort) et celui du « cycle religieux » (p. 44), dans le sens particulier d'une vision du monde spécifique des personnages. La réapparition de ces thèmes assure l'unité de l'œuvre. D'autre part, le critique cherche à établir un rapport entre la structure « triadique » du roman et ses trois héros, porteurs de « trois visions du monde différentes » (p. 44).

Puis nous sommes invités à suivre l'analyse de chacune des trois parties du roman. Leur « entité indépendante » est affirmée (p. 59), ainsi que l'existence de liens profonds qui les unissent. Chacune comporte son « chapitre-microcosme » qui irradie, tel un foyer, la « partie-macrocosme » (p. 70). Ainsi, le chapitre intitulé « La chambre de Wellington » contient en germe tous les éléments significatifs de la première partie: assimilation de Meaulnes au créateur en quête d'une « nouvelle vision, (d')une nouvelle conception du monde » (p. 84), Meaulnes qui figure aussi l'homme, dans sa misère et sa grandeur. Ces motifs sont repris et amplifiés si l'on passe à la seconde partie, dont « le chapitre « Le bohémien enlève son bandeau » constitue le microcosme [...] parallèlement à « La chambre de Wellington » [...] » (pp. 99-100). Nous comprenons aussi que le microcosme de la

première partie symbolise le monde perdu de l'adolescence, le « paradis », à la recherche duquel Meaulnes se lancera; tandis que le foyer de la seconde partie renvoie à ce que H.-A. Bouraoui appelle « le monde théâtral » (axé sur les personnages de Frantz et de Ganache) et qu'il rapproche d'une vision infernale du monde. La troisième partie sera le reflet du « monde des adultes », c'est-à-dire celui du réel, de la « terre » (p. 46), centré autour du narrateur, François Seurel.

Avec cette troisième et dernière partie, les choses se compliquent. On ne nous parle plus d'un foyer, mais de plusieurs, « la fin du livre étant elle-même un microcosme de l'œuvre entière » (p. 159). Au narrateur Seurel s'ajoute le narrateur Meaulnes (grâce à son journal) pour éclairer notre connaissance des événements et des mobiles secrets des protagonistes.

En conclusion, H.-A. Bouraoui esquisse la trajectoire d'Alain-Fournier, du poème en prose (*Miracles*) au poème romancé (*Le Grand Meaulnes*), « fusion intime du genre romanesque et poétique » (p. 216).

Pour les besoins de son étude, l'auteur utilise abondamment la correspondance de Fournier avec Jacques Rivière, son beau-frère, où surgissent les préoccupations de l'écrivain face à son art; correspondance très riche et qui, curieusement, à la fois fonde et dépasse de fort loin l'œuvre analysée ici. A côté de cet échange de lettres en effet, le roman apparaît comme faible (ou sa force réside ailleurs), mettant peu en lumière les recherches fondamentales d'Alain-Fournier. Par ailleurs, la méthode structuraliste, avec ce qu'elle comporte de satisfaisant pour l'esprit, mais de décevant pour la sensibilité poétique du lecteur, nous semble réduire le roman à ce qu'il n'est pas, sans saisir réellement ce qui fait sa valeur d'œuvre d'art. « Le livre est un chef-d'œuvre parce que son intention est insaisissable, parce que son sens profond ne se laisse pas emprisonner dans une formule qui le figerait. Sa logique, comme celle de la poésie, est plus intuitive que rationnelle [...] », trouvons-nous sous la plume même de H.-A. Bouraoui (p. 32). Est-ce à dire alors qu'il faut abandonner toute recherche de cet « insaisissable », renoncer à cette « quête du saint Graal » que chaque lecteur porte en lui ? Non, bien sûr, et l'ouvrage dont nous parlons ici en est la preuve. Cependant, après sa lecture, l'énigme nous apparaît entière; encore une fois, le roman est ailleurs.

Catherine Godel.