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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 3 (1980)

Heft: 3

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Francillon, Roger / Pythoud, Laurence / Dubuis, Catherine

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

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. Voir Informations légales.

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. See Legal notice.

Download PDF: 24.05.2025

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

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Journal d'un voyage fait aux Indes orientales par Robert Challe, écrivain du Roi. Texte intégral, établi avec introduction et notes par Frédéric Deloffre et Melâhat Menemencioglu, Mercure de France, Paris, 1979, 654 p.

On ne sera jamais assez reconnaissant à Frédéric Deloffre pour avoir redécouvert Robert Challe et suscité ainsi dans une douzaine de pays des recherches et des études sur l'homme le plus fascinant de notre littérature à l'aube du XVIIIe siècle. Son édition des *Illustres Françoises*, à la Société des Belles-Lettres en 1959, nous avait permis de découvrir le romancier Challe et de pouvoir ainsi mesurer la place capitale qu'il occupe dans l'évolution du genre romanesque entre Mme de La Fayette et l'abbé Prévost. Mais, depuis lors, les découvertes sur la personnalité de l'écrivain se sont multipliées, rendant de plus en plus urgente la réédition de ses œuvres autobiographiques. En effet, depuis l'édition *princeps* de 1721, on ne disposait plus du texte intégral du *Journal de voyage aux Indes orientales* qui n'avait été que partiellement utilisé par Jules Sottas, en 1905, dans son *Histoire de la Compagnie française des Indes orientales* et publié en partie en 1933 par A. Augustin-Thierry. Quant aux *Mémoires* de Challe, dont le manuscrit, miraculeusement retrouvé, est déposé à la Bibliothèque nationale, la seule version disponible date de 1931 et reste fort insatisfaisante en raison des nombreuses coupures qu'a cru devoir, pour des questions de morale et de bienséance, y opérer le même A. Augustin-Thierry.

Aussi l'entreprise de réédition (ou d'édition) des œuvres complètes de Challe que Frédéric Deloffre, en collaboration avec Melâhat Menemencioglu, inaugure par ce très beau livre, enrichi de nombreuses illustrations, constitue un événement littéraire.

En 1690, alors que la guerre de la ligue d'Augsbourg a éclaté depuis plus d'un an, Robert Challe, qui, de 1682 à 1688, avait en vain tenté de faire fortune en Acadie dans le commerce des peaux et de la morue, devient fonctionnaire de la marine: nommé écrivain du roi à bord de *l'Ecueil*, il y remplit les fonctions de comptable, d'économe, de greffier et de notaire. Son navire fait partie d'une escadre de six vaisseaux commandée par Duquesne-Guiton, neveu du grand amiral Abraham Duquesne. L'escadre a une triple mission à remplir: ramener des Indes des marchandises pour le compte de la Compagnie des Indes orientales, alors dans une situation difficile en raison de la guerre qui entrave le commerce; donner la chasse aux navires ennemis, anglais ou hollandais et si possible ramener en France des prises intéressantes; reconduire jusqu'au Siam des mandarins et des missionnaires. Curieuse croisière que celle de ces vaisseaux à la fois navires marchands, flotte de guerre et courriers au long cours! De ces trois missions, seule la première sera remplie à la satisfaction des directeurs de la compagnie des

Indes; la deuxième sera un demi-échec: seule une flûte hollandaise sans défense sera prise et pillée au large de Ceylan; quant aux voyageurs, ils ne pourront être débarqués au Siam, l'escadre n'ayant pu accoster à Mergui.

Le *Journal* que Challe tient tout au long de ce périple, comparé aux autres récits de voyage de cette époque, frappe par sa richesse et par la sincérité de la voix qui y parle. Loin d'être une simple chronique qui se bornerait à relater les divers événements survenus au jour le jour, le *Journal*, à l'instar des *Essais* de Montaigne, est avant tout un dialogue de l'écrivain avec lui-même: «Je ne m'ennuie point à m'entretenir moi-même» écrit Robert Challe (p. 108), qui profite ainsi de son temps libre pour faire le point sur sa vie passée: ses nombreux retours en arrière donnent profondeur et saveur à l'autobiographie spontanée et nous en apprennent plus sur son compte que des mémoires trop consciemment élaborés. Seul dans sa cabine, il est assailli par son passé: sa naissance («ma mère, à ce qu'elle m'a dit, souffrit beaucoup pour rien qui vaille»), son respect filial pour un père adoré, ses relations ambiguës avec une mère qui ne semble pas avoir été un modèle de tendresse, ses années de collège et l'admirable culture qu'il y acquiert et dont il enrichit ses commentaires, citant aussi bien les Pères de l'Eglise ou les Ecritures saintes que les poètes latins ou modernes, et cela non pour étaler une vaine érudition mais pour enrichir sa pensée ou lui donner un tour ironique par le jeu de la parodie. Il évoque également son expérience dans la carrière des armes, puis ses innombrables voyages en Acadie et au Canada, en Hollande et dans le grand Nord, à Lisbonne et dans le bassin méditerranéen où il pousse jusqu'à Jérusalem. Chacune de ces escales qui resurgit dans sa mémoire lui rappelle des événements marquants qui ont forgé sa sensibilité. De sévères historiens l'ont suspecté d'en rajouter et de mêler habilement réalité et fiction. Or, toutes les données, qui, dans l'état actuel de la recherche, ont pu être vérifiées, donnent la preuve de l'entière authenticité de son récit.

L'autobiographie débouche aussi sur la méditation philosophique. L'écrivain devient alors poète et l'on a pu voir en lui des traits de sensibilité préromantique: passionné par les problèmes de la destinée humaine, Challe exprime cette passion non seulement dans le discours réflexif mais dans un registre lyrique; en lecteur de Pascal, il s'interroge sur la place de son moi face à l'immensité de l'Océan; il voit dans les mouvements de l'eau autour du gouvernail «une peinture et une image de la vie» et il éprouve «une mélancolie» qui jusqu'alors lui était inconnue (cf. les deux belles pages 110 et 111).

Mais s'il aime à passer son temps seul à seul avec lui-même, il n'a rien d'un ermite et pense même que l'homme n'est pas fait pour la solitude. Dès que les événements extérieurs le sollicitent, il est prompt à réagir, à s'intéresser à tout ce qu'il voit, à tenter une interprétation des phénomènes dont la compréhension échappe à ses compagnons de voyage. Si, dans la relation avec autrui, il sait préserver jalousement son indépendance d'esprit et tient à se faire respecter, parfois même par la force, il sait aussi se montrer bon vivant, prêt à vider son verre à la santé de ses compagnons. Malgré les vicissitudes du sort, bien que, deux ans plus tôt, il ait perdu toute sa fortune en Acadie et qu'il ait été alors prisonnier des Anglais, il aime trop la vie pour s'abandonner longtemps à la mélancolie.

Que ce soient les menus incidents de la vie à bord ou les détails savoureux des mœurs des indigènes qu'il a l'occasion de rencontrer lors des escales du navire, il décrit tout avec précision et un sens du comique qui donne à son récit son allure unique. Le génie du romancier réapparaît alors: qu'il ait assisté lui-même à certains événements cocasses ou dramatiques, qu'on lui ait rapporté des histoires savoureuses, il se livre alors tout entier à son goût de conteur. Les esprits pudi-

bonds lui ont reproché d'être un écrivain scandaleux, mais, s'il a plaisir à évoquer les curieuses coutumes sexuelles de certains Hindous ou à s'étendre longuement sur les aventures des filles de la Martinique, c'est pour mieux démystifier l'homme et la société, échappant ainsi à tout idéalisme.

Car Challe veut donner de l'humanité un tableau complet, avec ses grandeurs et ses petitesses. On ne s'étonnera donc pas qu'il se passionne pour les problèmes politiques et économiques de son temps. Dans ce domaine, il est également un précurseur: alors que ses contemporains vivaient repliés sur eux-mêmes, dans un monde encore foncièrement agricole, il admire la politique commerciale des Hollandais, critique vertement la politique coloniale des successeurs de Colbert, prévoyant la perte du Canada, et voit dans le grand négoce international la source de la richesse. Bref il préfigure Voltaire, plus de quarante ans avant les *Lettres philosophiques*.

Enfin les problèmes religieux tiennent dans ses préoccupations une place considérable: bien qu'il conserve alors une certaine prudence pour ménager probablement la personne à qui son récit était destiné, ses professions de foi catholique apparaissent comme des paratonnerres sous le couvert desquels peut passer l'audace souvent extrême de sa pensée. Son admiration pour le libre penseur qu'était Saint-Evremond va au-delà de la simple reconnaissance pour les services qu'il lui avait rendus à Londres en 1688. Les attaques systématiques qu'il porte contre toutes les institutions religieuses et contre tout clergé font de lui un représentant typique de ce que Paul Hazard a appelé la crise de la conscience européenne. Aussi l'hypothèse, émise naguère par le Dr Francis Mars, et soutenue avec brio par Frédéric Deloffre, selon laquelle Challe serait l'auteur des *Difficultés sur la religion proposées au Père Malebranche*, nous semble tout à fait convaincante. Cette bible du déisme et de la religion naturelle, qui fit, lorsqu'elle parut en 1767 sous le titre *Le Militaire philosophe*, l'admiration de Voltaire, renferme un nombre considérable de traits qui relèvent spécifiquement de la biographie et de la sensibilité challiennes. Certes, dans son *Journal*, Challe pourrait à plusieurs reprises passer pour un tenant du jansénisme. Mais ses sympathies pour Port-Royal servent avant tout son esprit de contestation: il peut ainsi mettre en question l'autorité du pape, l'influence et la politique des Jésuites, s'indigner contre l'Inquisition et toutes les superstitions dont vivait encore une partie du clergé catholique. S'est-on du reste suffisamment interrogé sur les rapports que l'on pourrait établir à cette époque entre le développement d'un esprit janséniste dans la bourgeoisie française et celui de la libre pensée et du déisme? Dans les deux cas, n'est-ce pas un moyen de préserver l'identité du sujet face à un absolutisme de plus en plus étouffant? D'une religion dépouillée au déisme, il n'y a qu'un pas aisé à franchir et que certains pasteurs protestants du XVIIIe siècle, suspects de socinianisme, feront facilement. Si Challe, dans son *Journal*, cite abondamment les Pères de l'Eglise et particulièrement Saint-Augustin, il n'évoque jamais la figure du Christ. Autobiographie spontanée, méditation poétique, recueil d'anecdotes qui constituent des romans en miniatures, description précise des mœurs africaines, asiatiques ou antillaises, réflexions critiques sur les problèmes économiques, politiques et religieux, le *Journal* de Challe représente une somme admirable et un témoignage unique non seulement sur l'homme mais sur son époque.

Le texte challien est précédé d'une préface due aux soins de Frédéric Deloffre et de Melâhat Menemencioglu: pour la première fois, nous disposons ainsi d'une biographie de Robert Challe, qui fait le point sur ce que nous pouvons savoir aujourd'hui de cet homme exceptionnel. Un appareil critique très riche accom-

pagne également le texte; il complète heureusement l'information du lecteur qui peut ainsi aisément résoudre les problèmes que posent certains termes techniques de navigation ou les innombrables citations de l'écrivain. L'ensemble constitue l'aboutissement d'un travail considérable qui mérite la gratitude de tous les challiens.

Roger Francillon.

Jacques Copeau: *Appels (Registres I)*, textes recueillis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, annotés par Claude Sicard, Collection «Pratique du Théâtre», Gallimard, Paris, 1974, 368 p.

1913: Jacques Copeau inaugure le Théâtre du Vieux-Colombier, et lance un appel à la jeunesse, au public lettré et à tous; un appel au nom du théâtre, pour le sortir de l'impasse où l'ont conduit tout droit l'industrialisation, la commercialisation et l'exhibitionnisme.

Copeau, guidé par un idéal de renouveau, a pour but de redorer le blason théâtral, redéfinir la fonction du comédien, débarrasser la scène de toute machinerie, du décor qui l'encombre, n'y laisser que le comédien et son drame. Il élabore ainsi une véritable éthique théâtrale à une époque où le théâtre s'est confiné dans le vaudeville, où il s'est laissé engorger par l'artifice, les têtes d'affiches et les mauvaises pièces et où il a lassé le public.

Copeau s'adresse à tous ceux qui aiment le théâtre pour leur faire comprendre l'idéal de leur fonction et la place qu'elle occupe au sein du travail théâtral. Il se tourne d'abord vers la jeunesse pour lui lancer son premier «appel». Avec elle, Copeau veut créer une école de comédiens gratuite. Elle formerait de futurs acteurs qui, pris dès leur plus jeune âge, ne seraient pas déjà déformés par des habitudes de métier, mais dont la personnalité serait encore à «délivrer». «Efforçons-nous, écrit Copeau, d'acquérir le métier, et de ne pas nous laisser dévorer par lui.»

Les comédiens amateurs sont eux aussi touchés par cet essai de renouveau, car ils en garantissent la fraîcheur, la sincérité. Copeau insiste: ce qui compte, ce n'est pas la perfection du jeu, mais la spontanéité d'un geste, d'un regard. Eux seuls mettent en échec les professionnels du théâtre, leurs routines, leurs artifices. Et Molière à ses débuts, avec les jeunes gens de famille qui composaient sa troupe de l'Illustre Théâtre, n'était-il pas un amateur?

La pratique du début du siècle voulait que le comédien en sache toujours assez et que «l'intelligence lui soit plutôt nuisible». Copeau refuse net cette conception; il faut au contraire former le comédien, non seulement dans l'apprentissage de son métier, mais également dans la connaissance totale de son art et de ses sources: sa compétence ira ainsi du plan théorique au plan pratique. Copeau réagit fortement contre l'idée, très répandue alors, que «le théâtre attire les imbéciles». Tout le monde veut faire du théâtre, mais la vocation seule ne suffit pas, elle doit se doubler de l'apprentissage de l'art théâtral. «L'art sans technique n'est qu'une sale manie», a dit quelqu'un dont j'ignore le nom, résumant bien la pensée de Copeau. Sous le mot de vocation se cache beaucoup de paresse, de frivolités et de vanité, d'où pour Copeau un seul remède: bannir le cabotinage, remplacer les stars par une troupe, un groupe, un ensemble. Le virtuose qui «joue de lui-même» n'est plus le serviteur de son art.

L'appel du théâtre à la poésie est «essentiellement un appel à la liberté»: liberté des sujets, qui ne privilégie pas tel thème plutôt que tel autre; liberté des

caractères, des plus engagés dans l'exactitude historique jusqu'aux plus imaginaires; liberté des tons, qui favorise l'usage de toutes les ressources possibles du théâtre, «en rupture avec toutes les entraves du réalisme». L'idéal serait un théâtre où l'auteur et les acteurs feraient recherche commune; où la création naîtrait de la collaboration entre auteur et comédiens. Pour Copeau, une confrérie de comédiens est la condition nécessaire à la création d'une forme théâtrale neuve: elle seule leur permettrait d'improviser sans relâche, et n'importe où. Chaque acteur confronterait son propre personnage avec ceux des autres camarades, et cet apport mutuel, cet échange, donnerait naissance, par la suite, à l'œuvre collective. Ainsi Copeau laissait ses élèves travailler seuls pendant parfois plus d'une semaine, leur donnant la possibilité de développer leur rôle jusqu'à complète maturation, sans obstacle extérieur. «Notre but, disait-il, est de créer une nouvelle comédie improvisée, avec des types et des sujets de notre temps.» La «nouvelle comédie» ainsi créée serait achevée par le public lui-même qui s'y reconnaîtrait comme dans un miroir et qui l'authentifierait du dehors.

L'appel au metteur en scène souligne l'aspect délicat de sa fonction. Sans s'imposer lui-même, il doit aider le comédien à trouver son chemin. Ses indications doivent être légères pour laisser tout pouvoir à la créativité du comédien. Il importe pour Copeau que le metteur en scène connaisse bien ses acteurs — ce qui est possible dans une troupe fixe —, pour qu'il ne se substitue pas à eux; il faut aussi qu'il ait l'âme suffisamment «comédienne» pour comprendre leurs mouvements intérieurs.

Copeau fait appel enfin à l'union des théâtres. Au lieu de chercher à se distinguer absolument les uns des autres, ils pourraient s'unir et, forts de leurs appuis mutuels, élaborer la doctrine du «théâtre nouveau». Individuellement, les théâtres éprouvent de la difficulté à faire ce qu'ils veulent, à montrer leurs multiples possibilités. L'union des théâtres permettrait une organisation matérielle puissante qui libérerait leur personnalité au lieu de l'asservir. Elle favoriserait l'expérimentation et la formation des jeunes acteurs; elle constituerait «un univers dramatique, allant de l'expérimentation la plus gratuite à l'exploitation la plus poussée». A l'objection de l'utopie d'un tel projet, Copeau a répondu: «Je me préoccupe des autres, parce que je crois beaucoup plus important de rechercher, de trouver une forme qui soit forte et qui soit féconde, que d'ajouter une nouvelle scène à toutes celles qui existent.»

Par ses «appels», Copeau a tenté une rénovation du théâtre, qui, si elle a échoué sur le plan général, a cependant porté ses fruits, isolément. Camus, à Alger, a pris exemple sur le maître du Vieux-Colombier, et tant d'autres, dont le plus célèbre est peut-être Jean-Louis Barrault qui lui rend aujourd'hui hommage. La lutte du théâtre reste actuelle: contre l'envahissement du marché par les vedettes, «l'esprit de bluff» et les faux-semblants; pour les petits théâtres expérimentaux, pour les initiatives nouvelles qui restent toujours matériellement le moins encouragées, pour «la renaissance d'un grand art, pur, libre et religieux». Cette éthique du théâtre, prônée par Copeau, est centrée autour de la valeur et de l'importance, au niveau créatif, de la troupe fixe.

Lire, relire Jacques Copeau, c'est réaliser que tout reste encore à faire pour que le théâtre retrouve sa fonction originelle, sa «dignité»: celle de donner un condensé extraordinaire de vie et d'harmonie. «Il faudra donc se résigner, a-t-il écrit, à n'avoir été que le précurseur de certaines idées qui finiront peut-être par faire leur chemin et que je ne désespère pas de voir un jour se réaliser.»

Laurence Pythoud.

Jacques Copeau: *Molière (Registres II)*, textes rassemblés et présentés par André Cabanis, Collection «Pratique du Théâtre», Gallimard, Paris, 1976, 365 p.

Lorsque Molière est en cause, il est toujours passionnant d'entendre la voix d'un homme de théâtre parler du grand patron, et quand il s'agit de celle de Jacques Copeau, qui a consacré une grande part de son activité de comédien et de metteur en scène à renouveler le culte de Molière, notre plaisir est double. Le fondateur du Vieux-Colombier n'aborde pas les textes moliéresques en critique littéraire, il se refuse à l'anatomie des œuvres pour les investir du dedans, de manière synthétique et par empathie pour l'homme, pour le comédien, pour le metteur en scène et pour le directeur de troupe. Bien des années avant René Bray, il met ainsi l'accent sur Molière, homme de théâtre, et sur les contingences de la scène, sans perdre de vue toutefois la personnalité du poète comique, qui, à partir de certaines données matérielles contraignantes, a su créer un univers totalement original.

C'est avant tout la voix de Molière, son rythme spécifique que Copeau cherche à retrouver sous les commentaires qui ont le plus souvent étouffé le texte et contre des traditions qui se sont forgées après la mort du poète et dont l'esprit est contraire à celui de l'œuvre. Pour cela, il retourne aux sources, à la commedia dell'arte, là où Molière a appris son métier: mimiques, ballet des corps, plaisir physique du jeu.

Dans cette perspective, Copeau s'insurge d'une part contre les représentations officielles de la Comédie-Française qui négligeaient cet aspect capital de l'univers moliéresque et qui, par manque de respect pour le mouvement du texte, tuaient toute la vie dont le théâtre de Molière est de bout en bout animée. D'autre part, il ironise à juste titre sur les tentatives de modernisation de Molière, comme s'il avait besoin d'être mis au goût et à la mode du jour: les mises en scène réalistes dans la ligne d'Antoine lui semblent constituer des aberrations, et lorsqu'il évoque la célèbre interprétation que Jouvet donna de *L'Ecole des Femmes*, il critique le recours à la musique de scène et au décor trop ingénieux de Christian Bérard. «Gadgets» inutiles à ses yeux et contraires au texte de Molière, parce qu'ils empêchent les comédiens de déployer leurs corps dans tout l'espace scénique. Qu'aurait-il pensé de certains metteurs en scène actuels qui, sous prétexte de moderniser Molière, n'hésitent pas à tronquer le texte de l'auteur?

«Pour comprendre une comédie et la représenter comme elle est écrite, il suffit d'en savoir lire le texte et d'en suivre le mouvement avec docilité. Il faut avoir un peu de sympathie humaine et d'imagination scénique. L'homme de théâtre qui est doué et qui a été instruit connaît ce privilège de communiquer avec les textes dramatiques par des moyens directs qui ne sont pas tout à fait de l'ordre intellectuel» (p. 212). Voilà la profession de foi de Copeau: on comprend dès lors qu'une telle appréhension des textes dramatiques, qui relève à la fois du métier et de l'instinct, soit difficile à communiquer dans un registre intellectuel. C'est pourquoi les textes de Copeau sont à la fois fascinants, parce qu'on y sent une approche de l'art de type bergsonien qui appréhende les œuvres intuitivement, et frustrants dans la mesure où il ne parvient pas toujours à communiquer ce qui donne à la voix du poète sa spécificité. Il est regrettable que l'on ne dispose pas d'enregistrement télévisé du travail de Copeau et de ses comédiens en répétition!

Le livre, préparé par André Cabanis, se divise en deux parties: dans la première sont réunis des textes épars écrits par le directeur du Vieux-Colombier tout

au long de sa carrière: pages de circonstance, discours destinés au public, notes personnelles, ils mettent avant tout en lumière l'attitude du comédien-metteur en scène face à l'œuvre de Molière, son attention, son humilité, bref sa qualité d'écoute. Dans la deuxième partie sont reproduites les notices rédigées pour l'édition des *Œuvres complètes* de Molière parue à la Cité des Livres. Le point de vue y est donc différent. On peut toutefois regretter que Copeau, dans ces présentations de chaque pièce, fasse souvent la part trop belle à l'histoire et parfois même à des anecdotes d'une authenticité douteuse, comme celles qui proviennent du *Bolaeana*. Les textes les plus intéressants sont ceux qu'il consacre aux œuvres considérées à tort comme mineures et dont, par conséquent, ses prédécesseurs ont peu parlé: les farces et les comédies-ballets. L'analyse qu'il donne par exemple des *Fâcheux* ou du *Mariage forcé* jette un jour entièrement neuf sur la maîtrise que Molière avait de son métier et sur toute sa dramaturgie.

«Le propre de l'art, quand il atteint au chef-d'œuvre, est de ne plus laisser trace de ses intentions» (p. 212). Cette réflexion esthétique, qui s'inscrit dans la ligne et dans l'esprit de la *Nouvelle Revue française*, me semble le mieux résumer la perspective adoptée par Copeau dans son approche de Molière. S'interroger sur les intentions pour enjoliver la présentation du texte, c'est trahir l'art et aller à contresens. Il faut écouter Molière comme on écoute du Bach et, lorsqu'on l'interprète, respecter la partition. Le livre de Copeau a donc l'immense mérite de rappeler à la critique et aux hommes de théâtre leurs devoirs essentiels d'humilité et d'obéissance.

Roger Francillon.

Lecture plurielle de «L'Ecume des Jours», collectif dirigé par Alain Costes, avec Jeanne-Marie Baude, Doris-Louise Haineault, Michel Maillard, Marguerite Nicod-Saraiva et Claudette Oriol-Boyer, Collection 10/18, Paris, 1979, 463 p.

Ce collectif comporte trois parties; dans la première nous sont offertes six lectures de *L'Ecume des Jours*; une deuxième partie nous permet de suivre une discussion générale sur certains problèmes de méthodologie critique et d'interprétation, chacun des collaborateurs commentant, interrogeant et défendant tour à tour son texte et celui des autres; une troisième partie enfin nous fait pénétrer dans les coulisses de l'acte critique, en dévoilant les conditions dans lesquelles se sont élaborées les six lectures du roman.

Dans sa contribution, intitulée *L'Univers de «L'Ecume des Jours»*, Marguerite Nicod-Saraiva met en lumière au moins cinq aspects du langage vianesque, parmi lesquels la caricature de «certaines réalités socio-culturelles» (p. 55); un langage purement informatif, et par cela même dénué de toute distance ironique ou ludique, quand il s'agit pour Vian d'exprimer les sentiments de ses héros; un langage aussi qui détruit le rapport signifiant-signifié-référent, et qui permet de faire accepter au lecteur l'horreur de la mort en la déréalisant en quelque sorte. La présence de la mort, dans *L'Ecume des Jours*, atteint ainsi un maximum d'intensité tout en paraissant irréelle.

L'Espace vital, de Jeanne-Marie Baude, insiste sur le rôle essentiel joué par la maison de Colin comme centre vital et générateur d'énergie pour le personnage

principal au début du roman. Tel un minuscule Antée, Colin revient chez lui se «recharger» pour affronter le monde extérieur. Dans la deuxième partie du roman, dès le mariage qui plonge les personnages dans la durée, l'espace vital se mue peu à peu en espace mortel, travaillé par «des forces inexorables» (p. 123). Vian marque ainsi la faillite de l'anthropocentrisme (la maison de l'homme comme paradis de la culture, centre du monde) et le début de la domination de la matière (ou de la nature, les deux mots étant synonymes chez le romancier).

L'Ecume du corps, d'Alain Costes, propose une lecture psychanalytique du roman. Pour l'auteur, Colin est incapable d'assumer les désirs et les pulsions qui habitent son corps; c'est pourquoi il projette dans le corps de Chloé toute la charge d'agressivité qu'il ne parvient pas à accepter comme sienne, provoquant ainsi la maladie de sa femme. Mais cette «solution» implique que Chloé reste en vie: dès que cette dernière glisse inéluctablement vers la mort, l'agressivité projetée dans son corps se retourne contre Colin et le détruit.

La contribution de Doris-Louise Haineault offre la particularité d'être double; tout d'abord, dans *L'Ecume, Complicités*, lecture auto-analytique, l'auteur avoue sa réticence à cerner le texte de Vian avec les instruments d'analyse habituels. Elle se laisse alors volontairement entraîner par le texte, dans le texte et avec lui, à vivre et à raconter les fantasmes que ses lectures font surgir: «Délaissant une à une les armes des critiques, je m'enfonce avec lui (le texte) dans le labyrinthe de mon commencement» (p. 169). Nous avons donc affaire à une auto-lecture et non à un texte critique, avec adhésions et rejets passionnés au nom de valeurs strictement personnelles et qui se situent au niveau le plus profond; expérience, vécu dit à l'occasion du texte, qu'il faut lire pour lui-même et qui nous vaut de très belles pages:

> «Je ne peux plus me taire. J'ai rencontré Vian à l'écume de mes jours et n'oublierai jamais la violence ni la douceur voluptueuse des moments où je me suis abandonnée, où je me suis donnée.
>
> L'intolérable m'a saisie, l'intolérable d'être, de vivre, dans la mesure et uniquement dans la mesure où je me meurs.
>
> Comme Colin, comme Vian, je me penche sur l'eau de la fin. Survivante, à la fois horrifiée et fascinée. Condamnée, comme lui, à la terrible liberté de crier, de jouir, d'écrire pour recréer ce mouvement impossible où il faut que je meure quand je veux vivre» (p. 192).

A la suite des réactions assez vives de ses camarades et des doutes émis sur la valeur critique d'un tel texte, D.-L. Haineault donne alors un long article, placé dans la troisième partie du collectif sous le titre *Auto-critique de la critique*. Cet article se compose de deux parties: la première souligne à quel point le texte de Vian ne peut s'immobiliser dans une lecture, se figer dans un sens, mais remet constamment en question cette lecture, ce sens; la deuxième partie pose le problème de l'acte critique, avec des aveux tels que: «[...] la création, la beauté, la polysémie d'un texte demeurent un mystère pour chacun d'entre nous» (p. 421), ou des questions pertinentes comme celle-ci: «On pourrait se demander si la mode ne présente pas le risque du pouvoir. Cette prévalence du scientifisme, de la rigueur, ce rejet du vécu, de l'émotion perpétuée jusqu'à l'écriture, ne cachent-ils pas un jeu de pouvoir? On ferme à d'autres lectures, on définit les cadres de la théorie, on décide des normes. Très souvent, le lecteur spécialiste se présente comme justicier, assume le pouvoir sur le texte. Il décide, conclut. Objective. Statue. Définit» (p. 427).

L'article de Michel Maillard, *Colin et Chick ou la quête impossible*, pose fermement dès l'abord les bases théoriques de son approche critique. L'auteur se

propose d'étudier le roman sous deux aspects: l'histoire ou message narratif, et le texte ou message textuel, pour montrer que, dans *L'Ecume des Jours*, texte et histoire se contredisent. Pour mener à bien cette démonstration, M. Maillard utilise dans un premier temps les modèles actantiels de Greimas, puis la méthode des statistiques lexicales (étude de la fréquence des occurrences de certains mots dans le roman). La thèse soutenue ici est que le véritable objet de la quête de Colin n'est pas Chloé, mais Alise, et que Chloé meurt faute d'être aimée et désirée de son mari. Alise, peu privilégiée sur le plan de l'histoire (le lecteur se souvient de Chloé mourant parmi les fleurs plus volontiers que d'Alise consumée par l'incendie qu'elle a allumé), Alise est cependant magnifiée sur le plan du texte (nombreuses allusions à sa beauté charnelle et désirable, à son intelligence, à son sens de l'humour, etc.).

Enfin, *L'Echo-nomie dans «L'Ecume des Jours»*, de Claudette Oriol-Boyer, lecture socio-critique, se donne pour tâche de montrer comment l'idéologie dominante contemporaine au roman, et qui est encore la nôtre, apparaît dans le texte, et dans quelle mesure elle s'y trouve contestée. L'auteur souligne dans le roman une tension entre des structures capitalistes et phallocratiques évidentes au niveau de la fiction et la remise en question de ces structures par l'écriture: «Les lois auxquelles sont soumis tous les systèmes (de l'échange des femmes, des marchandises et des mots) qui constituent la structuration de la fiction romanesque (et qui nous ont permis de dégager les grandes lignes d'une idéologie dominante), sont constamment transgressées, interrogées, remises en cause par le système d'écriture» (p. 349).

Remarquons ici que deux études, par des voies différentes, font un même sort au célèbre jugement de Raymond Queneau («*L'Ecume des Jours*, le plus poignant des romans d'amour contemporains»): celle d'A. Costes, qui affirme que Chloé meurt de l'agressivité projetée en elle par Colin; celle de M. Maillard, qui soutient que Chloé meurt de n'être pas aimée de Colin.

Le principal intérêt de ce collectif, qui se lit aisément et même passionnément, est de mettre en valeur le *jeu* auquel se livrent les différents textes critiques les uns par rapport aux autres et par rapport à l'œuvre analysée. Poursuites, chassés-croisés, rencontres, reculs, fuites, l'acte critique se saisit ici dans de plaisantes arabesques, figures d'un ballet dont le centre est et reste *L'Ecume des Jours*.

Catherine Dubuis.

Marcel Raymond: *Romantisme et Rêverie*, Librairie José Corti, Paris, 1978, 302 p.

Une «invitation à la promenade, ou à la lecture, avec de belles citations», c'est en ces termes à la fois attrayants et modestes que Marcel Raymond présente son nouvel ouvrage. Des promenades qui conduiront au travers d'œuvres majeures, celles d'un Chateaubriand, d'un Baudelaire, de Stendhal et de Balzac, de Flaubert et de Michelet, de Hugo, de Nerval... Et par elles la rencontre de grands textes, autrefois présents à toutes les mémoires, aujourd'hui trop souvent délais-

sés par l'école et par suite ignorés; mais aussi et pour chacun, la découverte de telle personnalité, un Nodier par exemple, et des aperçus inattendus comme sur la peinture, par l'intermédiaire de Gautier et de Delacroix. Appel à la relecture, incitation non moins à interroger de plus près des études critiques suggérées par les nombreuses références qui soutiennent le propos, — et l'admiration va croissant, chemin faisant, devant l'ampleur de l'information comme devant l'élégance de l'usage qui en est fait. Mais ce n'est pas tout! Les textes sont-ils connus ou tirés de l'oubli, les voici tantôt accompagnés d'une analyse stylistique qui en explique la fascination, tantôt et le plus souvent situés et prolongés par un commentaire qui ouvre les perspectives les plus diverses, que ce soit dans l'ordre de la méditation ou de la contemplation, de l'intuition métaphysique ou de l'hallucination. On retiendra entre autres les études sur Chateaubriand, Maurice de Guérin, Stendhal, Balzac (*Le Lys dans la vallée*), Flaubert (*L'Education sentimentale*) et celles qui s'engagent dans les mondes complexes de Michelet, de Hugo et de Nerval (*Aurélia*).

Si «l'exploration du mystère n'a jamais été conduite avec autant de passion qu'aux environs de 1830», au dire de P.-G. Castex, il n'est pas abusif d'en reprendre les termes pour caractériser la démarche de Marcel Raymond, en leur adjoignant ceux de lucidité et de maîtrise: c'est bien une même quête qui se poursuit, approfondie par le recours aux clefs de la science moderne, mais plus encore par des qualités personnelles exceptionnelles d'écoute, d'interception des signes, et de communication.

Gilbert Guisan.

Claude Reichler: *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Collection «Critique», Les Editions de Minuit, Paris, 1979, 225 p.

«En mettant en scène [...] (la) poursuite d'un artifice insaisissable, en la relançant à partir d'une opposition qu'il croyait stable, *celle du discours vrai et du discours spécieux*, Platon a introduit dans le monde une suspicion [...] qui constitue le noyau d'un drame du langage dont je voudrais restituer trois actes» (pp. 9-10; je souligne). C'est en ces termes que C. Reichler présente le projet de son livre, construit en trois volets, et défini comme un essai sur le discours séducteur. Le discours séducteur non pas opposé à une rectitude qui serait garantie par une transcendance ou une positivité, mais le discours séducteur comme le mode de dire d'un imaginaire, dressé en face d'un autre imaginaire, celui de la «parole vraie».

Dans cette perspective, au symbole, qui est pouvoir de réunir, de souder le langage au monde, s'oppose l'opération «diabolique» qui sépare, qui isole le signifié de son référent, en exaltant «la capacité signifiante pour elle-même, et non pour sa vertu transitive» (p. 12); cette *diabolie* s'exerce aux dépens d'une prétendue limitation des possibilités du langage et de sa soumission à une idéologie. Il est donc clair qu'elle revêtira des formes différentes au cours du temps, et C. Reichler a choisi de s'interroger sur trois moments du développement de la langue et de la littérature françaises: le Moyen Age, le XVIIe siècle et le XXe siècle, respectivement représentés par le *Roman de Renart*, *Don Juan* et l'œuvre de Roland Barthes.

C. Reichler se propose de montrer que le *Roman de Renart*, face à une idéologie féodale (société hiérarchisée et pensée théologique) fondée sur le langage conçu selon le modèle symbolique, coupe les liens entre symbolisants et symbolisés, par un mouvement d'*inversion* proprement diabolique. Au XVIIe siècle, une œuvre comme *Don Juan* opère de manière différente: le lien symbolique signe-chose se trouvant primé par la structure ternaire du signe (signifiant-signifié-référent), la *contrefaçon* à laquelle se livre *Don Juan* et son héros, c'est de feindre de respecter le système du signe tout en le coupant du réel, c'est-à-dire de rompre le lien signifié-référent: les promesses de Don Juan ne sont *que des mots*. Enfin, le modèle auquel s'attaque la diabolie moderne repose sur la «liaison unique et imprescriptible entre deux éléments du signe, le signifié et le signifiant» (p. 14). Roland Barthes se livre à une multiplication, une pluralisation du signifié pour faire apparaître l'autonomie du signifiant, grâce à la notion d'*écriture*, et aboutir ainsi à une rupture du contrat linguistique, à une *perversion* de la règle linguistique.

Il faut encore ajouter que tout discours trompeur n'est pas *a priori* un discours «diabolique»; pour que la diabolie ait lieu, il faut que le séducteur procède par ce que l'auteur appelle la *double inclusion*: d'une part, il s'approprie un langage qu'il reproduit en le dévoyant; d'autre part, il dénonce ce même langage comme étant lui aussi pure fiction, «tyrannie qui masque le désir et la volonté d'emprise» (p. 15). C'est assez dire le pouvoir «dynamiteur» d'un tel discours, désignant les modèles idéologiques régnants et leur langage comme chargés eux aussi de séduction, charriant sous leurs normes une énorme puissance de désir.

Cela posé, des très riches analyses que comporte le livre de C. Reichler, nous ne retiendrons que certains aspects, qui nous ont paru particulièrement intéressants pour une lecture renouvelée des œuvres choisies.

Le personnage de Sganarelle, par exemple, est placé dans une perspective nouvelle: si l'on tient compte du fait qu'il ouvre et referme la pièce de *Don Juan*, qu'il sert d'intermédiaire entre le héros et le spectateur, que sa fonction est donc d'importance, on découvre qu'il constitue le pivot de la pièce, le sommet du triangle qui le réunit à l'ordre surnaturel (le Ciel) et social d'une part, à Don Juan et à la séduction d'autre part, séduction qu'il s'essaie à exercer; ce dernier point interdisant qu'on le range du côté de l'ordre avec les autres personnages. Sganarelle est aussi en proie au désir, balançant entre le Ciel et la séduction, fasciné par l'une, terrifié par l'autre. Ce personnage-pivot représente pour C. Reichler *le point de vue de la comédie*, qui dénonce avec force (que l'on pense à la fin de la pièce) la punition du Ciel comme un effet de théâtre. «Le Ciel à son tour *ne ferait-il pas la montre*?» (p. 73) s'interroge C. Reichler, et Molière ne dit-il pas en fin de compte que tout ceci n'est que du théâtre? Se trouverait ainsi consommé le triomphe de la comédie.

De même, l'analyse d'un épisode du *Roman de Renart*, qui met en évidence l'inversion par laquelle procède la diabolie médiévale, nous semble particulièrement éclairante. L'épisode est celui du puits où tombe Renart, poussé par le désir et la jalousie, croyant voir Hermeline et un rival côte à côte au fond de l'eau. Ysengrin survient, et Renart le persuade qu'il est lui-même en paradis, renversant la symbolique du haut et du bas. De plus, il inverse celle du bien et du mal en prétendant que le poids du bien entraînera l'élu vers le bas, tandis que le méchant, allégé par ses péchés, remontera. Ysengrin, appâté par la perspective des légions de moutons qui, selon le goupil, peuplent le séjour paradisiaque, se précipite au fond du puits, libérant Renart dont le discours a fait éclater la charge séductrice de la parole biblique.

Chez Roland Barthes enfin, C. Reichler repère plusieurs «figures de la diabolie» (p. 153), qui s'exercent à partir de textes «tuteurs» (langage de la science — linguistique ou psychanalyse —, texte littéraire, par exemple). L'une de ces figures est le *vol du langage*, qui consiste à confisquer une parole et à la reproduire faussement, double opération de rapt et de simulacre. C'est aussi la *prédation*, «captation et ingestion» (p. 158) d'un autre langage. Une menace plane ici, qui est que le discours ainsi obtenu ne se fige, ne s'immobilise en une nouvelle forme de savoir, à l'instar de celui qu'on voulait dénoncer; il faudra donc indéfiniment se «déprendre», indéfiniment renouveler l'acte de captation, au nom du seul plaisir. Le commentaire d'un texte littéraire, par exemple, sera le «roman» (p. 193) de ce texte, créé par assimilation et ingestion, affichant son caractère strictement fictionnel. De même, le contrat implicite qui exige du commentateur un statut et une identité stables est rompu. On ne peut ranger le commentateur barthésien nulle part, il est insaisissable, il ne se constitue jamais en sujet, il disparaît dans le langage.

A ce point de l'étude, le lecteur pourrait se trouver pris de vertige, à s'être trop miré dans de purs reflets. Fort heureusement, ici, le commentateur reichlérien ne nous échappe pas et admet, en dernière instance, son statut d'exégète! C'est alors qu'il pose fermement la relation qui existe entre son propre discours et le commentaire «diabolique»: «inconciliables mais inséparables» (p. 206), ces deux discours se parlent l'un l'autre; face à un destinataire averti, libéré des modèles proposés par son époque, le texte diabolique dévoile sa duplicité, permettant en quelque sorte sa récupération par l'exégète. L'«exorcisme» (p. 211) peut avoir lieu, qui rompt le charme et brise le miroir, reflet fascinant de notre propre désir.

Dans un *Appendice*, C. Reichler rend compte de trois importantes études sur le *Roman de Renart*, dues à Ulrich Leo, Hans Robert Jauss et Roger Dragonetti. Un *Index* des noms propres et des œuvres cités clôt le livre.

Catherine Dubuis.