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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 4 (1971)

Heft: 1

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Nicod-Saraiva, Marguerite / Jéquier, Marie-Claude / Donnet, André

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: 10.07.2025

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

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Olivier BONARD : *La Peinture dans la création balzacienne, Invention et vision picturales, de « La Maison du Chat-qui-pelote » au « Père Goriot »*, Librairie Droz, Genève, 1969, 1 vol., 190 p.

Le 3 décembre 1969, Olivier Bonard soutenait sa thèse devant un public nombreux, moins soucieux peut-être d'érudition balzacienne que sensible à l'attrait d'une redécouverte en compagnie d'un amateur de peinture dont le regard devait éclairer l'œuvre d'un jour nouveau. C'est une manière bien personnelle d'aborder la littérature, en effet, qui a dicté à l'auteur le choix de son sujet : à la fin de son livre il déclare avoir voulu « contribuer à enrichir cette sorte de plaisir esthétique et de bonheur de l'œil, qui comptent tant dans le silence de la lecture ». Mais cette attention particulière accordée aux éléments visuels d'une œuvre, cette gourmandise qui fait jaillir de la page écrite des couleurs, des formes, des compositions picturales, n'immobilisent pas dans la délectation pure, elles suscitent une réflexion critique de longue haleine qui pénètre peu à peu au centre même du processus de la création chez Balzac. N'y aurait-il pas, se demande Olivier Bonard, un rapport beaucoup plus étroit qu'on ne l'a pensé jusqu'à maintenant entre la sensibilité de Balzac amateur d'art et la forme de son imagination romanesque ? C'est à l'examen de ce problème qu'il consacre sa thèse.

Considérant que dans *Le Père Goriot* Balzac se montre « parfaitement maître [de] techniques dramatiques et descriptives qu'il doit à sa sensibilité visuelle », Olivier Bonard fait porter son enquête sur quelques-unes des œuvres qui précèdent ce roman et dans lesquelles il discerne les penchants et les influences qui ont déterminé l'acquisition de ces techniques.

Dans la première partie de son étude, intitulée « Sensibilité picturale et invention romanesque », il commence par examiner trois nouvelles des *Scènes de la vie privée* dont le caractère pictural est évident. *La Maison du Chat-qui-pelote, La Vendetta* et *La Bourse* ont toutes trois pour personnage principal un peintre, pour point de départ une œuvre peinte ou une scène de la vie réelle saisie par le peintre comme un tableau, pour intrigue un drame qui est le développement logique et fatal d'une action contenue en puissance dans le tableau initial. Une analyse de ces trois œuvres amène à la conclusion que chez Balzac le processus de l'invention romanesque n'est pas déclenché à cette époque par des éléments de la réalité objective mais par le réel élaboré et interprété de certaines œuvres d'art. Cette hypothèse est confirmée par l'étude d'autres travaux de la même époque qui, selon Olivier Bonard, aboutissent ou non suivant que Balzac est ou n'est pas en mesure de trouver dans les arts plastiques l'inspiration nécessaire.

Dans la seconde partie, consacrée à l'étude des rapports entre l'image et la réalité, l'auteur s'appuie sur l'étude de *Sarrasine* et du *Chef-d'œuvre inconnu*

pour démontrer que ce pouvoir de donner un développement romanesque au contenu d'une image ne se distingue pas essentiellement de la « seconde vue » telle que Balzac la définit dans ses écrits théoriques. Au cours d'une analyse minutieuse, Olivier Bonard dégage les divers facteurs qui ont concouru chez Balzac à l'élaboration du concept de seconde vue, il montre comment ce concept a évolué entre 1830 et 1832, quelle a été son influence sur l'œuvre et sur la vie de l'auteur, comment peu à peu les goûts d'amateur d'art, en Balzac, se concilient avec la réflexion philosophique et l'expérience personnelle pour le guider vers l'unité de la vision.

L'auteur aborde ensuite un autre aspect de l'influence de la peinture sur la création balzacienne : l'existence dans les œuvres de Balzac d'un nombre considérable de motifs réapparaissants — traits physiques identiques attribués à divers personnages, éléments de décors ou de paysages présents à plusieurs endroits, motifs complets, tels la mère et la fille à l'ouvrage ou la mère allaitant son enfant, traités de la même manière dans des œuvres différentes — l'amène à conclure que Balzac ne réinventait à chaque fois ni ses personnages ni leur milieu mais qu'il avait à sa disposition une réserve d'éléments déjà élaborés où il puisait. Olivier Bonard démontre, notamment en dégageant la présence dans certaines œuvres du portrait de Mme Hanska, que Balzac se servait de chablons iconographiques : son imagination travaillait sur des souvenirs esthétiques, non sur la réalité.

La troisième et dernière partie de la thèse, intitulée « Les peintres et l'accomplissement de la vision balzacienne », commence par l'examen d'un autre élément « pictural » qui va jouer un rôle important dans la vision balzacienne parvenue à son plein épanouissement : le style caricatural. Une étude des origines de ce style et de son rôle dans diverses œuvres marque les étapes d'une « aggravation » dans la manière de saisir le réel. En opposant *L'Illustre Gaudissart* à *Eugénie Grandet,* Olivier Bonard montre comment, chez Balzac, une vision grotesque de l'humanité finit par s'exprimer à travers une peinture nuancée à la manière des peintres hollandais. Une analyse de *La Fille aux yeux d'or* lui permet de distinguer une tendance ironique et une tendance artiste dans le regard de Balzac. Enfin le dernier chapitre, consacré au *Père Goriot,* constate la fusion totale de ces deux manières dans une vision à la fois forte et complexe. En même temps que Balzac atteint à cette plénitude, il accède à la liberté car il n'a plus besoin, pour créer, de prendre appui sur une œuvre dessinée ou peinte : son regard, devenu intérieur, crée à partir d'une idée de drame l'image où celle-ci va s'incarner.

Tel est, très sommairement, le résultat de l'enquête menée par Olivier Bonard. Ce résumé ne rend compte ni de la richesse de son livre qui explore toutes les voies suggérées par sa démarche, ni de la minutie de son analyse, ni du plaisir esthétique que le lecteur savoure longuement en lisant cette thèse.

* * *

Après avoir remercié et le second examinateur, M. Roland Chollet, balzacien dont l'érudition et la nature artiste ont rendu précieux les conseils, et le candidat qui a su mener avec élégance la collaboration, le directeur de la thèse, M. Jacques Mercanton, fait un éloge chaleureux du livre.

Il souligne d'abord son intérêt et son originalité, félicitant Olivier Bonard d'avoir travaillé selon une démarche personnelle, souvent intuitive, en prenant tous les risques de l'aventure. Cela lui a permis de lire Balzac comme un romancier aime être lu, non pour faire une étude mais par goût. Grâce à un équilibre heureux entre l'intelligence critique, la sensibilité, l'érudition, la sympathie, la

communion avec le mouvement créateur de l'auteur, cette lecture attentive a abouti à une thèse que l'on ne saisit pas du premier coup mais qui réserve des surprises.

M. Mercanton relève ensuite l'intérêt et la fécondité des résultats de cette recherche. Une fois qu'on connaît le livre, dit-il, on lit Balzac avec plus d'intérêt ; la lecture est plus riche, plus réchauffée, plus éclairée : plus en communication avec un auteur qu'on aime davantage. Il vante ensuite l'économie de l'étude. Quand on parle d'une partie de l'œuvre d'un grand auteur, on parle de lui, car il est partout, or Olivier Bonard a opéré parmi les œuvres de Balzac un choix avisé. Il a également fait preuve d'économie dans l'exposé : il n'a pas tout expliqué mais a proposé, suggéré. Son analyse a laissé intact le souffle de Balzac, sa musique.

Enfin M. Mercanton loue le style de la thèse, langage soutenu, limpide, élégant et chaleureux, dépourvu de jargon critique — cette « formule qui remplace l'écriture ». Deux remarques, concernant la réapparition fréquente de tournures chères et les traces d'une certaine contamination du style de Balzac, ne diminuent en rien la portée de cet éloge. Car Olivier Bonard a un style, et M. Mercanton le félicite particulièrement d'avoir su décrire et évoquer à sa manière ce qui chez Balzac est déjà évoqué et décrit. Cette thèse, dit-il, est une œuvre littéraire créée par un artiste.

Après cette présentation générale de l'œuvre, M. Mercanton en vient au détail, et demande au candidat quelques éclaircissements.

Sa première question porte sur la bibliographie : pourquoi le candidat n'a-t-il pas retenu le *Balzac et son monde* de Félicien Marceau ? C'est, répond Olivier Bonard, qu'il n'a pas énuméré tous les ouvrages consultés, il n'a retenu que ceux qui l'éclairaient dans le domaine précis qui est le sien. A ce propos, M. Mercanton exprime son regret de n'avoir pas signalé au candidat une introduction aux œuvres de Balzac écrite par Hugo von Hofmannsthal où il est question des rapports de Balzac avec Rembrandt et Delacroix.

Le professeur entreprend ensuite une critique de la forme que revêt l'exposé. Il constate qu'Olivier Bonard commence avec beaucoup de précautions, avançant des « parfois », « il est probable », « on peut imaginer », et puis glisse insensiblement de l'hypothèse à la certitude et à l'affirmation catégorique, de telle sorte que le lecteur, d'abord séduit et entraîné, se reprend ensuite. Qu'en est-il de cette thèse ? Pour les trois œuvres du début, il n'y a pas grande objection à faire : il est bien naturel, comme il s'agit de peintres, que l'intrigue se fonde sur une impression picturale précise. Mais dans le cas de *Gobseck* le drame n'est pas à la hauteur de l'exemple pictural. Si Gobseck est bien hollandais, son histoire ne l'est pas ; le monde ambiant, toujours présent chez Rrembrandt, manque dans ce drame. Olivier Bonard reconnaît que dans le cas de cette œuvre les promesses que fait naître l'image initiale ne sont pas tenues : l'image est trop chargée de drame pour le drame pâle qui suit.

M. Roland Chollet intervient alors pour suggérer que ce défaut pourrait revêtir un autre caractère une fois *Gobseck* relié à l'ensemble de la *Comédie humaine* où ce personnage est un instrument du destin qui n'intervient pas dans les petites choses mais pèse de tout son poids sur les événements. Olivier Bonard juge cette perspective très éclairante et ajoute que Gobseck est en effet, de tous les héros de Balzac, celui qui est le plus propre au retour des personnages : à l'image du romancier lui-même, il agit dans la coulisse.

M. Roland Chollet, prenant alors la parole, s'associe aux éloges de M. Mercanton. Il oppose ensuite le point de vue d'Olivier Bonard à celui des balzaciens

qui admettent a priori — et à tort — que Balzac parle de la réalité. Il relève l'habileté du critique qui a commencé par l'étude de trois œuvres où la réalité apparaît transformée par l'œil d'un peintre, pour montrer ensuite que dans d'autres œuvres, même si cela se passe de façon moins nette, la démarche est la même. Il remarque cependant que, si intéressante que soit la démonstration, nous ne nous trouvons pas toujours en face du même phénomène. Dans le cas d'Endymion, par exemple, quel est le rapport entre d'une part le peintre et son tableau, d'autre part le lecteur de l'époque ? Ensuite, lorsque le critique illustre par l'étude de *Sarrasine* et du *Chef-d'œuvre inconnu* son parallèle entre la seconde vue et l'inspiration picturale, a-t-il raison d'étudier ces deux œuvres selon la même méthode qu'il a utilisée pour les précédentes ? N'aurait-il pas convenu, à ce moment-là, de prendre ses distances ? Le candidat essaie ensuite de rattacher ces œuvres à un grand mythe, or il semble qu'une abstraction plus grande permettrait d'aller plus loin. Il y a peut-être du vrai dans l'hypothèse réaliste... Au-delà du mythe de la *Peau de Chagrin,* par exemple, ne pourrait-on rattacher le goût de la possession de l'image au goût de la possession de l'or ? Olivier Bonard explique qu'il a rencontré de grandes difficultés de méthode dans la première partie de son livre, que sa thèse ne lui est apparue qu'au moment où un certain nombre de données l'ont incité à penser qu'il existait des convergences entre les trois premières nouvelles étudiées et les deux suivantes. Au fur et à mesure que ses recherches ont avancé, il s'est aperçu que l'image s'intériorisait chez Balzac, que le romancier ne retenait des peintres aimés que des archétypes, le style, et certains détails, d'où une fusion qui permet dans le *Père Goriot* l'absence de toute allusion picturale. A la deuxième question de l'examinateur, le candidat répond que dans le cas de *Sarrasine* et du *Chef-d'œuvre inconnu,* ce qui est important, c'est que la seconde vue constitue le point de départ de la réflexion de Balzac. Cette réponse amène l'examinateur à préciser sa question : ne faudrait-il pas à ce moment quitter la méthode de sensibilité, qui ne peut aller plus loin, pour une méthode plus technique ? Olivier Bonard avoue alors avoir succombé à la tentation de dégager un parallèle entre les premières œuvres et celles-ci où le tableau ne constitue plus le point de départ de la nouvelle, mais y est constamment présent, et se révèle brusquement à la fin.

M. Mercanton soulève alors un problème au sujet du *Colonel Chabert* et de la *Bataille.* A son avis, l'analyse de la première œuvre est tout à fait convaincante, mais si on admet avec Olivier Bonard que Balzac n'a pas pu écrire la *Bataille* faute de document iconographique analogue à la peinture d'Eylau qui avait servi de point de départ à la création du *Colonel Chabert,* pourquoi plus tard, au moment où selon la thèse le romancier n'avait plus besoin de documents, n'a-t-il pas écrit cette œuvre qui lui tenait tant à cœur ? Le candidat rappelle qu'à plusieurs reprises, dans sa correspondance, Balzac a demandé à Mme Hanska des documents iconographiques. S'il les a reçus, ceux-ci n'ont pas eu le don d'éveiller chez lui la rêverie au même titre que le tableau d'Eylau. Quant à savoir pourquoi cette œuvre n'a pas été écrite plus tard, cela reste un mystère. N'est-ce pas une méthode dangereuse que d'affirmer sans preuves ? demande M. Mercanton.

La discussion revient ensuite à *Sarrasine* et au *Chef-d'œuvre inconnu.* Le professeur s'étonne que le critique ait placé sur le même plan une grande allégorie et une anecdote. Cette question semble moins posée pour susciter une réponse que pour permettre à M. Mercanton de placer un merveilleux petit morceau d'éloquence sur les chanteurs eunuques de la chapelle Sixtine et sur le caractère regrettable de leur disparition. L'esprit ne se résume pas mais il est temps de relever combien, avec son magnifique sens de l'anti-académisme, M. Mercanton a

donné de légèreté et de brillant à la soutenance. Le candidat ne parviendra pas à se justifier, il se fera traiter de provincial, comme le Français Balzac qui s'étonnait de ce qui se passait en Italie.

La question suivante porte sur le chapitre consacré aux portraits de femmes : pourquoi lui accorder cette place et cette importance puisqu'il n'y est plus question d'archétypes picturaux ? Olivier Bonard montre que, bien que ces portraits ne semblent pas avoir de source picturale, les mêmes traits se retrouvent en eux.

C'est maintenant de la deuxième partie de la thèse que va parler brièvement M. Chollet. Il trouve intéressant le tableau dans lequel les notations picturales sont mises en regard, regrette que la première partie ne comporte pas de tableau similaire, se demande s'il n'aurait pas convenu d'indiquer les dates. Il suggère à l'auteur de faire, dans une autre étude, une place au paysage, ce qui pourrait appeler une autre méthode d'analyse puisqu'à l'époque de Balzac le paysage, c'était la lithographie. Il aurait pu être intéressant de comparer le langage lithographique et le langage littéraire de Balzac devant une image. D'autre part, pourquoi Olivier Bonard n'a-t-il pas cité son propre article sur la miniature de Mme Hanska ? M. Chollet le lui reproche amicalement.

Dans la troisième partie, M. Chollet a l'impression qu'Olivier Bonard tire le maximum de sa méthode et qu'il arrive un moment où celle-ci ne peut aller plus loin. Il pose alors une question fondamentale : que représentent les archétypes au niveau du langage ? Tout en félicitant le critique d'avoir relevé — ce qui est très original et nouveau — l'aspect caricatural de certains traits de Balzac, il lui demande si, cette caricature, on n'aurait pas intérêt à l'étudier aussi au niveau du langage. Olivier Bonard reconnaît que dans la caricature de Balzac il ne s'agit pas toujours d'une vision, mais parfois d'un langage code. L'examinateur constate que la méthode employée ne permet pas de mettre cela en relief au niveau des mots. A son avis, la thèse aurait gagné à pousser plus avant l'étude du langage.

En conclusion, M. Mercanton note chez Balzac l'absence de toute réaction proprement picturale en face d'un tableau. Ce qui fait, dit-il, tout l'intérêt et la richesse de la thèse d'Olivier Bonard, c'est qu'elle apporte une connaissance progressive du développement du génie de Balzac. C'est une merveilleuse étude sur la découverte d'un grand romancier par lui-même. Montrer que cette découverte s'est faite à l'aide de la peinture est une perspective intéressante, qui permet une connaissance savoureuse, celle qu'il faut prendre des grandes œuvres d'art.

* * *

Après que le Conseil de faculté s'est retiré quelques instants pour délibérer, son doyen, M. Gilbert Guisan, propose de décerner à M. Olivier Bonard le grade de docteur ès lettres, avec la mention « très honorable ».

Marguerite Nicod-Saraiva.

Emile BIOLLAY : *Le Valais en 1813-1814 et sa politique d'indépendance. La libération et l'occupation d'un département réuni.* Martigny, Impr. Pillet, 1970, 551 p.

Mercredi 29 avril 1970, M. Emile Biollay soutenait, au Palais de Rumine, sa thèse intitulée « Le Valais en 1813-1814 et sa politique d'indépendance. La libération et l'occupation d'un département réuni ». Placée sous la présidence de M. Gilbert Guisan, doyen de la Faculté, la discussion a été fort animée et le candidat a répondu brillamment et avec humour aux questions de MM. les professeurs Jean-Charles Biaudet, directeur de thèse, et André Donnet. A l'issue de la séance, le titre de Docteur ès lettres avec mention « très honorable » a été décerné à M. Biollay.

Fruit d'une longue et minutieuse recherche, l'ouvrage de M. Biollay apporte des conclusions surprenantes et jette une lumière nouvelle sur l'histoire du Valais en ce début de dix-neuvième siècle si mouvementé. Le nouveau docteur n'en est d'ailleurs pas à sa première étude sur son canton, puisqu'on lui doit déjà de nombreux travaux sur le Valais [1].

C'est d'ailleurs en préparant l'un de ces articles que l'attention de l'auteur fut attirée par le fait que l'histoire du Valais entre le moment où les Français se retirent de ce qui, depuis 1810, est le département du Simplon, et celui où le Valais devient canton suisse, est loin d'être simple et mérite que l'on s'y arrête. A l'aide d'archives nombreuses, du Haut et du Bas-Valais, officielles et privées, M. Biollay a essayé de démêler les fils embrouillés de la politique valaisanne au moment de son incorporation à la Suisse.

Après nous avoir admirablement fait sentir le climat qui règne en Valais en cette année 1813, au moment où l'étoile de Napoléon pâlit et où l'armée française rencontre des difficultés grandissantes, ainsi que l'étonnante affection qui lie les Valaisans à leur préfet de 32 ans, Claude-Philibert Barthelot de Rambuteau, M. Biollay analyse les conditions dans lesquelles les Français évacuent le département du Simplon ; ce départ s'effectue dans le calme le plus absolu entre le 22 et le 26 décembre, non sans que Rambuteau ait remis le pouvoir entre les mains du Haut-Valaisan Casimir Lang, assisté d'Isaac de Rivaz et de Louis Pittier ; théoriquement le Valais va rester, jusqu'au 30 mai 1814, un département français, toujours représenté à Paris, au Corps législatif, par Charles-Emmanuel de Rivaz.

Les Suisses ayant refusé, malgré la pression de Metternich, d'occuper le département du Simplon parce que peu désireux de se trouver de fait en guerre contre Napoléon, ce sont les Autrichiens qui entrent, le 28 décembre, dans le département « libéré ». Dès lors et jusqu'au 31 mai 1814 la population valaisanne va subir le poids d'une occupation militaire. Placées sous les ordres d'un officier de 32 ans, le baron Joseph-Franz von Simbschen, les troupes autrichiennes puisent très largement dans les ressources du pays, qui a déjà bien de la peine à nourrir sa propre population. Et si les Valaisans supportent sans trop se plaindre cette charge, censée

---

[1] « La création du dizain de Conthey en 1814-1815 », in *Almanach du Valais,* 1966. — « Introduction historique » aux « Documents relatifs à la réunion du Valais à la Suisse (1813-1815) », in *Vallesia,* t. XX, 1965. — « Des treize cantons du département (1813) aux treize dizains du canton (1815) », in *Annales valaisannes,* 1965. — « Le Valais de 1815 à 1965 », offert à la jeunesse valaisanne par le Conseil d'Etat du Valais en souvenir du 150e anniversaire de l'entrée du canton dans la Confédération suisse, Sion, 1966.

les protéger contre les Français, s'ils sont prêts à se battre contre tout ennemi venant de l'extérieur (ils le prouveront lors du combat de Bérisal), ils n'entendent nullement faire la guerre pour l'Autriche ; et Simbschen, qui rêve de conquêtes en Italie, se heurte, dès qu'il fait mine de demander hommes ou munitions, au gouvernement valaisan qui sait admirablement faire la sourde oreille ou remettre au lendemain ce qui ne presse pas aujourd'hui ; Simbschen dépité n'obtiendra rien des Valaisans...

Quant à l'attitude du Valais face à la Suisse, M. Biollay fait ressortir trois positions : celle du Bas-Valais, celle du Haut-Valais et celle du gouvernement valaisan ou plutôt celle de son chef, Gaspard-Eugène Stockalper, qui préside aux destinées du Valais depuis le 31 décembre 1813. La position du Bas-Valais est facilement compréhensible : encouragés par l'exemple de leur voisin le Pays de Vaud, ancien sujet de Berne, devenu canton suisse à part entière, les Bas-Valaisans, anciens sujets du Haut-Valais, désirent dans leur ensemble faire partie d'une Suisse où les nouveaux cantons nés de la Révolution helvétique ont désormais leur place ; et c'est Charles-Emmanuel de Rivaz, l'ancien député du Simplon au Corps législatif, qui œuvre dans ce sens à Paris, auprès de Laharpe en particulier. Le Haut-Valais quant à lui désire le retour à la situation d'avant 1797 : un Valais allié des Suisses, d'une Suisse qu'ils voient « ancien régime », et le retour du Bas-Valais sous la domination haut-valaisanne. Tout ceci est aisément compréhensible ; mais, et c'est là que réside l'intérêt principal de ce long travail, le gouvernement valaisan, lui, a suivi, durant cette période de transition, une politique différente, que M. Biollay attribue au seul Gaspard-Eugène Stockalper. Celui-ci souhaitait un Valais entièrement isolé, sans liens avec la Suisse, ni avec aucun de ses voisins, vivant sobrement, mais dignement, de ses propres produits ; Stockalper estimait le Valais trop pauvre pour payer des impôts et la charge d'une députation à la Diète trop élevée pour les finances valaisannes. Si cette attitude, avec le recul de l'historien, semble indéfendable, n'existe-t-il pas aujourd'hui encore des gens qui rêvent d'une existence saine, à l'abri des tentations, d'une existence frugale et laborieuse mais digne ; et lorsque l'on connaît certains habitants des vallées haut-valaisannes, le rêve de Stockalper nous paraît plus compréhensible.

Et la Suisse ? Quelle est son attitude face à ce passage stratégique si convoité ? Et bien il semble que les Suisses de cette époque ne s'intéressaient pas au Valais. Après avoir refusé de l'occuper en décembre 1813, préférant laisser ce soin aux Autrichiens, il faudra une décision des Alliés pour que le Valais devienne canton suisse ; et, chose curieuse, alors que chacun s'efforce de son côté de faire triompher sa politique (Stockalper entreprend même, à fin mai, le voyage de Paris pour aller plaider sa cause auprès des Souverains Alliés), le gouvernement valaisan reçoit, le 24 mai, une lettre de Schraut à Simbschen, datée du 2 mai et que Simbschen a emportée dans ses bagages sans l'ouvrir en quittant le Valais, puis retrouvée et renvoyée à Sion, et qui demande au Valais d'envoyer des députés à Zurich, munis des pleins pouvoirs, les Puissances Alliées exigeant que le Valais entre dans la Confédération suisse... C'en est fait du rêve de Stockalper ; le Valais sera officiellement réuni à la Confédération le 4 août 1815. L'histoire semble avoir donné raison aux Alliés mais M. Biollay, un peu nostalgique peut-être, ne manque pas d'évoquer l'exemple du Luxembourg...

Marie-Claude Jéquier.

Edmund J. Bender : *Bibliographie des œuvres, des lettres et des manuscrits de Charles Nodier, suivie d'une bibliographie choisie des études sur Charles Nodier, 1840-1966.* Lafayette (Indiana), 1969, VI + 83 p. (Purdue University Studies).

L'auteur s'est proposé « de corriger, d'augmenter et, autant que possible, de rendre plus utile aux chercheurs actuels » la bibliographie de Nodier établie et publiée en 1923 par Jean Larat.

Cette nouvelle bibliographie se divise en quatre parties : la première donne le signalement des « œuvres imprimées » de Nodier selon l'ordre chronologique de leur publication ; la deuxième dresse, dans le même ordre, l'inventaire des lettres publiées ; la troisième présente une liste de lettres et de manuscrits, inédits pour la plupart, qui sont accessibles dans des dépôts publics ; la quatrième, enfin, offre une « bibliographie choisie » des travaux sur la vie et l'œuvre de Nodier.

Il faut regretter que l'auteur ne se soit pas davantage soucié de faciliter la consultation de son répertoire et de distinguer, par exemple, ses annotations personnelles des signalements proprement dits en faisant usage de caractères différents : tout le volume est composé dans le même « œil », en romain et en italique ; de plus, l'ouvrage est fâcheusement déparé par de grossières fautes (tôme, plusieures, etc.) qu'une rapide lecture confiée à un correcteur français aurait éliminées.

André Donnet.

M. Gonnaud, J.-M. Santraud, J. Cazemajou : *Stephen Crane. Maggie, A Girl of the Streets ; The Red Badge of Courage.* Paris, Librairie Armand Colin, 1969, 278 p.

Après l'immense succès remporté par *A Red Badge of Courage* à la fin du siècle dernier, aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe, l'œuvre de Stephen Crane s'est peu à peu vue reléguée au second rang de la littérature américaine. Il a fallu attendre le début des années 50 pour que cet écrivain fût en quelque sorte redécouvert aussi bien par les critiques que par les lecteurs. L'ouvrage de MM. Gonnaud, Santraud et Cazemajou s'inscrit donc dans ce courant et vient heureusement combler une lacune regrettable.

Dans sa présentation, après quelques renseignements d'ordre biographique, M. Gonnaud définit les grandes lignes de l'œuvre de Crane et la situe dans la production littéraire de son époque.

Les deux volets suivants de cette étude — *Maggie, A Girl of the Streets* et *A Red Badge of Courage* — s'articulent de manière rigoureusement symétrique et présentent une analyse exhaustive des deux romans : prise de vue, source et éditions, structure et composition, style, vocabulaire, personnages, cadres et descriptions, interprétation de l'œuvre et fortune de l'œuvre. Nous relevons que les auteurs ont étudié très attentivement ce que M. Cazemajou intitule « le lexique et les mécanismes fondamentaux du langage », en particulier l'emploi de l'argot et des couleurs. Soulignons aussi que, bien que présentant les diverses interprétations données à ces deux ouvrages (naturaliste, darwinienne, biblique, freudienne, symboliste, etc.), ils s'en tiennent cependant à une analyse tout à fait objective, certainement beaucoup plus conforme aux intentions de l'écrivain.

Jacqueline Buvelot.