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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 7 (1974)

Heft: 3

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Bonard, Olivier / Rivier, Alphonse / Bubloz, Eric

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: 13.07.2025

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

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Roger FRANCILLON, *L'Œuvre romanesque de Madame de La Fayette,* José Corti, Paris, 1973, 320 p.

Sans ignorer l'existence de ses œuvres mineures, la critique a toujours tenu Madame de La Fayette pour l'auteur d'un seul livre, dont la singularité et l'incomparable réussite justifiaient qu'on l'isolât pour en interroger le sens. Dans la thèse de doctorat qu'il a soutenue au mois de février dernier à la Faculté des lettres, devant un jury composé de MM. les professeurs Jacques Mercanton et Jean Rousset, M. Roger Francillon est bien loin de mettre en doute la supériorité de *la Princesse de Clèves* par rapport à l'œuvre de Madame de La Fayette et au roman de son époque. Il consacre à ce roman la partie centrale de son étude, la plus substantielle et la plus approfondie. Mais, alors que *la Princesse de Clèves* a pris dans les esprits, avec le temps, le caractère d'une sorte de mythe littéraire, l'auteur de *l'Œuvre romanesque de Madame de La Fayette* y voit l'aboutissement de toute une recherche et le couronnement de tout un apprentissage. Il a donc voulu rétablir une continuité, épouser la courbe de l'expérience littéraire de la romancière, en observer la maturation et la situer dans son temps.

S'il renoue, en un sens, avec les méthodes de l'histoire littéraire, il faut préciser que M. Francillon ne s'attache, sauf exception, ni aux problèmes de la genèse de l'œuvre, ni à la question de ses sources. C'est sur la critique interne des ouvrages de Madame de La Fayette qu'il entend fonder son enquête, afin de « déceler une unité d'ensemble, l'approfondissement progressif d'un projet unique » (p. 12). Ce « projet » intéresse aussi bien les formes que la signification de l'œuvre, et on pourrait le définir comme la coïncidence d'une réflexion sur l'écriture et d'une réflexion sur le monde. C'est dire que l'attention de M. Francillon se porte d'une part sur les problèmes de la narration, mettant progressivement en lumière les structures et les modalités du roman d'analyse, tel que Madame de La Fayette en a proposé le modèle ; d'autre part sur la vision du monde et sur l'éthique que l'œuvre met peu à peu au jour. Cette double approche, qui fait l'intérêt de l'ouvrage de M. Francillon, vise à restituer — elle y parvient presque toujours — l'objet romanesque dans l'unité de sa forme et de son sens. Nourrie par une connaissance étendue du XVIIe siècle, cette analyse procède d'un esprit systématique et volontaire. Elle occupe, sans fatigue ni impatience, le champ de son investigation, afin de le parcourir ensuite plus aisément. Du vaste domaine qui se trouve ainsi minutieusement investi, le résumé qui suit ne peut donner qu'une idée imparfaite.

La première partie de l'ouvrage analyse quatre œuvres de Madame de La Fayette, dont la rédaction s'échelonne sur une période de dix ans, de 1662 à 1671 : deux nouvelles, *la Princesse de Montpensier* et *la Comtesse de Tende* ; un recueil de mémoires, qui relève à la fois du genre historique et du roman, la *Vie*

de la Princesse d'Angleterre ; un roman héroïque enfin, *Zaïde,* à l'élaboration duquel Segrais et La Rochefoucauld prirent quelque part. Dans chacun de ces ouvrages, M. Francillon s'est intéressé tout d'abord aux problèmes de la narration et aux techniques du récit. Sans entrer dans le contrepoint et dans le détail de son analyse, indiquons qu'elle met l'accent sur le rapport que la fiction y entretient avec l'Histoire, sur le mode d'insertion de l'analyse psychologique dans le récit et sur le point de vue dans la narration. On assiste ainsi à la naissance d'un style, celui qui sera porté à sa pleine résonance dans *la Princesse de Clèves,* où Histoire et analyse sont intégrées à la fiction, dont elles multiplient les pouvoirs romanesques. Si *Zaïde,* fort tributaire encore de la tradition du roman précieux, n'offre pas sur le plan formel le même intérêt que *la Princesse de Montpensier* ou la *Vie de la Princesse d'Angleterre,* on y voit néanmoins se dessiner — et c'est à ce titre que l'auteur lui ménage une place dans son étude — une réflexion sur l'amour qui, sans parvenir au niveau de l'éthique, annonce *la Princesse de Clèves.* Dans *Zaïde,* la romancière remet en question non seulement la psychologie cartésienne, mais encore la conception précieuse de l'amour. La passion amoureuse y exerce des ravages, elle égare ses victimes dans le malheur et l'irrationnel : nous sommes aussi loin de la morale héroïque et de son optimisme que de la casuistique des Précieuses ! En même temps, et parce qu'elle choisit pour héroïnes des femmes mariées, la romancière met en évidence, dans leur ambiguïté, les rapports qui lient l'individu à la société mondaine. Si la vie de cour met constamment en péril la vertu, le regard d'autrui ne tolère pas que l'individu cherche son bonheur contre le monde ou à son insu. Entre le mariage qu'elles subissent comme une contrainte et les agitations de l'adultère, auxquelles la passion les expose, les héroïnes des premiers livres de Madame de La Fayette cherchent obscurément leur repos dans une retraite et une solitude qui sont comme une mort aux autres et à elles-mêmes.

Si l'on mesure ici l'étendue d'un réel pessimisme, c'est dans *la Princesse de Clèves* que ce pessimisme prend véritablement son sens. Car il conduit à une morale et, sous l'influence de Pascal, à une espérance. Définir cette vision du monde pour en dégager l'originalité par rapport aux morales du Grand Siècle, c'est ce que se propose M. Francillon, qui recourt aussi bien à l'analyse formelle de *la Princesse de Clèves* qu'à l'étude de ses grandes figures. Après d'intéressantes réflexions sur la structure du récit — et particulièrement sur la fonction tout à fait originale des digressions —, l'auteur étudie la relation que le roman instaure avec le temps historique. On sait, en effet, que, dans sa durée propre, la fiction recouvre une année de l'Histoire de France, de novembre 1558 à novembre 1559. Or, même lorsqu'il s'agit d'événements importants, comme la paix de Cateau-Cambrésis, Madame de La Fayette, loin de s'interroger sur le sens de l'Histoire, est attentive aux individus et, dans la perspective mondaine qui est la sienne, à une certaine magnificence de l'époque. Surtout, lorsqu'elle traite l'Histoire comme une réalité abstraite et discontinue — ce qui est le plus souvent le cas — elle intériorise la durée du roman, telle qu'elle est vécue par ses personnages. Lorsqu'au contraire elle intègre le déroulement de l'Histoire à la fiction, elle en précipite le rythme. Quoi qu'il en soit, l'événement historique est toujours au service de la fiction, à laquelle il imprime son tempo.

M. Francillon s'est interrogé ensuite sur le cadre du roman. Bien qu'elle décrive la cour des Valois, Madame de La Fayette représente en fait celle de Versailles. Contrairement à la critique, qui voit dans ce tableau une image idéalisée, l'auteur ne craint pas de parler ici d'un certain « réalisme ». Comme il l'avait fait précédemment, il distingue dans *la Princesse de Clèves* le point de vue de la nar-

ratrice qui, en effet, stylise la peinture de la cour dans le sens d'un divertissement somptueux, de celui de l'auteur implicite, pour qui le divertissement est pauvre et vain, et dissimule mal le vide et l'angoisse des cœurs. C'est donc par l'étude formelle des points de vue que M. Francillon fait apparaître la profondeur et le relief, tout à la fois fascinant et dérisoire, déjà pascalien, de la peinture du monde, chez Madame de La Fayette.

Mais c'est dans l'étude des principaux personnages du roman, fort développée, que M. Francillon trouve véritablement le sens et l'orientation de sa thèse. C'est sur ce terrain, où se sont affrontés maints critiques, qu'on le sent le plus à l'aise, par le goût qu'il a de la mise au point, de la comparaison des idées et des interprétations. Son analyse s'en trouve parfois ralentie, mais elle parvient à se dégager et à affirmer son originalité dans ce qui pourrait devenir, à la limite, un certain brassage d'idées. Comment la résumer ici en quelques mots ? A travers les grandes figures du roman, l'auteur montre comment la conscience et l'éthique aristocratiques se trouvent menacées par un doute essentiel et par les forces irrationnelles de la passion jusqu'au moment où se précise l'idée d'une sorte de salut dans le repos et l'abandon à Dieu. De Madame de Chartres, par exemple, tenue généralement pour une figure transparente, il analyse les contradictions et l'humanité : sa confiance dans la maîtrise de soi et dans la volonté relève de la morale aristocratique, mais elle a un sentiment confus de la déchéance à laquelle l'amour expose les êtres. Il en va de même du Prince de Clèves, mais à un degré plus élevé et dans une lumière tragique. La grandeur du personnage et son stoïcisme sont impuissants à conjurer sa jalousie et son malheur. Ce n'est toutefois que dans la figure de la Princesse de Clèves que se précise, décisivement, l'orientation janséniste de Madame de La Fayette. Tout en suivant, dans le secret de son développement, le drame de sa passion, l'auteur s'attache principalement aux deux scènes, d'ailleurs fameuses, de l'aveu et du refus final : un abandon de soi, une conscience tragique de la responsabilité, un appel à Dieu s'y manifestent, dans lesquels il voit la marque d'une authentique conversion. Mais l'auteur n'en reste pas là. Il poursuit son investigation à travers Descartes, Corneille, Racine, La Rochefoucauld et à travers la leçon prépondérante de Pascal, pour montrer avec quelle originalité l'auteur de *la Princesse de Clèves* fait entendre sa voix dans le grand débat moral de son siècle.

C'est à ce moment, selon nous, que le livre de M. Francillon atteint son point le plus haut. Et peut-être la dernière partie de la thèse souffre-t-elle, injustement, de la chute de tension qui nécessairement succède à ce temps fort. Dans l'ignorance relative où nous sommes encore de la littérature de l'âge baroque, et dans l'indifférence où beaucoup de lecteurs modernes la relèguent, les derniers chapitres de l'ouvrage de M. Francillon, qui supposent une somme de lectures peu ordinaire, ont le mérite de nous faire découvrir un vaste paysage littéraire. Il s'agit d'une étude comparée des romans et nouvelles de Madame de La Fayette d'une part, et de quelques œuvres significatives de son époque d'autre part, parmi lesquelles il faut citer *l'Astrée,* la *Clélie* de Mlle de Scudéry, ainsi que les nouvelles de Charles Sorel, de Mme de Villedieu et de Saint-Réal. Le jeu des rapprochements thématiques et formels donne une fois de plus l'avantage à Madame de La Fayette. Mais il permet de mesurer plus justement ce que *la Princesse de Clèves* doit à l'esthétique baroque.

* * *

Le débat auquel nous avons assisté le 22 février, lors de la soutenance de la thèse, a permis à M. Francillon de défendre son interprétation devant deux examinateurs, MM. les professeurs Jacques Mercanton et Jean Rousset, qui, pour le plus

grand intérêt de l'assistance, ont mis en œuvre, chacun selon sa démarche propre, des méthodes critiques différentes et pour ainsi dire complémentaires.

Dans son exposé liminaire, M. Mercanton décrit la situation paradoxale où se trouve le directeur d'une thèse. Doit-il inventer des critiques à propos d'un ouvrage dont il a suivi, page après page, l'élaboration ? Son rôle sera bien plutôt de témoigner. En l'occurrence, M. Mercanton dit sa satisfaction et son plaisir à retrouver sous sa forme imprimée, comme s'il s'agissait d'un livre neuf, une étude d'une grande richesse, d'une démarche soutenue et d'une opportunité indubitable. A ces éloges, développés par M. Mercanton au cours d'une présentation générale de l'ouvrage du candidat, succède une discussion dont nous ne pouvons retenir que quelques éléments.

Pour M. Mercanton, qui se réfère ici au chapitre intitulé *Temps historique et durée romanesque* (p. 117 sq.), aucun romancier — Joyce, dans *Ulysse,* n'y fait pas exception — ne peut se rendre absolument maître de la durée, ni dominer le rapport qui lie le temps objectif et le temps intérieur. L'âge de ses personnages échappe le plus souvent à l'écrivain, qui se trouve devant eux comme on se trouve dans la vie : certains êtres vieillissent, d'autres jamais. Si l'âge de la Princesse de Clèves nous est donné — c'est celui de l'extrême jeunesse —, une certaine obscurité entoure celui du Prince, dont la psychologie et la sensibilité sont d'un homme âgé. S'il avait vraiment l'âge que la réalité objective du roman semble lui donner, c'est-à-dire 22 ou 23 ans, le lecteur verrait en lui un cas morbide. Cela revient à dire que le romancier doit ignorer ou cacher certaines choses. M. Mercanton pense donc que ce chapitre pose une de ces belles questions, comme seule la critique a le don d'en créer !

La scène de l'aveu fait ensuite l'objet d'une intéressante controverse. Si l'on suit l'originale interprétation de M. Francillon, pour qui la retraite finale de l'héroïne est en somme une seconde conversion, annoncée dès l'aveu par le mouvement d'une foi préexistante, pourquoi choisit-elle de livrer son secret à son mari, au lieu de se confesser devant un prêtre ? A cette question, l'auteur de la thèse voit plusieurs réponses : tout d'abord, à l'époque de Madame de La Fayette, l'esthétique du roman n'admet pas qu'on y parle de religion ; ensuite, au moment de l'aveu, qui est une tentative désespérée pour sauvegarder la morale aristocratique, Madame de Clèves n'est pas encore convertie ; enfin, comme le souligne M. Rousset, qui soutient ici le candidat, il fallait que l'aveu fût reçu non seulement par M. de Clèves, mais par Nemours, à travers qui — cela est essentiel — le lecteur assiste à toute la scène. Comment créer cette situation dans un confessionnal ? Créer un personnage de prêtre eût placé en outre la romancière devant une nouvelle difficulté. A ces explications, qu'il juge intéressantes, M. Mercanton tient à en ajouter une autre : si la Princesse de Clèves se confesse à son mari plutôt qu'à un prêtre, c'est qu'elle hésite devant le repentir et qu'elle cherche peut-être auprès du Prince un appui qui lui permettrait, dans le secret de son cœur, de ne pas renoncer à M. de Nemours. Elle éprouve, certes, des regrets, mais elle n'éprouve pas, conclut M. Mercanton, ce regret total qui voudrait abolir et anéantir l'amour.

Même si nombre d'esprits contestent aujourd'hui l'idée même du chef-d'œuvre, tel qu'il est annoncé et préparé par les œuvres qui le précèdent dans l'expérience littéraire d'un écrivain, la démarche de M. Francillon est ici entièrement justifiée, aux yeux de M. Rousset. S'associant aux éloges de son collègue, M. Rousset se félicite que cette étude, fortement construite, bien à jour, ouverte sur un ample champ de réflexion, ait mis l'accent sur les problèmes du roman, sur les techniques narratives et sur la question du point de vue. C'est donc dans cette perspective que M. Rousset a situé sa critique et la plupart de ses commentaires.

A propos des personnages de *la Princesse de Clèves,* et du chapitre intitulé *Les grandes figures du roman* (p. 141 sq.), M. Rousset approuve la distinction qui y est faite entre la figure et la fonction romanesque. Cette distinction ne lui paraît toutefois pas suffisamment marquée. Il aurait fallu isoler plus nettement la fonction de certains personnages, telle la Dauphine, dont le rôle est de servir d'intermédiaire entre le monde et Madame de Clèves. Car on n'a pas assez vu que si Madame de Clèves et Nemours s'aiment, ils ne peuvent se le dire que par un mode détourné. A cet égard, le motif du portrait apparaît comme le « relais » de l'amour et comme le moyen de suppléer à l'absence de la parole : le vol du portrait revêt le sens d'un rapt de la personne par son image.

La notion de « roman d'analyse » ne va pas sans soulever quelques difficultés. Peut-on considérer *la Princesse de Clèves* comme le premier roman d'analyse ? Pour M. Francillon, s'il y a de l'analyse dans *l'Astrée* ou dans *Clélie,* celle-ci n'est pas insérée dans le tissu romanesque ; elle n'est pas consubstantielle à la fiction. M. Rousset se demande alors si *la Princesse de Clèves,* où l'analyse psychologique se fond en effet dans le mouvement de la narration et atteint à la même intensité, mérite cette dénomination de « roman d'analyse ». Qui fait l'analyse, ajoute M. Rousset ? L'héroïne en est incapable, et *la Princesse de Clèves* est dans ce sens le roman de l'analyse impossible.

* * *

Après s'être retiré quelques instants pour délibérer, le Conseil de la Faculté des lettres, présidé par son doyen, M. le professeur W. Stauffacher, décerne à M. Roger Francillon le grade de docteur ès lettres, avec la mention « très honorable ».

Olivier Bonard.

Claude Bérard, *Anodoi.* Essai sur l'imagerie des passages chtoniens, Institut suisse de Rome, 1974, 181 p., 20 planches.

Comment interpréter l'imagerie des vases attiques : problème auquel Claude Bérard s'est heurté au premier moment où ses professeurs l'introduisaient, alors timide néophyte, au contact des céramiques grecques. Il faut être reconnaissant à ceux qui ont provoqué le choc originel : nous lui devons, entre autres choses, un très bel ouvrage présenté comme thèse à la Faculté des lettres de Lausanne. Recherches, réflexions et dialogues, à Rome, en Grande-Bretagne, ces fouilles d'Erétrie qui le font connaître comme un archéologue exigeant, aident Bérard à clarifier les problèmes initiaux qui ne cessèrent de le préoccuper et à se forger les instruments qui permettront de les résoudre. Pour le travail de maturation théorique, l'apport de la pensée structuraliste, celui de la sémiologie naissante, furent stimulants, de même les précieuses suggestions de quelques figures marquantes de l'archéologie et de l'histoire des religions. Tant dans sa préface que dans son exposé de soutenance, Bérard se montre très reconnaissant à ceux qui l'ont initié, à ceux qui lui ont préparé le terrain. Cela ne l'empêche pas de prendre souvent, nettement, ses distances par rapport à ses devanciers et cela sur des points importants de méthode ou de fond.

Une constatation s'impose : face à la richesse et à la sûreté des données lorsqu'il s'agit de décrire, de dater les pièces de la céramique grecque, de les rattacher à un atelier ou à un artiste, force est de reconnaître, lorsque l'on passe au niveau de l'interprétation, le flottement et les contradictions qui apparaissent. Comment expliquer cette incohérence dans les commentaires des experts par ailleurs les plus avisés ? Pour aborder la question, Bérard s'attache à un type de représentations particulier, celui que les archéologues appellent (faute de mieux, puisque tout un vocabulaire technique existait dont nous n'arrivons plus à vérifier l'adéquation avec les scènes représentées cf. p. 22) du terme anodos, « passages chtoniens » qui désigne « les scènes qui représentent un personnage décrit comme émergeant du sol » (p. 22). De gros problèmes d'interprétation se posent à propos de ces personnages : quels dieux, quelles déesses figurent-ils ? Comment procéder pour trouver une solution ? La simple accumulation de documents, même très précisément observés et classés chronologiquement, ne fait apparaître qu'un désordre embarrassant. Telle tête colossale sera interprétée comme anodos qui présente pourtant un contexte totalement différent des autres anodoi. Comment expliquer ces divergences ? Faut-il trouver la solution dans un rapprochement avec la littérature grecque contemporaine de l'œuvre comme cela se fait constamment ? Bérard est amené par une série d'apories à préciser ses conceptions et sa thèse deviendra un « essai sur l'imagerie ». Tout d'abord la céramique doit être distinguée de la littérature ; elle a son mode d'expression propre (comme l'a montré C. Dugas entre autres) : elle appartient au domaine de l'imagerie. Face à une approche centrée sur l'esthétique (la personnalité de l'artiste donnant libre cours à sa fantaisie imaginative), si l'on veut comprendre le sens de l'imagerie, il faut la considérer dans son ensemble, comme un moyen de communication. En tant que tel, elle doit utiliser un certain nombre de conventions fixes qu'il faut étudier. Etant une langue, elle doit posséder une cohérence propre, un répertoire d'unités formelles stables qu'elle combine selon certaines règles. Avant d'interpréter, il faut étudier ces moyens d'expressions, partant du signifiant pour aller au signifié : le sens apparaîtra peu à peu, en dehors de tout préjugé. Dans ce travail, les détails sont très importants. Au moment où le sens d'une représentation risquerait de ne pas ressortir, le détail est le signe qui lève l'ambiguïté : il est donc riche de signification. L'absence ou la présence d'un élément modifie le tout (présence ou absence d'Hermès). Plus que le simple cumul de documents, un corpus cohérent doit être établi et il faudra pousser la recherche jusqu'à la découverte du système qui régit son organisation.

Dès lors Bérard se trouve en possession d'un fil conducteur, le reste, selon son expression, ne sera qu'affaire d'érudition. Le livre va s'ouvrir sur trois longues introductions qui précisent les points de méthode et mettent en place les problèmes.

L'introduction I, après avoir précisé les problèmes de vocabulaire liés à la représentation des anodoi, montre la persistance, dans la céramique de l'époque classique, d'une conception disparue de la littérature, celle d'un monde divisé en trois niveaux : Enfers, Terre, Ciel. Pour les ruptures de niveau, une convention veut que « la surface terrestre soit représentée par la bordure de la scène » (p. 28), de même qu'une autre règle rend un personnage sortant de terre par son buste (buste = mouvement).

La deuxième introduction (le complexe d'autochtonie), au moment de délimiter le corpus, dégage le rôle qu'a joué dans la constitution du schéma formel des anodoi la représentation du mythe d'émergence d'Erichtonios. Bérard précise son importance : « Nous serions tentés de penser qu'il n'existe fondamentalement

qu'un seul mythe d'émergence à partir duquel se développe une série de variantes correspondant à la diversité de la réalité existentielle » (p. 34).

La troisième introduction examine un type d'interprétation (de Bushor) basée sur le principe que les images (ici de satyres) auraient une fonction d'illustration par rapport à des textes littéraires (des drames de Sophocle). L'auteur montre l'extrême fragilité de ce type d'approche qui a surtout le désavantage d'escamoter la signification profonde de telles représentations : annoncer « le niveau de l'expérience religieuse où se déroule la scène ». La représentation de têtes colossales tronquées a donné lieu à des explications contradictoires : il s'agirait tantôt de passages chtoniens, tantôt de « simples raccourcis de silhouettes en pieds ». Faute de s'interroger de façon globale sur le sens de la convention signifiante que représente la « gigantisation » on se prive d'une réponse satisfaisante. De même l'incohérence des catalogues de Metzger classant sous une même rubrique des scènes extrêmement différentes s'explique par le manque d'attention donné aux détails signifiants qui permettent, par des systèmes d'oppositions, d'indiquer le sens de l'ensemble. Si Metzger a bien distingué deux niveaux, niveau divin (celui du mythe) et niveau humain (celui où se situe le culte, centré sur la statue, et le rite centré sur l'initié), il n'a pas trouvé le critère qui permettait, dans les figurations, d'établir à quel niveau on avait affaire. Ce critère existe : c'est la présence ou l'absence, dans les scènes en question, d'Hermès (dieu chargé d'introduire les hommes au niveau divin). Son absence est donc le signe que la scène se passe au niveau humain. « Poussant l'analyse, on découvre une opposition rigoureuse entre Hermès et les satyres marteleurs : s'ils s'excluent ainsi mutuellement, c'est sans doute qu'ils remplissent la *même fonction* dans l'économie du récit, chacun au registre qui est le sien » (p. 50).

Au terme de ces trois introductions où se constitue la méthode et s'établissent les fondements du livre, Bérard justifie la vision plus synchronique que diachronique qui sera la sienne : l'époque des figures rouges (près d'un siècle) sera considérée comme une temporalité longue fournissant un corpus homogène.

Reste, dans les trois parties qui suivent, la démonstration des résultats que l'on obtient en appliquant la méthode : organisation du corpus, établissement d'un modèle explicatif montrant la cohérence de l'imagerie attique, détermination des règles qui régissent cette imagerie jusque dans ses détails, mise en relief de la signification profonde des scènes d'anodoi. C'est ce que Bérard fait avec rigueur et une ouverture d'esprit remarquables, restituant dans la richesse de ses analyses tout un aspect souvent méconnu du monde grec (coutumes religieuses populaires avec leur musique et leurs danses primitives, rites de passage, mythes à caractère chtonien : le domaine un peu inquiétant des ténèbres).

La première partie s'interroge sur l'interprétation des têtes colossales. Quel est le lieu de l'action ? Le contexte figuratif entourant les têtes (colonnes entourées de bandelettes, autels, cavernes) renvoie non pas à quelque agencement scénique ou à la fantaisie de l'artiste, mais bien à une architecture sacrée. Les têtes colossales sont des idoles dans un lieu saint (p. 60) et non des divinités en anodos. Pourquoi leur disproportion ? — convention signifiante : « L'amplification révèle la théophanie » (p. 64). Comment interpréter sur certaines figurations les satyres brandissant des marteaux ou des haches autour des têtes colossales ? Gestes hostiles, voire destructeurs ? Travail agricole ? Bérard recherchant quelle est la fonction de ces gestes découvre qu'elle est avant tout sonore : il s'agit d'un appel cogné, celui à la divinité. Suit une intéressante étude sur les « instruments des ténèbres ».

Dans la deuxième partie, restant au niveau humain, nous retrouvons les figurations des rites de passage. Une première étude est centrée sur le cratère de Spina

(planche 8, fig. 30) : autour d'une figure en anodos qu'entourent des satyres marteleurs, plusieurs personnages restent à identifier. Bérard montre qu'il ne s'agit pas de la représentation d'un chœur de Sophocle, mais bien de celle d'un rite de passage appartenant au cycle d'Eleusis. Les satyres représentent les suivants de la divinité, avec eux, ses prêtres et prêtresses ; un petit personnage nu n'est autre que le jeune garçon participant à la cérémonie pour être initié. D'autres documents se rattachent aux rites dionysiaques. Avec l'hydrie de Gêne, la présence d'Eros nous introduit dans les rituels d'Aphrodite avec leur moment décisif : le dévoilement de la néophyte. « Puberté, mariage, mort et renaissance, les anodoi sanctionnent toutes les étapes d'une vie placée sous le signe d'Eros et d'Aphrodite » (p. 125).

La troisième partie, avec les mythes de références, accède au niveau du monde divin. Nous retrouvons la triade rencontrée dans les précédentes parties : Coré, Dionysos, Aphrodite. C'est l'occasion de préciser le rôle d'Hermès dans l'imagerie, de dégager l'importance des passages chtoniens dont la fonction est quelquefois injustement minimisée, sinon ignorée, par les historiens des religions (tout spécialement pour Aphrodite où un examen serré des documents s'impose). En appendice, une brève étude met en lumière, à propos des représentations de Pandore, les procédés de « bricolage » des céramistes attiques.

En conclusion se confirme la cohérence du système de l'imagerie considérée et son sens se dégage : « Le système des anodoi cherche à résoudre le problème : « Que devient l'homme après la mort ? ». Il donne sa réponse à différents niveaux, mais la solution demeure toujours la même : la mort revalorisée n'est qu'un passage, une initiation à une nouvelle vie bienheureuse » (p. 166).

Lors de la soutenance de thèse présidée par M. le doyen Werner Stauffacher, Claude Bérard rendra hommage à ceux qui l'ont initié au monde antique, notamment au professeur André Rivier, disparu trop tôt pour voir l'aboutissement de ce travail auquel il avait présidé. Il rappela les difficultés rencontrées et les moyens utilisés pour les surmonter. M. le professeur Roland Martin relève que, sur de nombreux points, les thèses du candidat semblent définitivement acquises : c'est le cas des explications sur les « grosses têtes », les satyres marteleurs, etc. ; mais, à côté de remarques de présentation, il se demande pourquoi certaines anodoi sont très rapidement traitées ou ignorées et si le rythme ternaire adopté n'est pas artificiel ; de même, quel a été le critère qui a présidé au choix des documents ? Il lui est répondu que le rythme ternaire dépend de la triade : Coré, Dionysos, Aphrodite, seules divinités à former dans l'imagerie une articulation culte / rite / mythe. Pour le choix des documents : sont traités de préférence les documents permettant d'entrer le plus profondément dans la compréhension du système. Le professeur Martin s'interroge également sur l'importance donnée à certains détails (cf. p. 112 : « que de poids sur ce frêle rameau ! »), sur une méthode à laquelle échappent les nuances régionales et qui ne tient pas assez compte de la chronologie ; mais il reconnaît que les résultats sont solides : Monsieur Bérard est plus classique qu'il ne le pense.

Le second rapporteur, M. le professeur François Lasserre, précise que la thèse est inconfortable pour le philologue puisqu'elle aborde un niveau de pensée qui est étranger à la littérature — ou plutôt qui n'y a laissé que des traces. C'est le mérite de la méthode structuraliste de restituer ce monde de pensée. Ceci dit, devant la difficulté à saisir le terme précis qui désigne le passage chtonien (à remarquer que le terme chasma ges se raporte à autre chose que « fissure du sol »), ne peut-on pas se demander si celui-ci a jamais eu une réelle importance ? D'autre part, comment se passe pratiquement le rite s'il n'y a pas de fissure ? Autre remarque : n'avez-vous pas exagéré l'importance du mythe d'autochtonie (la démonstration

est attaquable, faite d'une série d'approximations réunies en synthèse) ? M. Bérard répond à ces questions et objections en réaffirmant l'importance des rites qu'il a décrits ; leur déroulement peut répondre à des conventions symboliques ; il rappellera les raisons qui l'ont fait se concentrer sur l'imagerie attique sans négliger d'aborder des représentations originaires de Grande-Grèce.

M. le professeur Paul Collart, ancien directeur de l'Institut suisse de Rome, prendra la parole pour souligner la qualité de cette thèse, tant par la perspicacité de la recherche que par ses idées fécondes. Elle formera le volume XIII de la Bibliotheca Helvetica Romana. M. le professeur Claude Rolley s'estime en grande partie convaincu (quoique un peu sceptique vis-à-vis de l'appareil structuraliste). Il ne serait pas sans intérêt de savoir à quelle clientèle s'adresse ce genre de vase : de quoi nourrir des travaux complémentaires.

Après délibération, le Conseil de Faculté, sur proposition du jury, confère à M. Claude Bérard le grade de docteur ès lettres avec la mention « très honorable » en raison de la qualité de la thèse, de la rigueur de la méthode et des perspectives que ce travail a ouvertes.

Alphonse Rivier.

Roger FORCLAZ, *Le Monde d'Edgar Poe,* Herbert Lang, Berne, 1974, 612 p.

La thèse de Roger Forclaz sur *Le Monde d'Edgar Poe,* soutenue devant la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, le 15 mai 1974, témoigne de la permanence de l'intérêt porté à cet auteur en pays de langue française.

Si Poe a longtemps exercé une plus grande influence en France qu'aux Etats-Unis, il faut cependant reconnaître que la critique française a largement contribué à donner de l'auteur des *Histoires extraordinaires* une image peu conforme à la réalité. Pour Roger Forclaz, Baudelaire a fait de Poe « une figure mi-réelle, mi-légendaire », et aujourd'hui encore, malgré la publication d'excellentes études, la critique ne se remet que lentement des « élucubrations psychanalytiques de Marie Bonaparte » (p. 23). Tandis que Poe était lu en France, on ne trouvait, au XIXe siècle, aucun auteur américain important parmi ses admirateurs. Au XXe siècle, Poe est longtemps resté une figure controversée aux Etats-Unis, et ce n'est que depuis les années cinquante qu'on peut parler d'un « Poe revival » — renouveau qui a suscité des études plus sérieuses, mais relativement limitées. Aussi R. P. Benton était-il en droit d'exprimer, en 1970, le vœu que les prochaines années apportent « a fuller understanding of Poe's art and greatness » (cité par Jay B. Hubbell, « Edgar Allen Poe », dans James Woodress, *Eight American Authors,* Norton, New York, 1971, p. 21).

L'ouvrage de Roger Forclaz répond dans une large mesure à cette attente. Fort de quelque 600 pages (dont un tiers de notes et de bibliographie), fruit de dix années de recherches, il présente, comme M. Ernest Giddey, premier rapporteur, l'a souligné, à la fois une érudition impressionnante et une vision personnelle du « monde d'Edgar Poe ».

Avant d'aborder celle-ci, voyons d'abord comment le travail de Roger Forclaz est présenté au lecteur, sous quelle forme tout ce savoir accumulé est mis à sa disposition, car c'est sur ce point surtout que nous aimerions reprendre quelques critiques formulées par le premier rapporteur. Si les notes se consultent facilement,

du fait que chaque page de notes comporte un renvoi aux pages du texte, si la bibliographie est clairement subdivisée et organisée de façon cohérente, nous avons par contre quelques réserves à formuler au sujet de la table des matières et déplorons l'absence de tout index. En fait la thèse de Roger Forclaz contient deux tables des matières. A la page 8, un « Plan de l'ouvrage » indique les trois parties, leur division en sections et subdivision en chapitres, mais aucune pagination. La table des matières proprement dite, à la page 611, signale les titres des chapitres et les pages où ils se trouvent, mais pas la partie de l'ouvrage ou les sections auxquelles ils se rattachent. Le lecteur se voit ainsi obligé, soit de compléter lui-même le plan ou la table, soit de consulter l'un ou l'autre. Reconnaissons toutefois qu'il s'agit là d'un inconvénient auquel on peut remédier sans trop de mal. L'absence d'un index nous paraît bien plus gênante, voire irritante, car on ne peut s'empêcher de trouver contradictoire l'attitude d'un auteur qui offre au lecteur un ouvrage si riche tout en le privant des moyens de le consulter par la suite. Si même après une lecture attentive il est difficile de retrouver tel renseignement ou telle analyse, que dire des difficultés de ceux qui compteraient simplement consulter la thèse ? Mais, encore une fois, le défaut que nous venons de souligner est mis en évidence par la richesse même de l'ouvrage, dont il s'agit maintenant de donner un aperçu.

Le travail de Roger Forclaz constitue une synthèse des études consacrées à Poe jusqu'en 1972, synthèse opérée par une succession de mises au point où intervient la vision personnelle de Roger Forclaz, qui met l'accent sur la lucidité de l'écrivain et rejette aussi bien l'image du « poète halluciné, composant sous l'influence de l'alcool et de l'opium, les yeux injectés de sang, l'écume aux lèvres » (p. 14), que les extravagantes théories mises à contribution pour expliquer son œuvre. Après une introduction faisant le point des recherches sur Poe, la thèse se divise donc en trois parties : l'Ecrivain, l'Ecrivain et son univers, le Monde. La première étudie « les facteurs qui conditionnèrent l'activité créatrice de Poe » (p. 26) et évoque successivement le journaliste, le poète et l'homme. La seconde situe d'abord Poe dans le contexte littéraire et le climat intellectuel de son temps, en soulignant l'influence du romantisme, du roman noir et du milieu américain, avant d'aborder les doctrines esthétiques (L'artiste face à son œuvre, Poe et l'imagination créatrice, Poe et l'art du conte) et enfin la mise en pratique de ces mêmes doctrines dans trois chapitres consacrés au développement du conteur, à l'imagination créatrice (étudiée surtout par l'utilisation que Poe fit de ses sources) et à l'art du conte. La dernière partie étudie l'univers créé par Poe, en examinant d'abord ses formes (Le narrateur, Le héros, Le monde), puis les rapports entre l'écrivain et son univers (L'intuition et le rêve, La raison et l'analyse, La terreur), et enfin les grands thèmes (La beauté, La mort, La vérité). Il n'est pas question, dans un bref compte rendu, de suivre de plus près cet ample mouvement qui, partant de trois aspects de l'homme, passe à l'examen du contexte littéraire et des choix de l'artiste face aux idées de son temps, avant d'aborder l'œuvre elle-même. Nous nous proposons plutôt d'illustrer l'intérêt de l'ouvrage à l'aide de quelques exemples.

Ainsi le chapitre sur Poe journaliste montre comment l'auteur fut amené à s'inspirer de l'actualité, à traiter de sujets propres à intéresser son public, par exemple les cas de personnes enterrées vivantes, et à feindre une érudition, par exemple en cryptographie, qui demeure somme toute assez superficielle. Son activité de journaliste explique également « son goût de la mystification », son « attention scrupuleuse à la réalité » et sans doute aussi ses théories littéraires, par exemple « l'importance qu'il attacha à la brièveté et à l'effet à produire sur le lecteur » (pp. 33, 34, 41).

Il y aurait beaucoup à dire sur la façon dont l'étude du contexte littéraire éclaire l'œuvre de Poe, sur les pages consacrées au rôle du narrateur, dont le premier rapporteur a d'ailleurs relevé l'intérêt, ou encore sur la description du monde autonome où Poe fait évoluer ses personnages. On y trouve des vues fort intéressantes sur le théâtre de l'action, les intérieurs, le rôle des couleurs, de la lumière, sur la valeur symbolique du paysage, sur la limitation caractéristique de l'univers poesque, sur l'importance du grotesque.

Si la multiplicité des problèmes abordés par l'auteur ne lui permet pas toujours d'éviter une certaine dispersion dans les deux premières parties, la dernière par contre pénètre au cœur de l'œuvre en présentant d'abord la manière dont Poe ou ses personnages appréhendent le monde, puis les thèmes essentiels. Le rêve ouvre les portes d'un monde supérieur, ou intérieur, l'intuition révèle la cohérence de l'univers en reliant l'humain et le divin. Tandis que rêve et intuition mènent à l'idéal, la raison et l'analyse permettent l'adaptation à la réalité. Le rôle de ces deux dernières facultés permet, par exemple, de mieux comprendre l'attitude de Dupin et de Legrand, dans les contes policiers. Mais elles ne triomphent pas toujours, et le chapitre intitulé « La terreur » examine précisément les récits dont les personnages, face à la division et à l'anarchie du monde extérieur, ne parviennent qu'à grand-peine, ou plus du tout, à dominer leur situation rationnellement et à conserver leur identité.

L'étude des grands thèmes, dans la dernière section, présente deux pôles opposés de l'univers poesque, l'aspiration à la beauté et la mort. La première « prend deux formes principales dans les contes : l'amour d'abord, la nature ensuite, particulièrement lorsqu'elle est transformée par l'art dans le jardin paysager » (p. 364). La seconde inspira à l'auteur peur, révolte et désir d'arracher à la mort son secret, avant de s'inscrire dans le cycle immuable qui la lie à la vie. Le dernier chapitre, consacré surtout à *Euréka*, « l'aboutissement de l'effort de toute une vie pour parvenir à la vérité » (p. 402), permet à Roger Forclaz de montrer la place qu'occupent les thèmes traités dans la cosmogonie de Poe : « *Euréka* est une affirmation de l'unité des choses et les contraires s'y réconcilient : l'esprit et la matière, l'espace et le temps, la beauté et la vérité, la poésie et la science, l'âme humaine et Dieu » (p. 421).

Nous avons déjà repris certaines louanges et critiques formulées lors de la soutenance par les deux rapporteurs, MM. E. Giddey et R. Tschumi. Parmi les autres remarques adressées au candidat, relevons encore une critique de l'emploi un peu vague du mot « monde » (qui désigne à la fois le monde dans lequel vécut Poe, le monde créé par l'écrivain dans son œuvre, et le décor dans lequel il situe ses personnages), le regret que Roger Forclaz ait traité trop brièvement la composante temporelle, et enfin un vœu exprimé par le premier rapporteur. Par réaction contre toutes les interprétations fantaisistes de Poe, Roger Forclaz a procédé à « un examen objectif et impartial de l'écrivain » (p. 12). Malgré ses indéniables avantages, cet effort d'objectivité a limité le recul critique de Roger Forclaz et laissé dans l'ombre sa propre évaluation de Poe et de son œuvre. Que pense le candidat d'Edgar Poe ? Que vaut son message aujourd'hui ? Le vœu de M. Giddey, c'est que Roger Forclaz consacre un article à répondre à ses deux questions.

En décernant à Roger Forclaz le titre de Docteur, avec mention très honorable, le Conseil de Faculté s'est plu à souligner l'ampleur et la solidité de son information ainsi que la pondération de ses jugements.

Eric Bubloz.

Edgar BONJOUR, *Die Schweiz und Europa. Ausgewählte Reden und Aufsätze.* Band III, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1973, 420 p.

L'accueil réservé aux deux premiers volumes, parus respectivement en 1958 et 1961, encouragea les élèves du professeur Edgar Bonjour à réaliser ce troisième tome. Ces conférences et ces articles, qui n'ont pas tous été publiés, sont ainsi réunis selon un plan que l'on retrouve en partie dans les volumes précédents. Cette manière de procéder permet une vue d'ensemble intéressante et donne aussi une nouvelle dimension à ces études qui se complètent maintenant les unes les autres.

Cet important ouvrage compte 27 contributions, dont 6 inédites, regroupées selon leur thème en cinq parties. La première, « La Suisse et l'étranger » offre deux inédits sur ses quatre articles. La « Médiation » (pp. 11-31) est évoquée avec clarté, l'auteur brosse un tableau de ces dix années de l'histoire de la Confédération en soulignant les principales réalisations de domaines aussi divers que la vie culturelle, les grands travaux d'utilité publique et le développement des voies de communication. Nuancé dans son jugement, il montre ce que la Suisse doit à Napoléon tout autant que ce qu'elle peut lui reprocher.

Une dépêche inconnue jusqu'ici de l'envoyé allemand à Berne, G. von Romberg, adressée au chancelier Th. von Betham-Hollweg en date du 29 septembre 1914 fait l'objet de « Grenzfall der Neutralität 1914 » (pp. 91-95), Von Romberg y défend la Suisse, accusée par le gouvernement allemand d'avoir une attitude contraire à la neutralité en concédant des avantages commerciaux à l'Angleterre.

La deuxième partie concerne les « relations anglo-suisses durant la Seconde Guerre mondiale » (pp. 101-227). De ces douze contributions parues dernièrement (1972 et 1973) dans deux grands quotidiens suisses alémaniques, les *Basler Nachrichten* et la *NZZ,* dont certains furent reproduits par la *Gazette de Lausanne,* on retiendra l'inédit relatif à une « liaison aérienne directe » entre la Suisse et l'Angleterre. L'acheminement d'instruments de précision en était le principal objet. Devant le refus des autorités fédérales, les Anglais se tournèrent vers le gouvernement espagnol en vue de tenter d'établir une ligne indirecte. Malgré les bruits divers qui ont couru au sujet d'atterrissage d'avions anglais à Belpmoos, il semble que le souhait des Anglais ne se réalisa pas. Le concept de neutralité absolue que le Conseil fédéral entendait observer durant ces années de guerre ressort clairement à la lecture de ces articles.

La troisième partie regroupe des « Médaillons historiques » (pp. 231-256) consacrés à Hans-Georg Wackernagel, Carl Burckhardt-Sarasin, Heinrich Türler et aux deux plus importants portraits encore inédits, ceux de Gonzague de Reynold et de Leonhard von Muralt. Après une évocation vivante et personnelle des deux professeurs, de leur personnalité, de leurs travers, de leur attitude dans la vie et leur carrière, l'auteur trace brièvement leur curriculum vitae et se livre à une percutante analyse de leur œuvre en dessinant leur itinéraire spirituel. Ces deux hommes, l'un catholique, l'autre protestant, avaient en commun une personnalité hors série due peut-être à leur origine aristocratique ; mais en tout cas leur apport à l'histoire et, pour Gonzague de Reynold également à la littérature, leur assure une place à part dans l'historiographie suisse.

La quatrième partie, « Mülleriana », réunit les trois contributions d'Edgar Bonjour à l'important ouvrage consacré à Johannes von Müller et publié en 1957 à Bâle et Stuttgart. Les « Varia » forment la cinquième et dernière partie.

La liste bibliographique des publications du professeur Bonjour, parue précédemment jusqu'en 1958 dans le tome I, est complétée jusqu'en 1972, ainsi que la

liste de ses « akademischen Abhandlungen ». Un index onomastique et d'abondantes notes infrapaginales facilitent grandement la consultation de ce recueil d'articles dont la présentation typographique rend la lecture aisée.

François Jéquier.

David BAGULEY, *« Fécondité » d'Emile Zola - Roman à thèse, évangile, mythe,* University of Toronto Press, 1973, 272 p.

Cet ouvrage critique tend à replacer *Fécondité* (1899), le premier de la série des *Quatre Evangiles* qu'Emile Zola imagina à la fin de sa vie, et dont il n'écrivit que les trois premiers, dans son contexte historique et social. Œuvre bien moins connue que les *Rougon-Macquart, Fécondité* marque le triomphe, au sortir du « pessimisme naturaliste », de la volonté didactique et « évangélique » de Zola. D. Baguley va dresser le portrait d'une époque et des courants qui la traversent, pour ensuite s'attacher aux thèmes centraux de l'œuvre, aboutissement, confluent de ces courants et de la personnalité — nous dirions même de la « vocation » — d'un écrivain.

Dans une première partie, le critique examine donc les courants idéologiques de la fin du siècle dernier ; ceux-ci dessinent en gros deux attitudes intellectuelles et morales en France. D'une part, face au malaise d'une crise décadente et individualiste, se dresse un « mouvement dit traditionaliste, fort du renouveau religieux de ce temps-là, (qui) veut que la direction de la vie morale et sociale passe ou revienne au contrôle d'une autorité, quelle qu'elle soit » (p. 15). D'autre part, « un idéal libéral et humanitaire, s'inspirant des doctrines de solidarité et affirmant les valeurs collectives, voit dans le libre arbitre individuel l'agent de progrès moral et de justice universelle » (p. 15). C'est à cette attitude que Zola adhérera, et qu'il illustrera dans ses dernières œuvres : elles rassembleront « divers éléments de cette idéologie de gauche, de cet « état d'esprit » républicain et laïc, à tendances internationalistes, imbu d'un humanitarisme expansif » (p. 26). Et surtout éclatera la foi dans les forces créatrices de la vie, dans l'élan naturel de la vie vers le bien. Puis D. Baguley s'attache au problème de la dépopulation en France à cette époque, et à la doctrine du malthusianisme. Il prolonge ses remarques au niveau de l'esthétique, pour nous montrer un Zola hostile à l'école décadente et à l'école symboliste, opposant à « la symbolique de la stérilité et de l'évasion, lune, neige, lys et cygne (...) les symboles de son culte païen des éléments féconds, soleil, blé, arbres et sèves » (p. 49). Nous débouchons alors sur le *Thème de la fécondité,* titre du troisième et dernier chapitre de cette première partie. Ce thème prendra chez Zola la forme d'une opposition fondamentale entre deux ordres d'événements : « la réalité qui désabuse et dégrade et où règnent la désintégration individuelle et sociale, la tyrannie et la misère (...) » et « un ordre naturel, permanent, cosmique (...). Le mouvement de l'un à l'autre de ces ordres romanesques (...) apparaît (...) ouvertement dans la structure nettement antithétique des *Evangiles* (...) » (p. 67).

La deuxième partie de l'ouvrage traite de la genèse de l'œuvre. La méthode de travail de Zola, qui consiste à amasser un grand nombre de notes et de documents en un « dossier préparatoire », offre au critique une mine de renseignements qu'il ne se fait pas faute d'exploiter minutieusement. Il analyse l'*Ebauche* de *Fécondité,* partie après partie, mettant en évidence les modifications apportées au plan initial,

l'insertion de scènes nouvelles, la naissance des personnages, etc. « J'admets trois sources d'information, dit Zola : les livres, qui me donnent le passé ; les témoins, qui me fournissent (...) des documents sur ce qu'ils ont vu et sur ce qu'ils savent ; et enfin l'observation personnelle, directe, ce qu'on va voir, entendre ou sentir sur place » (p. 82). D. Baguley souligne, dans son analyse des lectures de Zola, que les grandes lignes de *Fécondité* sont alors déjà fixées dans l'esprit de l'écrivain. Ses lectures viendront « assurer une base d'authenticité » à ses « trouvailles ». C'est assez dire que l'information de Zola sera partielle et partiale ; il ne retiendra de sa documentation que ce qui vient confirmer son dessein, tout en l'enrichissant. *Fécondité* sera l'histoire d'un couple heureux parce que fécond, opposée à celle, tragique et misérable, de couples « tricheurs », qui refusent de donner la vie à profusion et se replient dans un égoïsme destructeur. La rédaction du roman se fera en exil ; le deuxième procès de Zola a lieu en juillet 1898, il choisit de faire défaut et se réfugie en Angleterre. C'est là qu'à partir du mois d'août, il rédigera *Fécondité*, qui paraîtra dans l'*Aurore*, dès le 15 mai 1899. A sa publication, les réactions des critiques contemporains offrent un éventail extrêmement varié que D. Baguley examine, pour arriver à la conclusion que « *Fécondité* défie la critique réaliste et que sa valeur se mesure incomplètement, si l'on ne va pas plus loin que les théories que Zola y remue (...). Cette œuvre se lit aussi et surtout pour ses qualités et sa beauté poétique, en tant que mythe ou épopée » (p. 167). Une fois de plus, l'œuvre échappe aux intentions de son auteur.

La troisième partie est consacrée à cet aspect de *Fécondité*. Au niveau du roman à thèse, le livre ne se distingue pas beaucoup d'autres productions de l'époque ; ce qui l'en détache, c'est « le lyrisme spontané de l'auteur, (...) la chaleur de son empreinte personnelle, (...) tout ce qui anime (...) et poétise (...) l'œuvre, pour en faire un « cantique » à la vie » (p. 142).

Dans une conclusion qui reprend les grandes lignes de son livre, D. Baguley caractérise *Fécondité* en ces termes : « Réquisitoire contre l'individualisme et toutes les formes de l'ascétisme, appel à la confiance dans la vie terrestre, hymne à la création universelle, *Fécondité* développe et approfondit un des aspects essentiels de cette idéologie du nombre, qui caractérise toute l'œuvre du romancier » (p. 212). En appendice sont reproduits le *Plan général de « Fécondité »*, les *Dossiers préparatoires* et une rapide analyse des *Variantes*. Une abondante bibliographie et un index viennent compléter l'ouvrage. David Baguley, rappelons-le, est l'auteur d'une édition critique de *Fécondité*, parue en 1969 à Nancy.

Catherine Godel.

Claire CAYRON, *La Nature chez Simone de Beauvoir*, Les Essais CLXXXV, Gallimard, 1973, 257 p.

Disons d'emblée que ce livre vaut mieux que son titre, scolaire et surprenant. L'auteur elle-même a ressenti la future perplexité de son lecteur, et elle y répond en justifiant son propos. Il ne s'agit pas ici d'aborder l'œuvre de S. de Beauvoir sous un angle philosophique ou idéologique, ce qui ne ferait qu'ajouter à une liste déjà longue d'ouvrages critiques, mais bien de chercher à en atteindre la « littérarité » : « A cet effet, nous avons pris, sur l'œuvre romanesque et autobiographique

de Simone de Beauvoir, et plus particulièrement sur la part descriptive de celle-ci, une option étroitement liée au texte. Lorsque nous avons exprimé l'intention de rechercher la place réservée à la nature dans cette œuvre, on nous a maintes fois répondu : « Elle en parle ? » Notre seul but est de montrer à quel point elle en parle, intensément » (p. 18). Le dessein de C. Cayron sera donc de nous révéler, grâce à une attention au texte et un respect passionné de son authenticité, une véritable « présence au monde » de la romancière.

Qu'est-ce que la nature pour S. de Beauvoir ? C. Cayron s'attache tout d'abord à définir son sujet, en s'appuyant sur cette phrase du roman *Le Sang des Autres* : « Elle aimait l'herbe, le ciel, le soleil, l'horizon libre. » Puis nous pénétrons dans ce que le critique appelle la « géographie » de l'écrivain, géographie autobiographique et romanesque, avec ses lieux d'élection. Pourquoi certains lieux sont-ils privilégiés par la romancière, par la voyageuse ? Selon quel ordre et quels hasards les évoque-t-elle ?

Jusque-là, C. Cayron s'est préoccupée de cerner le « quoi » ; elle va maintenant répondre à la question « comment ? ». Quels sont les moyens mis en œuvre par l'écrivain pour appréhender ce monde dont elle ressent profondément la réalité ? Ses sens seront les premiers véhicules de l'investigation ; C. Cayron, par de nombreuses citations, infléchit le mythe de l'« intellectuelle » et nous révèle une femme exploitant sa sensualité pour mieux connaître le monde naturel. Ensuite, ce sont les moyens de locomotion divers (marche à pied, bicyclette, automobile, avion) qui définissent chacun une approche qualitative différente de l'univers.

Enfin, nous touchons au cœur du problème (à notre avis), grâce à une analyse très fine des moyens littéraires, qui visent à restituer dans l'œuvre cette expérience du monde. Le style de S. de Beauvoir est essentiellement de désignation ; nommer les choses, c'est les connaître, les reconnaître, les posséder. Prose substantive, l'écriture se dépouille de tout aspect qualificatif et perd ainsi, aux yeux de certains critiques, le pouvoir de suggestion magique dont la poésie se trouve traditionnellement investie. Point de métaphores, dit C. Cayron, mais une « poésie d'Adam » : le monde recréé, comme il fut amené à l'existence par le regard et la parole d'Adam.

Pour terminer, C. Cayron se livre à une petite statistique, qui fait apparaître le peu de place quantitative réservée à la description ou à l'évocation du monde naturel dans l'œuvre de S. de Beauvoir. Mais elle a suffisamment mis en lumière l'importance qualitative de telles notations puor nous convaincre de la légitimité de son entreprise. Un intéressant « Essai d'inventaire bibliographique » clôt l'ouvrage.

Que l'on nous permette deux réserves. La première touche à la méthode d'investigation adoptée ici, et définie en ces termes : « Il ne faut jamais faire dire autre chose à un écrivain que ce qu'il a exactement écrit, sous peine de nier le phénomène même de l'écriture » (Simone de Beauvoir, dans ses *Entretiens avec Francis Jeanson,* p. 271). Outre qu'il est extrêmement difficile de cerner ce qu'un écrivain a « exactement écrit », sans courir le risque de négliger l'aspect fondamentalement polyvalent de toute création littéraire, ce parti amène C. Cayron à citer sans cesse, ce qui rend la lecture de son livre cahotante et parfois pénible. L'autre réserve vient du regard porté sur l'œuvre, qui est à notre avis insuffisamment différencié. Il nous semble que l'on ne puisse mettre sur le même plan l'autobiographie et l'œuvre romanesque ; n'y a-t-il pas, de l'une à l'autre, une transposition, une métamorphose des éléments, qui nécessiteraient un traitement différent de la part du critique ?

Catherine Godel.