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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 4

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Pauchon, Luc / Rey-Bellet, Michel / Bruttin, Françoise

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: 16.07.2025

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

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981, 124 p.

M. Jean Rousset, professeur de littérature française à l'Université de Genève, est l'auteur de nombreux ouvrages critiques dont, pour ne citer que les plus récents, *Narcisse romancier*, un essai sur la première personne dans le roman, et *Le Mythe de Don Juan*, analyse d'une figure mythique et de ses diverses occurrences. En 1981, il publie *Leurs yeux se rencontrèrent* où, fidèle à sa méthode, à partir d'un vaste choix de textes, il fonde la définition d'un *topos*.

Dans cette étude, il analyse les variations et récurrences d'une scène-clé: celle de la première rencontre dans le roman. Partant de textes d'époques, de cultures, de courants littéraires différents, il tente d'en dégager un modèle théorique. «J'ai pris le parti, dit-il dans son introduction, de mettre la diversité entre parenthèses, pour être attentif aux similitudes, plus qu'aux différences.»

Dans un premier chapitre, M. Rousset va donc rassembler une série d'exemples mettant en relief la continuité et la constance du thème à travers la littérature occidentale. D'Héliodore à Breton, il dégage, dans des rencontres qu'il juge exemplaires, les éléments constitutifs de la scène. Ce faisant, il construit, touche par touche, un prototype fonctionnel qu'il définit dans son second chapitre. Il y regroupe les traits dynamiques selon trois catégories:

— *l'effet*, c'est-à-dire l'impression initiale produite sur les protagonistes par la première vision.
— *l'échange*, à savoir tout genre de communication, explicite ou implicite, entre les deux héros.
— *le franchissement,* ou l'abolissement de la distance originaire.

L'instrument critique, une fois défini, va permettre d'interroger un certain nombre de textes et de nuancer le modèle primitif. Dans un premier temps, M. Rousset confronte son schéma théorique à ce macrocosme fondamental qu'est *La Comédie humaine*. Il dispose ainsi d'un éventail complet et varié des diverses occurrences de la scène. En effet, la richesse narrative de l'univers balzacien épuise, ou presque, les variantes possibles du *topos*, tout en démarquant les transgressions et les écarts.

M. Rousset, dans un deuxième temps, étudie successivement et plus systématiquement les éléments constitutifs de la scène de première vue. Dès lors les catégories éclatent et s'ouvrent aux diverses modalités de la rencontre. Partant de l'immédiateté de l'*effet*, dont la formule canonique pourrait s'énoncer ainsi: «Dès que je la vis, je l'aimai», on découvre l'étonnante mobilité de ce schéma de base: de la commotion, la paralysie, l'aphasie, à la fascination, avec toutes les nuances allant de la stupeur à l'émerveillement. Toutes ces réactions conduisent obligatoirement à une profonde mutation de l'être. L'effet peut aussi être retardé: sa soudaineté fait alors place à une lente progression. Indifférence ou aversion primitives se transforment graduellement en violente passion. Au-delà de ces variations, la rencontre apparaît, la plupart du temps, préordonnée, obéissant au *topos* platonicien de la re-connaissance.

Toute rencontre se fonde sur cette opération décisive qu'est l'*échange*, phase dont les modalités sont multiples. Suivant la proximité ou l'isolement des personnages, on a affaire à des échanges parlés ou à des échanges muets, si des obstacles empêchent la parole. Rarement simple, ce mode de communication se trouve le plus souvent entravé de diverses manières (interdit par des conventions de toutes sortes, différé dans son application, scindé par nécessité en plusieurs étapes ou, à l'extrême, carrément bloqué).

La distance qui sépare les deux héros pose au romancier le problème du *franchissement*. Un tel aboutissement, ressenti de façon plus ou moins scandaleuse à certaines époques, ne peut, sauf exception, être immédiat. Il est donc souvent longuement différé, atténué, ou simplement exclu.

Après le développement de son modèle théorique, M. Rousset le reprend globalement pour en noter les écarts génériques et les cas limites. On en arrive à des situations paradoxales telles que *rencontrer sans voir* (dans l'obscurité, à travers un écran, par d'autres sens que la vue) ou *rencontrer par anticipation* (par l'intermédiaire d'un portrait, d'un récit, d'un rêve prémonitoire ou d'une prophétie). Dans les deux cas, une norme est transgressée: d'une part la vision originelle génératrice de la rencontre, et de l'autre la mise en présence immédiate des deux protagonistes. L'écart peut aussi porter sur le plan narratif: on aura une forme de disjonction qui, au lieu de séparer *vision* et *parole*, relate deux foix l'intégralité de la scène. De telles variations sur un thème rompent avec bonheur la linéarité de la lecture.

Au stade ultime de son étude, M. Rousset traite de l'intertextualité comme adjuvant de la scène, les héros du récit lisant un récit second dans lequel ils se reconnaissent. Leur propre expérience est comme renforcée, mise en relief, par sa rencontre avec l'expérience lue (qu'elle soit antérieure, simultanée ou postérieure au vécu). Cette sorte de *mise en abyme* justifie, s'il est encore besoin, l'exemplarité de la scène de première vue.

Pour terminer, nous voudrions relever que le modèle théorique développé par M. Rousset ouvre de vastes champs d'application. Bien que l'auteur ne pousse ses investigations que dans un domaine, celui du romanesque, on perçoit bien la portée générale d'une telle approche (le poème qui sert d'envoi à l'ouvrage nous y invite d'ailleurs). De la poésie lyrique au cinéma, en passant par la bande dessinée ou le roman-photo, autant d'extensions offertes au chercheur. Une telle étude ouvrirait même certainement des perspectives intéressantes à des sciences comme la linguistique, la sociologie ou l'histoire des idées.

Luc Pauchon - Michel Rey-Bellet.

John E. JACKSON, *La Mort Baudelaire: essai sur les Fleurs du Mal*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1982, 152 p.

En exergue à son étude, John E. Jackson cite Yves Bonnefoy: «Baudelaire a choisi la mort, et que la mort grandisse en lui comme une conscience, et qu'il puisse connaître par la mort.»

D'emblée le critique met l'accent sur la nouveauté que Baudelaire introduit dans la poésie française, voire européenne, car l'expérience que son livre formule s'est révélée progressivement comme l'expérience centrale de la modernité: la mort intériorisée devient foyer de perception du réel et la conscience poétique trouve son unité dans le fait qu'elle est conscience de la mort.

L'ancienne formule du génitif utilisée dans le titre répond à «la folie Baudelaire» de Sainte-Beuve. Elle met l'accent sur la rencontre du poète avec la mort conçue comme donnée fondamentale du sujet lyrique. L'étude analyse cette donnée sous ses aspects historiques et structuraux, avec une brève incursion dans le domaine de la psychanalyse. Elle suit l'évolution d'une subjectivité et d'une poétique dans le maître-livre de la poésie moderne.

La subjectivation de la mort

«Se nourrir des choses du tombeau» ne témoigne pas chez Baudelaire d'un goût bizarre du macabre, mais indique plutôt une prise de conscience de soi. L'expérience de la mort, que le sujet sent au fondement de sa nature, apporte un point de vue décisif dans la perception du réel. Elle règle la représentation de la finitude humaine privée de transcendance.

La mort, reconnue comme dimension fondamentale de l'existence et comme fatalité, sous-tend l'architecture des *Fleurs du Mal*. Le livre s'ouvre sur sa présence organique et allégorique. «Danse macabre» perçoit la mortalité du corps désirant et découvre la mort au cœur de l'éros. Au terme du recueil, la mort se révèle comme le lieu propre de la poésie, inséparable de la conscience du mal et de celle de la beauté. Elle résonne comme la voix profonde de l'œuvre.

La tradition poétique et oratoire

Dédicataire du recueil, Théophile Gautier avait donné à Baudelaire l'exemple d'une préoccupation à l'endroit de la mort. Mais l'auteur d'*Albertus*, de *La Comédie de la Mort*, d'*España*, s'en tient à une dissertation théorique, soutenue par une chaîne d'images emblématiques empruntées à la tradition baroque avec laquelle il renoue.

Villon, qui témoigne de la conscience médiévale de l'universalité et de l'omniprésence de la mort, avait dans «La Ballade des Pendus» relié de façon explicite la mort à l'acte poétique. Et sa foi en intériorise l'image dans un réalisme métaphysique.

Si, pour Ronsard, la mort n'est qu'une passante, Baudelaire trouve dans l'art et chez les poètes baroques la dialectique du terrible et du délicieux, du sinistre et du galant, qui touche au plus intime de son expérience propre et nourrit sa rêverie la plus profonde. En Agrippa d'Aubigné, qu'il avait choisi pour l'épigraphe primitive, il rencontre une parenté d'esprit et le même choix poétique du mal.

La tradition oratoire, en particulier celle des sermons sur la mort, offre à Baudelaire la mort comme définition même de l'homme. Mais, alors que pour les prédicateurs (Bossuet, Massillon, Bourdaloue) son corrélat est un appel à la pénitence immédiate, à la réforme du pécheur, il n'existe pour le poète aucune possibilité de rédemption. A la perspective métaphysique des moralistes succède la stagnation d'un temps sans avenir qui engendre un sentiment quasi religieux de l'ennui.

L'ambiguïté du poème baudelairien apparaît dans l'emploi d'un lexique religieux au sein d'un texte qui n'en assume plus les présupposés.

Un nouvel art poétique

Avec le poème «Une Charogne», Baudelaire se situe face à la tradition. «Pétrarquisant sur l'horrible» (Sainte-Beuve), il défie l'idéalisme qui inspire encore la poésie de son époque. Et ce poème contient à sa manière un art poétique.

Baudelaire y affirme l'impitoyable franchise d'un regard qui accepte le spectacle du réel et qui affronte une part de l'être méconnue jusque-là. Il montre l'horreur comme étant la réalité même et donne la vision d'une matière privée de transcendance... Ce corps pourrissant exprime un sentiment de corruptibilité ontologique.

Le poète, qui a l'intuition d'appartenir à une nouvelle époque, fait entendre dans ce poème révolutionnaire une voix à l'origine de la modernité.

L'objectivation de la vision intérieure

La vision intime du poète, liée à l'expérience de son propre corps, a aussi un lieu d'élection à l'extérieur. Elle s'agrandit à la dimension de la collectivité. L'âme de Baudelaire se projette sur Paris. La ville devient l'espace de représentation où la vision intérieure s'objective, où s'établit la correspondance du sujet avec la réalité qui l'entoure.

Paris constitue la scène où se manifestent les passions qui font l'objet de la poésie de Baudelaire. La Ville exhibe, dans la «vie fourmillante» qui l'anime, l'image du destin qui attend ces passions: le vieillissement et la mort. La cité est, elle aussi, la proie du temps et ses habitants les exemplaires victimes de l'aliénation.

La dimension esthétique de la mort

La transcendance a cessé de soutenir le réel et le sujet s'éprouve comme seul garant de son absolu. La mort n'est plus prise en charge par la hiérarchie du sacré, qui lui assignait son statut. La tradition allégorique fournit au poète un support imagé dont les virtualités peuvent être reprises et intégrées dans une nouvelle perspective métaphysique. La poétique des *Fleurs du Mal* glorifie «le culte des images».

«Une Gravure fantastique» présente la mort comme une puissance qui prend forme d'image, mais ruine de l'intérieur la réalité de ces images dont elle révèle l'inanité ultime. Si le poème dit la défection de l'image, il incarne néanmoins la mort dans un réseau de représentations qui échappent à son empire.

«Une Martyre» maintient à l'objet son statut de symbole mais transcende la réalité empirique vers une saisie spirituelle.

Ainsi, la mort donne à l'existence sa dimension esthétique et spirituelle.

Délivrance et révélation

La mort apparaît dans les *Fleurs du Mal* comme un absolu poétique qui affranchit le regard, un absolu théologique qui définit l'exigence morale, un absolu existentiel qui indique au sujet le lieu où se révèle son identité. Elle est garant et certitude.

Terme et possibilité, elle est saisie comme l'absence la plus proche et la plus intérieure. Le poète l'attend sans angoisse. C'est plutôt la perpétuation du même, l'aliénation tragique de l'être condamné à vivre, qui l'obsède.

Baudelaire espère la mort comme délivrance et comme révélation. Elle permettra le dépassement de l'identité donnée. Désentravé de sa prison matérielle, l'esprit sera rendu à sa liberté. La mort, lieu d'une spiritualité épanouie, révèlera enfin les correspondances dont le cœur pressent l'infini.

Françoise Bruttin.

Thomas LAHUSEN, *Autour de l'«homme nouveau». Allocution et société: essai de sémiologie de la source littéraire* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 9), Wien, 1982, 336 p.

D'emblée, l'intitulé donné par l'auteur à sa thèse désigne trois domaines auxquels vont s'adresser ses interrogations: l'histoire, la linguistique et la littérature. Et le prétexte en sera, pourrait-il sembler, bien mince, puisqu'il s'agit d'une enquête statistique sur les formes d'allocution recensées au sein d'un corpus étroitement circonscrit dans le temps et l'espace, en l'occurrence cinq romans russes réalistes des années 1860.

On ne tarde pas cependant à saisir l'ampleur et la multiplicité des enjeux qui se dégagent d'une telle investigation. Thomas Lahusen nous rappelle d'abord la portée des formes allocutoires (usage des pronoms personnels, mais aussi des noms, prénoms, patronymes, titres, bref, toutes «formes d'adresse») en ce qu'elles signalent de manière privilégiée à la fois ce que l'auteur appelle le «rapport avec l'autre» et la propre identité sociale des locuteurs. Du point de vue de la recherche sociologique et historique, ce type d'enquête constitue donc un instrument de première importance pour l'étude des mentalités collectives.

Le corpus — les «informateurs» — étant ici de nature littéraire, c'est également le problème de la littérature comme source historique qui se trouve posé, en termes classiques de «reflet» ou de «déformation» idéologico-artistique de la réalité sociale. Dans quelle mesure l'analyse sociolinguistique ou, plus largement, sémiologique, des formes signalant explicitement le «moi social» dans des œuvres romanesques elles-mêmes conçues comme une mise en représentation de la société, permet-elle de dégager ou de consolider le véritable «paysage mental» de cette société révolue, par-delà la déformation littéraire obligée? Et que nous apporte une telle analyse que nous ne sachions déjà à la faveur d'autres modes d'investigation historique? A ces questions centrales, auxquelles viendront s'en ajouter d'autres, relatives à la structure du langage et aux corrélations entre *langue* et *société*, l'auteur va apporter des réponses catégoriques dépassant les limites et l'exemplarité du corpus. Appliquée par exemple à un ensemble plus vaste et moins homogène de sources polonaises, et compte tenu des spécificités historiques, sociales et linguistiques, la même enquête a ainsi abouti à des résultats largement convergents. C'est que l'«arbitraire» dont se réclame Lahusen dans le choix des œuvres aurait de quoi susciter certains doutes. Le corpus traité ici renvoie en effet à une période singulièrement riche et réputée cruciale dans l'histoire de la société russe du XIXe siècle, celle qui voit notamment en 1861 l'abolition du servage proclamée, consacrant théoriquement le passage d'une société «féodale» à une société industrielle, et que l'historiographie soviétique n'hésitera pas à qualifier par la suite, dans une perspective éminemment téléologique, de «situation révolutionnaire».

Chacune des œuvres retenues met en scène les tensions propres à cette période, éclairant en priorité tel ou tel secteur de la vie sociale. Ainsi le fameux *Que faire?* de N.G. Tchernychevski, prototype du roman utopique révolutionnaire, traite de l'«homme nouveau» voué à la transformation de la société russe. A l'opposé, le non moins célèbre *Oblomov* d'I.A. Gontcharov brosse le portrait des «hommes de trop» (la noblesse terrienne, désormais condamnée), alors que *Mille Âmes*, fresque sociologisante d'A.F. Pisemski et *Pères et Fils* d'I.S. Tourgeniev décrivent sur des registres divers les luttes qui opposent les deux catégories. Enfin le cycle d'esquisses «physiologiques» de G.I. Ouspenski, *Les Mœurs de la rue Rasteriaieva*, relate le destin d'un quartier urbain populaire.

Objets d'une présentation tenant compte de la position des auteurs dans le champ social et littéraire ainsi que de l'impact respectif de chacune des œuvres, ces dernières sont soumises à une analyse sociolinguistique. Celle-ci relève systématiquement les personnages en interaction selon une classification en groupes sociaux qui se réfère notamment à la «Table des rangs», institution fondamentale de la Russie tsariste, puis les formes allocutoires intervenant au cours des différentes interactions (ensembles des dialogues échangés par deux personnages). L'interprétation va d'abord porter sur la stratification sociale des personnages, d'où sera dégagée la «représentation physique» des classes sociales, pratiquement toutes présentes dans les œuvres. Un second niveau envisage la «stratification sociale des prises de parole», qui permet, elle, de mesurer le poids symbolique dont est pourvu chaque groupe. Dans ce sens, la source littéraire comme reflet de la réalité sociale se confirme, fût-ce en dépit de la volonté des auteurs: à représentation physique égale ou supérieure, les groupes disposant d'une «identité partielle», femmes, domesticité et surtout la véritable «classe objet» (Bourdieu) qu'est l'innombrable paysannerie, jouissent d'un poids symbolique minime. Ces groupes sont littéralement «parlés», et ce statut est corroboré à la fois par les formes de dénomination dont usent à leur endroit les narrateurs et par l'analyse qualitative des formes des dialogues où ils interviennent.

Mais c'est l'analyse quantitative de la «stratification des interactions» qui s'avère être la plus riche d'enseignements, puisque ses résultats vont permettre à l'auteur d'infirmer la notion de «structure homogène du langage» et de reformuler le problème des isomorphies entre *langage* et *pratiques sociales*, thèmes qui seront développés en conclusion. Au niveau des seuls pronoms, l'analyse des relations de réciprocité ou de non-réciprocité indique, certes, la présence de deux pôles de structuration linguistique rigoureuse dont les incidences sociales seront respectivement la solidarité de classe ou de milieu et le rapport de force, de pouvoir, explicite. Or, constate Lahusen, cette dichotomie doit être fortement relativisée dès lors qu'il existe entre ces deux pôles une large zone de passage constituée par des «rapports d'indécision» qui se fondent sur l'usage non réciproque et variable des formes lexicales, non pronominales, de l'allocution. Relativement majoritaires dans toutes les œuvres, ces rapports d'indécision attestent donc l'existence d'une vaste zone de «structuration linguistique floue». Quant aux incidences sociales corrélatives, elles peuvent être mesurées en termes de destabilisation des statuts hiérarchiques, de relative «ouverture», de passage à des rapports de dominations «euphémisés». A langue floue, réalité sociale floue et corrélations floues, conclura en quelque sorte l'auteur, et la pertinence des résultats sera donc fonction de la relativité même de la notion de reflet.

Dans la Russie des années 1860, cette nouvelle et possible mobilité sociale est loin de toucher les masses populaires dont les tenants de la «situation révolutionnaire» postulent la pression victorieuse. Elle ne concerne en réalité qu'une minorité d'«hommes nouveaux», déclassés ou en voie d'ascension (la fameuse «intelligentsia», laquelle n'est pas, tant sans faut, constituée de seuls roturiers ou «rangs mêlés»), toujours coupés à la fois du peuple et du pouvoir. Ce sont eux qui, chez Tchernychevski, par et au-delà de l'usage formellement réciproque du «vous de la politesse» — de la «civilisation» selon N. Elias — élaborent les rapports de domination les plus subtilement euphémisés. Ce sont eux, remarquera encore l'auteur, qu'on retrouvera au pouvoir en 1917...

Antoine Baudin.

Aurelio DE' GIORGI BERTOLA, *Diari del viaggio in Svizzera e in Germania (1787), con un'appendice di documenti inediti o rari*, edizione critica e commento a cura di Michèle e Antonio Stäuble (Biblioteca di «Lettere italiane». Studi e Testi; XXVII), Firenze, Olschki, 1982, 374 p.

Aurelio DE' GIORGI BERTOLA, *Elogio di Gessner*, a cura di Michèle e Antonio Stäuble, Firenze, Olschki, 1982, 109 p.

L'œuvre d'Aurelio De' Giorgi Bertola (1753-1798), à mi-chemin entre le néoclassicisme et le préromantisme, représente une des expériences littéraires les plus intéressantes de la fin du XVIIIe siècle. L'influence d'auteurs allemands contemporains comme Gessner, Hagedorn, Kleist ou Zachariä, que Bertola a lus et traduits, enrichit son inspiration fondamentalement classique d'une touche déjà préromantique. Parmi ses écrits en prose, celui qui réalise le mieux l'équilibre entre la grâce de la tradition lyrico-élégiaque et la sensibilité du préromantisme est le *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* (1795). Le *Viaggio* marque la naissance du mythe romantique du Rhin, que des poètes comme Brentano, Heine, Hugo et Nerval reprendront et amplifieront. Ce récit épistolaire d'une excursion rhénane de Spire à Düsseldorf doit passablement à l'imagination. Il s'inspire cependant d'un voyage réel en Suisse et en Allemagne accompli par l'auteur en 1787 et dont toutes les étapes furent décrites au jour le jour dans des cahiers appelés *Diari*.

Ces *Diari*, que M. et A. Stäuble publient pour la première fois *in extenso*, comprennent le *Journal de voyage* proprement dit *(Giornale)*, où sont inscrits aussi des détails pratiques (horaires, distances, dépenses), et les *Memorie a parte*, où certains sujets sont plus particulièrement développés en vue d'une étude d'ensemble ultérieure. La publication des *Diari* est précédée d'une ample introduction où les éditeurs décrivent les caractéristiques des manuscrits et des éditions partielles de ce texte[1], identifient les sources écrites, analysent les principaux thèmes et étudient selon quels critères les notes de voyage des *Diari* ont été retravaillées du point de vue stylistique et structurel pour aboutir au *Viaggio sul Reno*. Le texte des *Diari*, présenté en une excellente édition critique, est enrichi de plus de 900 notes explicatives très détaillées (principalement sur les personnes citées), résultat d'années de recherches bibliographiques et d'archives. Une vingtaine de documents, pour la plupart inédits (cours, conférences, lettres et notes de Bertola, ainsi que divers autres témoignages le concernant) complètent cette publication.

L'intérêt de cette édition ne réside pas seulement dans la possibilité de reconstituer la genèse du *Viaggio sul Reno*. Les *Diari*, que Bertola rédigea aussi dans l'intention de publier un ouvrage sur la Suisse, constituent un répertoire des thèmes les plus en vogue dans la culture européenne du XVIIIe siècle. Si, pour certaines observations sur la nature, les monuments et les habitants, Bertola se réfère à des livres parus quelques années auparavant, comme ceux de W. Coxe, de J. Moore, de H.-B. de Saussure ou de J.-A. De Luc, pour ne citer que les plus importants, c'est avec une sensibilité toute nouvelle que cette réalité est abordée et décrite. L'originalité de Bertola dans la littérature de voyage du XVIIIe siècle apparaît tout d'abord dans le choix des paysages: l'auteur manifeste sa préférence pour les régions de collines où prévaut le sens de l'équilibre, du décor et du pittoresque, ou pour les vues lointaines des massifs alpins qui servent de toile de fond à des contrées vallonnées (Berne) ou lacustres (Lausanne). Si la réalité sociale, économique et politique est saisie plus superficiellement, Bertola donne

de la Suisse une vision moins idyllique que celle de ses prédécesseurs: par exemple, lorsqu'il oppose la décadence des mœurs dans les villes à la pureté originelle des campagnes. Pour son itinéraire artistique, Bertola suit certes les étapes des grands voyageurs, mais dans ses descriptions il manifeste un goût bien personnel: il apparaît particulièrement sensible, par exemple, aux monuments contemporains, alors que ceux du moyen âge le laissent presque indifférent. Les *Diari* sont intéressants enfin pour les portraits de personnalités rencontrées au cours du voyage. Ce sont principalement des écrivains ou, plus généralement, des intellectuels comme S. Gessner, J.K. Lavater, J.K. Hirzel à Zurich, J.R. Frey et I. Iselin à Bâle, et le docteur S.-A. Tissot à Lausanne, mais aussi des diplomates comme le nonce apostolique B. Pacca à Cologne ou le ministre prussien W. von Dohm à Aix-la-Chapelle, et des personnes influentes de la franc-maçonnerie à Zurich, Bâle, Strasbourg et Karlsruhe.

C'est au cours de ce voyage en Suisse que Bertola rencontre pour la première fois le peintre et poète Salomon Gessner dans sa résidence du Sihlwald, près de Zurich: cette entrevue idéalisée constitue le motif central de l'*Elogio di Gessner*. Contrairement aux *Diari*, l'*Elogio* est une œuvre littéraire conçue comme telle et composée en 1788 après la mort du poète zurichois. Elle s'inspire non seulement de la rencontre du Sihlwald, mais aussi des œuvres de Gessner que Bertola avait traduites en italien dès 1777, des nombreuses lettres de leur correspondance (1777-1783) et d'informations fournies par un ami de Gessner: L. Meister.

L'*Elogio di Gessner* présente d'abord l'homme, puis l'artiste, son pays et son cadre de vie, pour culminer avec la rencontre de 1787 où sont repris d'une manière plus personnelle tous les motifs de la première partie. Il s'achève par la description du coucher de soleil sur le Sihlwald, qui annonce symboliquement la prochaine mort du poète. L'*Elogio* constitue une des œuvres les plus caractéristiques de Bertola: sens de la mesure dans le style et dans la structure, recherche constante de la grâce et de l'équilibre, émotion intense mais contenue. L'œuvre connut un certain succès en Italie et à l'étranger; elle fut même rééditée en 1798 et en 1829. Aujourd'hui pratiquement introuvable en dehors des anthologies, ce portrait idéalisé d'un des plus célèbres poètes suisses du XVIIIe siècle méritait donc d'être republié dans cette belle édition critique richement annotée.

Jean-Jacques Marchand.

[1] Rappelons qu'en 1978 les éditeurs avaient publié dans les *Etudes de Lettres* (avril-septembre 1978, n°s 2-3, pp. 59-114), des extraits des *Diari* en appendice à leur étude intitulée: «La Suisse vue par un écrivain italien du XVIIIe siècle (avec des textes inédits)».