

COMPTES RENDUS

Armand Colin | « [Romantisme](#) »

2019/3 n° 185 | pages 142 à 159

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200932749

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2019-3-page-142.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

COMPTE RENDUS

Romantisme propose dans chacun de ses numéros les comptes rendus des ouvrages récemment publiés sur le XIX^e siècle qui lui ont été envoyés. Pour ce faire, une équipe composée de spécialistes de différentes disciplines (Jacques-David Ebguy, responsable de la rubrique, et Claire Barel-Moisan, David Charles, Ségolène Le Men, Boris Lyon-Caen, Florence Naugrette, Dominique Peyrache-Leborgne, Éléonore Reverzy, Anne-Marie Sohn) se réunit régulièrement, afin de déterminer des recenseurs et de les solliciter. Les comptes rendus sont distribués sur deux supports, le site de la SERD accueillant de manière privilégiée les comptes rendus des éditions de textes.

Parallèlement à cette activité de recension qui permet à la revue de se faire l'écho des principales publications sur le XIX^e siècle français et étranger, la rubrique offre occasionnellement un débat croisé entre un auteur et un lecteur, à propos d'ouvrages dont l'ampleur des perspectives historiques ou critiques, l'originalité des thèses sont de nature à susciter la discussion et à intéresser l'ensemble de la communauté dix-neuviémiste.

Olivier BARA (dir.), *Théâtre et Peuple. De Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 332, 2017, 599 p.

Objet de représentations idéalisées tout autant que réalité socio-politique à géométrie variable, le peuple est une pierre de touche de la théorie et de la pratique du théâtre en temps de démocratie. Les trente contributions originales rassemblées dans cet ouvrage, fruit d'une réflexion collective menée entre 2008 et 2013 au sein de l'ex-UMR LIRE et de l'Université Lyon 2, éclairent les significations kaléidoscopiques du « théâtre populaire » et du « théâtre du peuple » au moment où ces catégories se dessinent, des années 1760 aux années 1930. Le volume complète ainsi un renouveau historiographique sur le théâtre, le roman et la poésie populaires du XIX^e siècle (voir par exemple Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010, et les autres études mentionnées à la fin de l'introduction générale, p. 30-31). Par son ampleur, l'ouvrage constitue une contribution majeure à l'histoire du théâtre et des représentations, qui situe en diachronie les genres dramatiques et spectaculaires dans une perspective sociale, donc politique.

Impeccablement présenté par Olivier Bara, accompagné d'une bibliographie et de deux index détaillés, le tableau historique est construit

en quatre parties équilibrées, chacune précédée d'une introduction fluidifiant la lecture des articles, qui scandent l'émergence d'un théâtre pensé à travers le prisme du peuple – et *vice versa*. La première partie examine l'apport théorique des Lumières, actualisé par le bouleversement révolutionnaire et son après-coup. La deuxième étudie les utopies romantiques d'un théâtre pour le peuple, de la Restauration à la Seconde République. La troisième se focalise sur les genres, les lieux théâtraux et les représentations du peuple quand triomphe la bourgeoisie libérale, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La quatrième s'attarde sur la démocratisation sous la Troisième République : le renouvellement des sources et du fait spectaculaires, comme en témoignent entre autres le théâtre de vulgarisation scientifique de Louis Figuier (Claire Barel-Moisan) ou la fondation du Théâtre du peuple par Maurice Pottecher à Bussang (1895), ouvre la voie à l'accomplissement d'une « marotte » chère à Firmin Gémier, avec son Théâtre national ambulant puis la fondation du premier TNP (Catherine Faivre-Zellner, Nathalie Coutelet).

Cependant, la chronologie n'est pas rigide : certains articles opèrent des retours bienvenus (telle la synthèse sur le modèle grec antique, « lieu commun » de Rousseau à Vilar qualifié par Romain Piana d'« utopique et matriciel »), tandis que d'autres analysent la genèse de formes ou d'œuvres à venir (voir l'étude d'Isabelle Martin-Pradier sur la fascination du jeune Cocteau

pour les arts mineurs, creuset esthétique de son théâtre). Relevant d'une démarche historique critique qui situe les formes et les idées dans leur époque, les contributions mises en perspective par Olivier Bara se démarquent de la mythographie continuiste de Romain Rolland, avide de « précurseurs », dans *Le Théâtre du Peuple* (1903), mythographie reprise par Jean Vilar et ses épigones, imaginant un héritage de « famille » transmis « d'Épidaure à Avignon ». Dans cet écheveau historiographique complexe, est circonscrite et analysée une conception « romantique » du théâtre et du peuple, qui tend à faire du spectacle un « lieu de métamorphose de la foule en public, et du public en communauté unie par l'émotion et le partage sensible » (p. 26).

Théâtre et Peuple sont donc constamment mis en tension dans cette mosaïque qui trouve un équilibre dans l'évocation d'artistes consacrés et de *minores*, de figurations théâtrales du peuple et de genres ou de formes ayant donné naissance à un mythe du « populaire ». Ainsi en va-t-il de la Foire au XVIII^e siècle, du mélodrame conçu par Pixérécourt (Roxane Martin en retrace les enjeux idéologiques, en réaction au traumatisme de la Révolution et au drame romantique), ou encore du café-concert fleurissant à partir des années 1840 (dont l'histoire et « l'image pédagogique du peuple-citoyen » sont exposées par Marine Wisniewski). La plupart des contributeurs éclairent parallèlement les principaux courants esthétiques. Le romantisme revient régulièrement avec ses figures de proue comme Guizot, Hugo et Dumas, mais les utopies théâtrales du saint-simonisme et du fouriérisme, moins connues, ne sont pas oubliées grâce aux contributions de Philippe Régnier et Françoise Sylvos ; de même, Anne Pellois rappelle que le symbolisme, trop vite associé à un courant uniment élitaire, a également suscité un rêve de théâtre populaire par sa « dimension religieuse, cérémonielle et civique ou nationale » (p. 436). Une place est aussi accordée aux transformations sociales, urbaines, et aux politiques culturelles qu'élaborent non seulement les promoteurs d'un théâtre du peuple – si l'action de la Révolution française n'est guère évoquée, cela apparaît dans l'éphémère Commission des théâtres de 1849, puis sous

la Troisième République naissante avec les spectacles *gratis* ou « populaires » à l'Opéra (Lucette Monnin-Tonetti) –, mais aussi ses opposants : Michèle Fontana révèle une convergence paradoxale à l'horizon 1900 entre des catholiques et des républicains hostiles aux foules.

Mais de quoi le peuple est-il le nom ? Telle est la principale gageure rencontrée par les auteurs, qu'ils parviennent à clarifier avec plus ou moins de netteté. Ses représentations axiologiques oscillent entre *plebs* (foule disparate, instable) et *populus* (nation souveraine). Est-il cet « être réel, palpable, animé, passablement dramatique » et pourtant « oublié » dont Nodier voit l'avènement sur la scène dans les prodromes de la Révolution (cité par Maurizio Melai, p. 76) ? Cette multitude spectatrice et agissante, organe d'une nouvelle légitimité que la Révolution voit naître lors de la bataille du *Charles IX* de Chénier (Gauthier Ambrus), ouvre la scène à de nouveaux personnages. D'un côté abondent des types, telle Madame Angot, la « poissarde parvenue » évoquée par Patrick Berthier, le menu peuple des ouvriers qui inspire le mélodrame et les pièces dites « populaires » répertoriées par Barbara Cooper, ou encore le bourgeois-bandit Robert Macaire, « héros » et « héros » incarné par Frédéric Lemaître, dont Marion Lemaire retrace la fortune mythique et subversive.

D'un autre côté, le peuple reste la projection d'une élite, notamment dans la critique dramatique et parmi les auteurs, qui entendent le moraliser ou le civiliser, et conçoivent le spectacle comme « un petit cours d'histoire » (voir la présentation du Cirque-Olympique par Sylviane Robardey-Eppstein). Aussi ce peuple projeté sur le public de théâtre tourne-t-il souvent, comme Florence Naugrette le montre au sujet de Victor Hugo, « de l'utopie au malentendu », voire à la déception (celle de George Sand après la Révolution de 48 et l'échec de son *Molière*) – à moins qu'il ne soit qu'un prétexte à une conception aristocratique du « Grand Art », paradoxe qu'Alban Ramaut résume par les termes « idéalisation héroïque et stigmatisation réaliste » dans l'opéra de Berlioz (p. 217). S'il est aisé de cerner le peuple tel qu'il se trouve envisagé et représenté, sa présence est moins précise dans la composition des spectateurs, compte tenu

de la difficulté d'accès aux sources (même si quelques chapitres détaillent la sociologie des publics), mais aussi des flottements inhérents à la catégorie scalaire de « peuple », entre acception inclusive nationale aspirant à l'unité (celle d'un « théâtre citoyen » suggéré par Marion Denizot, p. 412) et sélection spécifiquement sociale, parfois clivante à l'encontre d'une bourgeoisie omniprésente, instance traditionnelle de légitimation.

Plus nettement ressortent les principaux affluents du « théâtre populaire ». Comme y invite Olivier Bara, on peut distinguer à l'époque romantique entre une veine « autoritaire et populiste » dans le mélodrame classique, une autre « libérale, bourgeoise et nationaliste » propre à la tragédie nationale et à la comédie bourgeoise, et une troisième « républicaine, saint-simonienne ou socialiste » infusant le mélodrame social (cité p. 165). L'utopie « élitaire et artistique » de Hugo emprunte une voie alternative ambitieuse, que l'on retrouvera par exemple chez Vitez. Déplaçant la lorgnette à un siècle de distance, Bérénice Hamidi-Kim retrouve « trois fleuves du théâtre populaire » dans les courants républicain, socialiste et paternaliste catholique (p. 534). Domine ainsi une conception du théâtre comme spectacle ritualisé, « religion civique » qui relie effectivement Mercier (mais aussi Diderot et Rousseau) à Gémier en passant par Michelet ou Wagner, fédérant le peuple grâce aux émotions collectives, mais sans que le consensus de la « fête », de la « communion » ou de la « communauté » ne soit durablement atteint par « l'électricité du théâtre », ni même absolument souhaité. C'est à ce titre que le coordonnant « et » prend sa pleine signification, comme un lien asymptotique tressant utopie et nostalgie entre Théâtre et Peuple, « un désir ou un fantasme, un remords ou un regret, un souvenir refoulé, qui toujours ressurgit » (Pierre Frantz, p. 49).

Thibaut Julian

Cyril BARDE, Sylvia CHASSAING,
Hermeline PÉRONOUD (dir.), *Fin-de-siècle : fin*

de l'art ?, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, 208 p.

C'est dans le domaine de l'histoire des représentations que Cyril Barde, Sylvia Chassaing et Hermeline Péronoud situent l'équation du titre de leur ouvrage. À partir de là, « fin-de-siècle » et « fin de l'art » constituent des imaginaires autant que des horizons d'attente pour les pessimistes, auxquels de plus optimistes opposeraient tout aussi valablement tournant de siècle et enfance de l'art. L'ouvrage apparaît alors comme ayant moins pour fonction de répondre à la question que son titre pose que d'interroger cette question elle-même et les raisons qui expliquent sa formulation. L'ouvrage en tant que tel se compose de trois parties intitulées « Destins artistiques au prisme du mythe fin-de-siècle », « Iconoclasmes » et « Images dangereuses », et d'un cahier d'illustrations qui, en lui-même, rend compte du large spectre de pratiques et de périodes explorées. L'introduction ne prépare pas à cette organisation des articles. Plutôt, elle prend le parti d'intégrer déjà les contributions à une démonstration inductive où la maladie, le démembrement et la destruction, comme *topoi* ou comme gestes, révèlent l'ambivalence des fins de siècles et leur puissance dialectique.

Dans l'article qui ouvre le volume, Guy Ducrey répond ouvertement au titre de l'ouvrage. En le plaçant à cet endroit, ses éditeurs confirment qu'ils envisagent cette contribution et les contributions qui suivent loin de toute perspective essentialiste. Vis-à-vis de ce qu'il considère d'abord comme un postulat de travail, l'auteur propose plusieurs trames d'appréhension du sujet : lexicologique, sociologique, psychologique ou encore philo-historique. Si le parcours de tant de combinaisons est nécessairement succinct, il assume la complexité de ce point d'entrée que constitue cette notion lexicalisée – fin-de-siècle – à valeur chronologique, esthétique autant que morale (p. 18). Pour en rendre compte, Guy Ducrey mobilise essentiellement des exemples issus du genre littéraire roi chez C. Lemonnier, L. Dumur, C. Mauclair, J. Renard ou M. Schwob. Si le roman est très souvent pris comme document, c'est précisément du fait de l'importance des faits de discours et de représentation (p. 17) dans l'éla-

boration du « mythe de la fin de l'art et [de] sa nature purement imaginaire » (p. 36). Guy Ducrey le démontre en toute fin de contribution et avec l'intelligence d'une rêverie quand il porte à la parabole une scène du *Lost Masterpiece* de Mary Chavelita Dunne Bright [George Egerton]. L'article de Marie-Bernard Bat constitue une forme d'exemplification des arguments évoqués dans le texte qu'il suit, bien qu'il se place davantage à l'endroit du geste de l'écrivain. L'autrice trace celui qu'Octave Mirbeau propose au genre romanesque, depuis la mobilisation stylistique émancipatoire de la peinture puis de l'automobile au profit du roman d'art, jusqu'à l'affirmation et la mise en place concomitante d'une « esthétique du néant ». À travers les exemples de *Dans le ciel* et de *La 628-E8*, Marie-Bernard Bat en identifie des principes : polyphonie narrative et/ou auctoriale, déconstruction de la trame romanesque et « irrégularisation » des îlots textuels, approche lacunaire de la réalité, instance observatrice dépossédée d'elle-même... De façon dialectique encore, la perte du goût pour l'art et la mise en crise des personnages d'artistes conduisent à une rénovation générique et poétique.

Les premiers jeux de miroirs entre arts finissants à un siècle d'écart sont proposés par Morgane Leray qui relève plusieurs effets d'écho thématique entre Michel Houellebecq, Joris-Karl Huysmans ainsi que Nordau, les Goncourt, Jean Lorrain et Gustave Kahn. Damien Delille fait de son côté l'hypothèse de fins de siècle définies moins par leur position chronologique que par le fait qu'elles suivent deux générations déçues : celle du romantisme et celle de mai 68 (p. 63). Il identifie qu'« [a]u-delà de tout emprunt, appropriation ou parodie, ces parallèles entre fins de siècle soulignent le même désir d'extension de la sensibilité, de nouvelles formes de relations intersubjectives qui dépassent les assignations de genre » (p. 68). Les postmodernités sont ainsi appréhendées comme un élargissement des modernités à travers de nouvelles disciplines, et dont une expression serait la filiation à travers le postulat d'un art « fin-de-sexe » allant de Jean Lorrain et Oscar Wilde à Dominique Gonzalez-Foerster et David Deitcher.

De son côté, Marie Kawthar Daouda thématise le sujet de l'ouvrage à travers certains

motifs du roman byzantin qui lui permet d'activer des ressorts dialectiques déjouant le risque d'oppositions binaires, et qui l'autorisent à valider avec force son hypothèse initiale : « S'il faut chercher une justification à la cristallisation de cette expression autour de la période qui clôt le XIX^e siècle, c'est plutôt du côté d'une association approfondie entre deux motifs, celui de l'ennui, issu d'une méditation sur la vanité, et celui de l'imminente destruction du corps urbain et social. » (p. 77) Au mitan de ces études, l'approche de Nicolas Ballet offre un triple pas de côté dans la mesure où il interroge davantage la destruction en art que la destruction de l'art. L'article prend pour objet la culture globale de groupes de musiques industrielles (Einstürzende Neubauten, Test Dept.) dans un spectre chronologique peu fin-de-siècle, qu'il s'agisse de l'héritage théorique (constructivisme, A. Artaud, W. Benjamin, P. P. Pasolini) ou du courant lui-même et de sa culture visuelle. En filigrane, l'article trace donc la permanence des imaginaires romantiques et fin-de-siècle que sont ceux des ruines et de la dystopie dont le deuxième vingtième siècle aurait pour avatars positifs et constructifs les friches et les modèles alternatifs. Vittorio Pasari aborde, lui, l'idée de fin de l'art de façon plus directe. Il rappelle qu'elle représente un artifice théorique autant qu'un indicateur si, avec Hans Belting, on admet qu'à une fin de l'art correspond surtout une nouvelle compréhension de celui-ci – concomitante voire antérieure. Pour le compte du *graffiti writing* et du *street art*, dont il donne des définitions bienvenues pour le néophyte, l'auteur observe trois cas d'étude : le premier fait apparaître la façon dont l'institutionnalisation a tôt fait de normaliser ces pratiques artistiques ; le deuxième correspond à l'arrêt du festival FAME par son créateur, Angelo Milano, en raison de la reconnaissance dont il avait fini par devenir l'objet ; le troisième cas traite de l'artiste Blu qui, en 2014, a recouvert de peinture noire une grande fresque de 2007 qu'il avait réalisée dans un quartier emblématique de l'underground berlinois s'étant gentrifié. Ces fins, décidées par les artistes eux-mêmes, apparaissent comme une reprise de contrôle de la « valeur d'échange au sein de l'industrie culturelle » (p. 108) qui, en un sens, rejouent toutefois des stratégies de contrôle

institutionnelles. L'art se détruisant lui-même trouve dès les années soixante un autre avatar chez Gustav Metzger qui en a fait la théorisation et dont Camille Paulhan aborde avec un double souci historique et artistique la particularité vis-à-vis des arts de la destruction. En écho, l'article d'Anne Bessette aborde par un spectre chronologique plus large le vandalisme artistique, comme thème ou pratique, quitte à négliger la fin-de-siècle comme période ou imaginaire. Les fins de l'art mises en jeu par la négativité des images sont interrogées par Loïse Lelevé du point de vue de leur fonction par rapport à l'invention fictionnelle, en particulier chez Arturo Pérez-Reverte ou Pierre Michon, quand Aude Jeannerod les pense chez Jean-Philippe Toussaint. Pour finir, Camille Martin-Payre offre une fine étude comparée entre le *Dorian* de Wilde (1890) et celui de Will Self (2002). La distinction entre la fin-de-siècle comme fin d'un monde et la fin-de-siècle comme fin du monde fait émerger plusieurs lignes de partage, à commencer par celle du Beau comme idéal ou comme nostalgie.

L'ensemble du volume dirigé par Cyril Barde, Sylvia Chassaing et Hermeline Pernoud répond avec précision et une certaine audace à l'ambition de confronter deux mythes et d'éprouver leur contiguïté relative au sein de pratiques discursives littéraires et extra-littéraires. Si quelques contributions s'attachent essentiellement à exemplifier, la majorité des articles offre soit des horizons disciplinaires donc conceptuels, soit des problématisations complexes qui rendent leur lecture et leur analyse captivantes, faisant vivre la fin-de-siècle et la fin de l'art dans les creux des téléologies à partir desquelles nous risquons toujours de les aborder.

Quentin Rioual

Michel BRIX, *Chronologie de la vie et des œuvres de Gérard de Nerval*, Du Lérot, Tusson (Charente), 2017, 480 p.

Michel Brix, l'un des collaborateurs de la nouvelle édition du poète dans « la Pléiade », nous offre cette *Chronologie* comme l'aboutissement de ses travaux sur Nerval ; travaux com-

mencés il y a près de quarante ans, et marqués de publications capitales, devenues des « usuels » pour tous les « nervaliens » : *Nerval journaliste* (1986), *Manuel bibliographique des œuvres de Gérard de Nerval* (1997), *Dictionnaire Nerval* – avec Claude Pichois – (2006), sans oublier, en compagnie de ce dernier également, la biographie consacrée à l'auteur en 1995.

L'ouvrage d'aujourd'hui vient surtout après l'indispensable *Dictionnaire*. La forme dictionnaire répond à une mode de toutes les époques. La nôtre, qui en réactive la vogue, utilise cette publication d'autorité (tel l'« argument d'autorité ») pour prétendre à l'exhaustivité ; celle-ci, fût-elle « amoureuse », cache mal parfois qu'une recherche est au point mort, qu'elle tourne en rond – même si la circularité est la caractéristique essentielle d'un dictionnaire... En tout cas, le *Dictionnaire Nerval* offrait déjà une somme de renvois utiles à toute la production nervalienne et aux documents critiques qui l'ont accompagnée et suivie (on aurait d'ailleurs aimé que M. Brix mentionne l'édition en cours des *Œuvres complètes* de Nerval dans les Classiques Garnier, tout au moins certaines de ses publications). Alors, diront d'aucuns : pourquoi aujourd'hui cette *Chronologie* ?

D'abord, elle a un précédent inachevé ; celle qui court d'août 1850 à juin 1852, qu'avaient résumée Jean Guillaume et Cl. Pichois (les deux « maîtres » que revendique notre « chroniqueur ») au début du deuxième tome de « la Pléiade », publié en 1984. Tronquée, partielle, à l'échelle des trois volumes, elle méritait d'être complétée. Et de quelle manière ! De 1748, date de naissance du grand-père paternel, à 1825, premier concert de Camille Moke, la future Marie Pleyel, alias « Pandora », sont consacrées quinze pages, histoire de marquer l'amplitude du calendrier. À partir de 1826, pas une année de la vie de Gérard Labrunie de Nerval ne sera passée sous silence, pas même 1828 dont il est rendu compte l'espace d'une unique page...

La *Chronologie* actuelle reprend donc et mène à son terme la première mouture (certaines datations, au passage, sont rectifiées – voir page 324 par exemple), en tressant le biographique, l'activité journalistique et la création personnelle, sachant que l'œuvre du poète et du

prosateur trouve sa source dans la considérable production du chroniqueur.

Il est intéressant de porter sur cette chronologie le regard d'un narratologue en face d'un récit et de noter ainsi les variations de rythme, de tempo, dans le déroulé des étapes et péripéties de cette vie. Après le résumé/sommaire des années 1748-1825, la chronique se développe de 1826 à 1838 (échappant à l'ellipse en 1828, nous l'avons dit), avant de marquer la pause sur les trois années très denses de 1839-1840-1841, puis c'est une retombée passagère, avant que les événements ne se précipitent à nouveau de 1843 à 1849, 1850 ouvrant sur un pic de quatre années particulièrement riches, bornées par le suicide. Avec l'année 1855, le chroniqueur offre un effet de zoom sur le retentissement de la mort du poète, avant la retombée des années *post-mortem*, 1856 à 1860, date à laquelle M. Brix clôt ce travail.

Aujourd'hui, grâce à la vue d'ensemble qu'autorise ce livre, utilisant les acquis de la recherche nervalienne, certaines années jusqu'alors peu documentées gagnent en visibilité, prennent du relief, comme cette année 1842 par exemple qui restait désespérément vide, après la première crise de folie avérée en 1841, véritable événement perturbateur s'il en est.

À côté des grands chefs-d'œuvre, toute la place peut être faite à d'autres productions non négligeables de Nerval. Les vingt-cinq pages de l'année 1839 permettent de suivre, au plus près, dès le 1^{er} janvier, les péripéties de la représentation de *Léo Burkhart* et de sa publication en octobre. Autre exemple : l'année 1850 est documentée tout au long de trente-quatre pages ; on peut y accompagner la carrière du *Chariot d'enfant*. Si la continuité chronologique importe plus que tout, elle ne reflète pas pour autant une progression uniforme.

La lecture d'un tel ouvrage permet de confronter deux points de vue de Nerval sur lui-même : à savoir que *sa vie tient intimement aux ouvrages qui ont fait connaître son nom* et/mais *qu'il a bien fait de séparer sa vie privée de son œuvre* ! En fait, c'est un Nerval au milieu de ses contemporains (de ses « collaborateurs », au premier rang desquels Gautier dont il partagera la plume en tant que chroniqueur...) que nous retrouvons là, tant les citations et les ren-

vois aux critiques et au lectorat de l'époque foisonnent. L'érudition est d'ailleurs impressionnante. Nous avons pu relever une erreur, ce qui nous a permis d'échapper au découragement : le compte rendu des *Souvenirs et Paysages d'Orient* de Maxime Du Camp par Louis de Cormenin dans *L'Événement* est du (mercredi) 14 août 1850, non du 15... Derrière la sécheresse apparente de la datation, M. Brix nous restitue Nerval en son siècle ; rendu précieux, saisie qui n'avait été proposé que... par Pierre Gascar, au prisme du roman, dans son trop peu cité *Gérard de Nerval et son temps* (Paris, Gallimard, 1981, 329 p.). La somme de M. Brix pourrait en être comme le pendant érudit (nul doute que ce parallèle fasse sursauter certains – qui oublieraient qu'avec Nerval nous parlons littérature –, mais il n'est pas à nos yeux un mince compliment) ; véritable encyclopédie qui, au fil des dates, ne cesse de suggérer les ombres du temps. Entre le filigrane chronologique de M. Brix et l'essai biographique du romancier P. Gascar, il faut rappeler ici le magistral *Gérard de Nerval. La conquête de soi par l'écriture* (Orléans, Paradigme, 1997, 287 p. En 1998, dans son compte rendu, à *Romantisme* – n° 102 –, M. Brix avait d'ailleurs qualifié l'ouvrage de « précieux ») que le grand Frank Paul Bowman, au soir d'une vie de chercheur et d'érudit, consacrait à Nerval en décidant justement d'offrir une analyse d'ensemble de l'œuvre de Nerval au prisme d'une chronologie rigoureuse.

Si on en revient au projet qui a animé les concepteurs de l'édition de « la Pléiade », on comprend que cette chronologie en est le véritable aboutissement. En effet, il s'agissait d'ordonner *chronologiquement* l'œuvre de Nerval pour en respecter rigoureusement l'évolution. La chronologie n'a pas toujours bonne presse, on la soupçonne de reposer sur une linéarité sans harmoniques, commode mais fastidieuse, une énumération méthodique mais sans promesse. On ne s'avise pas qu'une telle approche est la seule manière — élémentaire correction sinon politesse élémentaire — de respecter l'œuvre d'un auteur victime — plus que tout autre peut-être — de nombreux éditeurs qui, prétextant promouvoir l'esprit de ses textes, n'hésitèrent pas à en trahir la lettre (comme chacun sait, il n'est meilleure manière de trahir la lettre que de pré-

tendre en avoir respecté l'esprit !), avec la pire désinvolture, tant il semblait clair que ce *fol délicieux* n'avait somme toute rien à y perdre !

Il y a donc bien une cohérence entre l'édition chronologique promue en « Pléiade » et cette *Chronologie* qui nous arrive aujourd'hui ; une congruence même. On oublie trop souvent que la chronologie porte en soi une problématique. L'approche diachronique est d'une importance herméneutique et heuristique sans pareille. Elle permet, en jalonnant un parcours, une œuvre, dans sa genèse, son éclosion, d'en suivre le mouvement, le processus créateur, en somme d'accompagner un auteur dans ses travaux et ses jours ; tel quel, ce livre est une oraison au temps passant de Nerval. Il faut encore dire un mot de sa présentation matérielle et esthétique. À l'instar du *Dictionnaire*, comme toujours avec les éditions du Lérot, nous avons là un ouvrage qui offre à l'œil son élégance sobre, au toucher son grain sensuel, dans l'attente impatiente du coupe-papier. À noter, pour une réédition qui ne manquera pas (comme celle du *Dictionnaire* en 2017), car une chronologie s'enrichit avec le temps, que des pages 295 à 311, le repère chronologique courant, en pages impaires, indique 1852, alors qu'il s'agit de l'année 1851... comme si, la fin approchant, le flux du temps avait pressé son cours...

Le calendrier, ouvert à l'année 1748, bien avant la naissance du poète, s'arrête en 1860, cinq ans après sa mort. Car une chronologie est forcément dynamique. Rien ne manifeste mieux l'inscription de la vie de Nerval dans son siècle, dans le temps, que le sort réservé à l'année 1855 ; sur les quarante-cinq pages, les deux premières sont consacrées au dernier mois de sa vie, *janvier*, il est retrouvé mort le 26 au matin, les pages suivantes sont alors l'écho de cette disparition dans le monde des lettres de l'époque, et l'occasion de suivre encore la création posthume à la scène de *Misanthropie et Repentir*, drame que Nerval a adapté d'après Kotzebue. Aussi, même si nous avons commencé cette recension en parlant d'aboutissement – le mot s'impose quand un ouvrage exemplaire vient parachèver un travail ample, commencé depuis longtemps –, cette somme ne referme pas pour autant l'œuvre nervalienne sur elle-même. Par définition, elle la

replace dans le temps ouvert, diachronique et labile, dans la durée chronologique justement.

Philippe Destruel

Mireille DOTTIN-ORSINI et Daniel GROJNOWSKI, *L'Imaginaire de la prostitution. De la bohème à la Belle Époque*, Paris, Hermann, 2017, 268 p.

À la suite des *Romans de la prostitution* parus en 2008, Mireille Dottin-Orsini et Daniel Grojnowski poursuivent leur collaboration sur ce sujet prisé, avec *L'Imaginaire de la prostitution*. Afin de retracer les contours de cette hydre protéiforme qu'est leur objet d'étude, ils s'appuient sur des sources documentaires variées, aussi bien populaires que plus officielles, de la chanson de cabaret à l'opéra, en passant par la correspondance, les monographies, les rapports de police, le roman, la peinture ou le dessin. Aussi divers soient-ils, ces différents discours restent éminemment masculins et ne permettent de saisir que le mirage, l'imaginaire de ce phénomène, sans jamais espérer accéder à la réalité vécue par les filles concernées.

Dans un premier temps, les auteurs rappellent la difficulté de délimiter le fait prostitutionnel et reviennent sur les différents statuts des filles, dont le langage populaire se fait le reflet. Les différentes sources documentaires organisent ensuite les chapitres, à la manière d'un kaléidoscope de représentations autour de la prostitution. La parole est d'abord donnée aux autorités médicales, et ces deux spécialistes de la fin-de-siècle font utilement le point sur les références incontournables que sont les travaux de Parent-Duchâtelet, dans le domaine médical, puis sur ceux de Lombroso et de Pauline Tarnovski, dans le domaine de l'anthropologie criminelle. Sont ensuite envisagés les ouvrages rédigés par différents membres haut placés de la police des mœurs, tels que Béraud, Lecour ou Macé. Au-delà de leurs singularités, ces études tendent toutes à encourager une réglementation accrue de la prostitution, afin de mieux surveiller et endiguer ses dangers, et, plus particulièrement, le spectre inquiétant de la contagion syphilitique. Autorité plus singulière rencon-

trée dans ce chapitre, Octave Mirbeau, pour son témoignage de connaisseur qui lui confère un statut particulier : ses réflexions, longtemps restées inconnues en France en raison de la diffusion récente de *L'Amour de la femme vénale*, offrent un changement de perspective, en envisageant la prostitution du point de vue du client.

Si la science et la police font de la prostitution un sujet d'étude parmi d'autres au XIX^e siècle, la presse ne l'aborde encore que frileusement, sur le mode de l'anecdote savoureuse ou de la satire. Les tribunaux, les rafles ou encore les grands congrès nationaux abolitionnistes sur la prostitution offrent, de temps à autre, matière à un article, mais sans véritable étude de fond. Les illustrations ne sont pas oubliées, et l'on s'arrête aussi sur les productions des illustrateurs Forain et Steinlen. Les journaux étudiés, le quotidien *Gil Blas*, puis *Le Courrier français* et *Le Gil Blas illustré*, épousent le point de vue officiel : ils respectent ses tabous et se bornent à utiliser la prostitution pour son potentiel aguicheur et pittoresque. Aborder la presse anarchiste et socialisante de l'époque, alors très foisonnante, mais bien plus difficile d'accès, aurait sans doute permis de montrer une vision quelque peu différente, plus abolitionniste, mais aussi moins représentative de l'imaginaire du siècle.

Les « prostituées en musique » sont abordées, à travers deux genres aux antipodes, la chanson populaire et l'opéra. Alors que la première ne tarit pas d'éloges et de compassion à l'égard de la fille des rues, s'insurgeant régulièrement contre son asservissement, l'opéra se cantonne longtemps à la courtisane, perçue comme une menace à l'ordre patriarcal et devant rester à sa place. Dans ce contexte, la *Carmen* de Bizet fait donc scandale par le pouvoir contestataire de l'autorité masculine qu'elle incarne. Au-delà de leurs différences, les imaginaires de ces deux genres musicaux se retrouvent pour faire de la prostituée une marginale exclue au destin tragique, comme on le retrouvera aussi d'ailleurs dans le roman romantique ou naturaliste.

Le chapitre suivant s'intéresse à un matériau plus personnel, les correspondances et journaux intimes. Les sources les plus accessibles restent celles des écrivains masculins ayant par ailleurs aussi écrit sur la prostituée, tels que Baudelaire, Maupassant, Flaubert, les Goncourt ou encore

Alphonse Daudet, et nous permettent d'approcher l'imaginaire de la prostitution par des souvenirs de rêve, de passes, de voyage, ou encore par des observations sur leur propre état de santé, pour ceux atteints de la syphilis, jamais évoquée comme telle, bien évidemment. Quelques lettres de filles, si rares et précieuses, clôturent ce chapitre sur un contenu plus matériel et prosaïque, laissant par contraste peu de place aux sentiments et au plaisir, puisqu'il s'agit le plus souvent d'échanges professionnels visant à obtenir une place.

Avec les filles fictives des écrivains naturalistes, la prostitution devient à la fois l'objet d'une stratégie éditoriale d'auteurs cherchant à se rendre visibles, mais aussi le fer de lance d'un programme littéraire, comme en témoignent les différentes filles des *Soirées de Médan*, à valeur de manifeste. Les récits de filles d'Alexis, de Huysmans, d'Edmond de Goncourt, de Zola et de bien d'autres, souvent jugés obscènes par la critique conservatrice, multiplient les effets de connivence, de variations et d'hommages entre eux, revendiquant ainsi une appartenance collective à une esthétique nouvelle. Dans leurs récits, les auteurs font volontiers les portraits des filles, mais ne leur donnent qu'assez rarement la parole ; quelques narrateurs tentent cependant de se mettre dans leur peau en imaginant leurs pensées et émotions. Comme dans la chanson et l'opéra, leur destinée reste tragique, rongée le plus souvent par la solitude et la syphilis, ravivant ainsi la tradition médiévale des *memento mori*.

Les prostituées symbolistes prendront le relais au tournant du siècle. L'abjection que les filles incarnent souvent, par association avec la fange, l'ordure, la déliquescence ou encore la putréfaction, tend alors à s'adoucir, à s'éclaircir et à se poétiser sous la plume d'auteurs tels que Marcel Schwob, Jean de Tinan ou Charles-Louis Philippe. Héritière des courtisanes au grand cœur des Romantiques ainsi que des prostituées russes à l'image de la Sonia de *Crime et Châtiment* et de la Katioucha de *Résurrection*, la fille symboliste peut devenir christique, à l'image de la petite Monelle de Schwob à la parole oraculaire.

Religion et prostitution se retrouvent aussi associées à travers l'imaginaire de la belle juive,

à l'altérité redoublée, en tant que femme, prostituée et ennemie de la religion catholique. Les figures bibliques de Judith et Salomé usent toutes deux de leur beauté, même si l'on retient davantage la noblesse de la première et la sensualité de la seconde. Il est bien démontré comment l'image de la juive évolue au fil du siècle, d'un stéréotype assez positif, dans la littérature romantique, avec la Rebecca de Walter Scott ou encore la Rachel d'Halévy, qui met en avant une beauté grave et forte, courageuse, à une vision fin-de-siècle plus sombre et misogynne, où l'antisémitisme d'ouvrages tels que celui de Drumont sur *La France juive* semble s'être partagé et développé. La belle juive, représentante d'un peuple honni, se diabolise en se teintant alors de peur et de répulsion.

L'avant-dernier chapitre, « En noir et en couleurs », fait la part belle aux arts picturaux, aux œuvres d'artistes reconnus tels que Gustave Moreau, Constantin Guys, Rops, Manet, Gervex, Toulouse-Lautrec ou Degas, laissant de côté l'industrie parisienne d'images, de cartes postales, de photographies « obscènes » vendues alors sous le manteau ou bien diffusées dans les maisons closes. L'ouvrage manifeste en clôture une volonté de tisser des liens avec le présent, par un retour sur l'exposition récente du Musée d'Orsay consacrée aux *Images de la prostitution*, qui a réuni de très nombreuses œuvres et matériaux sur la prostitution, de manière assez éclectique, incluant des nus académiques de l'époque afin de montrer l'incertitude des contours du thème prostitutionnel, par le voyeurisme qui l'accompagne. La présentation de ces œuvres ne déclenche plus aujourd'hui de réactions hostiles et permet de constater le caractère atemporel de cet imaginaire de la prostitution que cet ouvrage entreprend lui aussi de cerner par des biais différents.

Si aujourd'hui la nudité des filles a perdu de son mystère et que les prostituées semblent avoir désormais trouvé une voix, par des témoignages, des revendications ou des documentaires, le silence et la violence restent encore étroitement attachés à cet univers, qui apparaît à la fois radicalement différent et très semblable à celui d'hier. Au fil des supports envisagés, cet ouvrage revient ainsi sur de nombreux motifs constitutifs de cet imaginaire et fait apparaître,

toujours avec la nuance nécessaire, les points de convergence et de divergence de cet imaginaire, les évolutions et les constantes qui se dégagent d'une esthétique ou d'un genre à l'autre.

Marjorie Rousseau-Minier

John E. JACKSON, *Baudelaire et la sacralité de la poésie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2018, 144 p.

Point de sujet plus épineux, débattu, controversé que celui de la religion chez Baudelaire. Et l'ambiguïté du poète lui-même, confessant à Narcisse Ancelle avoir mis dans *Les Fleurs du mal* « toute [s] a religion (travestie) », n'a certes pas contribué à lever les doutes de la postérité quant à ce sujet. Dans *Baudelaire et la sacralité de la poésie*, la thèse de John E. Jackson est claire : on ne saurait entendre *une* religion, mais bien *des* religions cohabitant dans la poésie baudelairienne. On y trouve le Dieu d'amour du christianisme, mais aussi la Mort allégorisée comme un dieu, le « dieu de l'Utile », les emportements lucifériens de la section « Révolte », l'« imprégnation catholique » de certaines pièces et une contrefaçon du langage religieux dans certaines autres : autant de mouvements traduisant des aspirations opposées, discordantes. Si Jackson admet qu'il est « difficile de trouver un dénominateur commun » à ces diverses postulations, il parvient toutefois à les rassembler autour de trois problèmes connexes, soit ceux de la parole, du mythe et de la religion. Mais c'est peut-être le premier d'entre eux qui est analysé avec le plus d'insistance : « Le *dit* poétique baudelairien n'est quasiment jamais séparable d'un *dire* dont le rappel constant donne à ces poèmes la force interlocutrice sans égale qui est la leur » (10). L'ouvrage se consacre à l'examen de cette force.

Scindée en deux grandes parties (« Les religions de Baudelaire » et « La parole dans les *Fleurs du mal* »), cette étude s'ouvre sur la « question du mal », d'autant mieux comprise qu'elle est inscrite dans son cadre théologique. Le problème du Mal se décline thématiquement suivant qu'il est lutte contre le Créateur, conflit amoureux, ennui ou pulsion sadique – variété qui ne fait qu'accroître la fondamentale « hété-

rogénéité » du message inhérent aux *Fleurs*. Le deuxième chapitre, « Révolte », s'attache à gloser la cinquième section des *Fleurs* ; analysant « Abel et Caïn », Jackson montre comment l'Adoniram du *Voyage en Orient* de Nerval innerve le poème baudelairien. Le commentaire de Jackson noue avec attention le rapport entre religion et pouvoir créateur, dans la mesure où le personnage nervalien est emblème de l'union entre invention et contre-religion subversive. Nerval reparait au chapitre d'après, à la faveur d'une comparaison entre le « Voyage à Cythère » et l'épisode du *Voyage en Orient* dans lequel Gérard aborde aux rives de l'île désenchantée. Jackson parvient à montrer une parenté autre que celle simplement biographique, nouée autour de la désillusion et du conflit entre dieux païens et Dieu chrétien, tout en soulignant la différence de leur rapport à l'histoire.

Vient ensuite une étude de ce que Jackson nomme le « pseudo-catholicisme » de Baudelaire. Fort d'une mise en garde utile – « être pénétré d'un "sentiment catholique de la Faute" n'est pas pour autant synonyme d'orthodoxie religieuse » (57) –, le critique parvient à départir, tout en observant leurs similitudes, le culte rendu à la Beauté du culte marial ou chrétien. Il évoque alors, au cinquième chapitre, un « catholicisme analogique » ou « métaphorique », fait de propositions qui font signe vers la religion sans pour autant y être complètement assimilées. La plus notable, le rapport au temps signant la finitude de l'homme, parachève ce sentiment de « déperdition à la fois ontologique et théologique » (78) agitant le poète. Ce chapitre s'articule bien au suivant, consacré aux « Èves octogénaires », ces petites vieilles cheminant péniblement dans le Paris du Second Empire, qui ne peuvent se réaliser comme « madones », tant l'espérance chrétienne d'un salut éternel leur est interdite. Un dernier bref chapitre relatif à la compassion conclut ce premier temps du parcours et tempère cet élan pessimiste en revenant à l'« appétit de religieux » manifesté par Baudelaire où la charité joue un rôle fondamental.

Face à l'apparent éclatement des propositions de la première partie, la deuxième partie paraît toutes les regrouper. En effet, peu de pièces, dans les *Fleurs du mal*, sortent de

l'orbe de la parole : interjection, exclamation, actes d'énonciation intempestifs, mystérieux – les *Fleurs du mal* sont entendues comme un « théâtre polyphonique » (97) aux expressivités multiples. Jackson va jusqu'à émettre l'hypothèse d'une « divinité du langage » à laquelle il serait possible d'adhérer, en lieu de religion traditionnelle. Enfin, la conclusion insiste sur le nécessaire rapport de l'histoire au sacré, tel que l'exemple du « Cygne » l'établit. C'est en fonction de cette pièce, véritable *telos* de la lecture de Jackson, que s'établissent et prennent sens toutes les autres hypothèses, et la compréhension de ce qu'il nomme une « liturgie poétique de l'union » remplaçant la liturgie traditionnelle.

Jackson fait des « contradictions » et des « oscillations » de Baudelaire le principe même de sa poésie : « ce n'est que dans et par cette complexité contradictoire que Baudelaire est Baudelaire ou, si l'on préfère, que se situe la "vérité" religieuse de la poésie baudelairienne. » (22) Ce parti pris herméneutique résout bien des problèmes et évite quelques pièges, car en acceptant de ne pas trancher le nœud gordien des propositions opposées, Jackson est mieux à même d'opérer une véritable reconstruction des *Fleurs du mal*. On reconnaît certains thèmes qui lui sont chers – la voix, l'interpellation, la mort, la palingénésie – qui avaient déjà fait l'objet d'études antérieures mais qui ne s'étaient jamais trouvés ainsi reliés. La force de ce dense et bel ouvrage tient à une manière d'aborder un problème crucial avec nuance, grâce à un art de tempérer les interprétations et de ne pas céder à une pente trop facile, due à notre aveuglante familiarité avec les vers de Baudelaire. Jackson ne cache pas son admiration ou sa fascination pour des poèmes auxquels il ne cesse de revenir, « Le Cygne » et « Les petites vieilles » entre autres, mais jamais cette fascination ne devient aveuglante.

C'est de l'intrication, du tissage d'une pièce avec l'autre, qu'émerge l'originalité véritable de ce livre. Je ne prendrai qu'un exemple : qu'on découvre comment « Le Voyage » s'unit à « La Charogne » dans le dernier chapitre sur les voix (108). Voici un rapprochement qui peut surprendre mais qui n'a rien de fortuit lorsqu'il est mis en rapport du point de vue du jugement et de la valorisation esthétique de l'objet que se

donne le poème. La perspective, alors, s'approfondit : ce n'est plus la simple correspondance d'un thème avec un autre, selon une association purement métonymique, mais bien une pensée essentielle accentuant la sacralité de la poésie telle qu'elle émane de l'acte lyrique. En reconfigurant les poèmes des *Fleurs*, en en présentant un enchaînement où la cohérence n'estompe pas la finesse du commentaire, Jackson parvient à respecter l'équivocité fondamentale du poète et à ne pas fausser le « jeu de contradictions » qui le définit. Exposer, analyser, mais ne pas prétendre à résoudre irrévocablement la *vexata quaestio*, tel est le cadre de travail que s'est donné Jackson. Les nombreuses « hésitations » des positions de Baudelaire à l'égard de la religion, ses apostasies comme ses adhésions les plus ferventes, ne sauraient nier ou amoindrir la sacralité au cœur du travail poétique. On saura donc gré à John Jackson de s'être affronté à ce problème souvent occulté car trop important, trop difficile, toujours au contact des textes, présents comme témoins soutenant chacune de ses analyses.

Julien Zanetta

Thierry POYET, *La Gens Flaubert : la fabrique de l'écrivain entre postures, amitiés et théories littéraires*, Paris, Lettres modernes Minard & Classiques Garnier, 2017, 618 p.

S'inscrivant résolument dans une perspective bourdieusienne, Thierry Poyet cherche à comprendre les « mécanismes essentiels de la fabrique de l'écrivain » (p. 24), loin de ce qui peut se jouer dans le travail de l'écriture, au fil des brouillons. Pour mener à bien une entreprise relevant de la sociologie de la littérature, le critique commence par observer « le personnage social » que fut Flaubert car l'écrivain se construit dans les lieux de sociabilité qu'il fréquente ; il s'arrête ensuite sur la lecture que le romancier fait de ses contemporains, cherchant en creux, dans cette critique littéraire privée, ce qui a fait socle pour que s'érige progressivement la figure d'écrivain que Flaubert aspirait à être ; enfin, Thierry Poyet analyse comment s'articule chez le romancier le refus d'exposer ses principes sous la forme d'un art poétique rigide avec

le désir profond de marquer son temps et de faire advenir « l'écrivain moderne ». Le propos est dense ; la démarche de l'ouvrage cohérente, souvent appuyée sur les réflexions de José-Luis Diaz (*L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, 2007) ou Jérôme Meizoz (*Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine, 2007) ; et le livre épais, heureusement précédé d'une préface éclairante due à Éric Le Calvez.

Entrons un peu plus dans les détails. Pour retracer la « vie littéraire » de Flaubert, Thierry Poyet propose le tableau très complet des « sociabilités d'un ermite » considérées aussi bien dans leurs reconfigurations successives (« groupe de l'enfance », « cénacle avorté de la poésie », etc.) que selon une coupe diachronique à large spectre identifiant différents « espaces concurrents » dans l'existence de l'écrivain : salon de la Présidente, dîners Magny, « grenier » de Goncourt... Ce riche panorama prend évidemment le contre-pied des déclarations si connues du solitaire faisant l'apologie de sa retraite de Croisset (ou se plaignant au contraire de l'isolement auquel son art le contraindrait) et éructant contre « les affaires » ou ses confrères toujours coupables de s'interposer entre lui et l'œuvre à écrire. Mais ce tableau n'a pas le caractère de nouveauté que semble vouloir lui conférer l'auteur : cela fait maintenant longtemps que l'érémisme intégral revendiqué par Flaubert est pris pour ce qu'il a effectivement représenté dans la vie de l'écrivain, c'est-à-dire une réalité matérielle très intermittente et surtout une aspiration bruyante à s'extraire sporadiquement de ses semblables : tous ses biographes récents ainsi que les éditeurs de ses romans l'ont précisément établi. Ainsi, pas une page de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* n'a été écrite dans la maison de Croisset, mais à Concarneau et, pour la plus grande partie du conte, à Paris – dans le tumulte d'un emménagement, entre les invitations à dîner et les sorties au théâtre. Il n'était donc peut-être pas nécessaire de dépenser autant d'énergie pour combattre une conception que tous les spécialistes s'accordent aujourd'hui à reconnaître pour ce qu'elle est, à savoir une posture. L'analyse de Thierry Poyet présente l'intérêt de l'établir définitivement. Mais elle est finalement plus convaincante quand elle met en

lumière les fêlures constitutives de l'individu que lorsqu'elle s'évertue à découvrir des « cénacles » là où il y a d'abord « la recherche de l'*alter ego* littéraire [qui] a constitué probablement [la] plus grande préoccupation [de Flaubert] et aussi la pire de ses désillusions tant la quête est restée généralement vaine » (p. 150).

La partie suivante, consacrée aux lectures que fait l'écrivain de ses contemporains, comporte plusieurs développements fort utiles sur des œuvres souvent mal connues que le chercheur a pris la peine de lire d'abord pour elles-mêmes, sans passer par le filtre de la critique flaubertienne, en leur restituant donc une légitimité que l'histoire littéraire leur a ensuite souvent refusée, parfois en s'appuyant sur les jugements de Flaubert lui-même. Cela concerne en particulier les productions de Louise Colet, Marie-Sophie Leroyer de Chantepie ou Amélie Bosquet. Mais Thierry Poyet prend aussi en considération la lecture que fait Flaubert de ses amis trop « ambitieux » (Du Camp, Feydeau, Daudet), de ses « maîtres contemporains » (Hugo, Sand, Zola ou les Goncourt) et de ceux que l'on rangera plus tard sous l'étiquette de ses « héritiers littéraires » (Maupassant et les « petits naturalistes »). Reste à prouver que, comme l'affirme Thierry Poyet, Flaubert « s'intéresse à ses confrères dans le seul but d'imposer sa théorie littéraire » (p. 450) : si tel avait été son dessein, la presse lui aurait offert un média plus efficace que la correspondance privée, car c'est pour nous seuls – lecteurs par effraction de ces lettres que Flaubert avait commencé à détruire avec Du Camp et dont il aurait peut-être tenté d'organiser un bien plus large autodafé si la mort ne l'avait surpris – que l'esthétique flaubertienne se construit peu à peu, « en négatif », à partir de la critique des ouvrages de ses contemporains, comme Thierry Poyet l'explique à juste titre.

La dernière partie de l'ouvrage se fixe un programme ambitieux : « montrer que Flaubert a su tirer parti de la situation qui lui était faite pour s'imposer dans la République des Lettres ». Prenant acte qu'il « n'était plus possible de construire seul une œuvre sans tenir compte de son environnement, Flaubert a théorisé, à sa manière, les effets produits par les influences subies de l'extérieur, il les a prises en compte et, peut-être même, manipulées » (p. 467). Certes,

l'esthétique flaubertienne se construit sur une « réception du refus, de la mise à distance, de la culture de l'écart et du silence » (p. 493). Mais si Flaubert conclut qu'il ne peut rien (« qu'y faire ? ») à la ressemblance des milieux entre le roman qu'il écrit, *Madame Bovary*, et celui que Champfleury publie en 1855, *Les Bourgeois de Molinchart*, et s'il n'en parle plus ensuite dans sa correspondance, est-ce suffisant pour postuler une volonté active de sa part de réduire au silence l'ouvrage, l'auteur et son école, en les « condamn[ant] au purgatoire de ses jugements épistolaires » (p. 507) ? Il y a là une singulière manière d'appréhender ce qu'est une correspondance et ce qui s'y joue, que ce soit à propos de Champfleury, Feydeau ou – à l'opposé – Baudelaire que Flaubert, sciemment, « passe [rait] sous l'éteignoir » (p. 516). Enfin, si l'interrogation sur ce qui constitue l'opposition entre *minores* et *maiores* se justifie pleinement, et si relire Du Camp ne peut effectivement pas faire de mal, il est discutable de reprocher à Flaubert d'avoir élaboré une esthétique « à la seule fin de lui [se ?] confier les pleins pouvoirs » (p. 580) et d'avoir ainsi conduit le genre romanesque tout entier dans une impasse, le critique s'inscrivant alors dans le sillon des travaux de Michel Brix (*L'Attila du roman. Flaubert et les origines de la modernité littéraire*, Champion, 2010). Même si Thierry Poyet précise que l'ambition qu'il définit comme « la véritable ambition de l'écrivain flaubertien, certes démesurément orgueilleuse mais tellement flatteuse pour l'œuvre qui doit la porter » est plus celle de « l'écrivain flaubertien – l'écrivain que le romancier appelle de ses vœux – que celle de Flaubert lui-même », cette ambition a-t-elle vraiment été de « clouer ses contemporains au silence et peut-être interdire même aux générations suivantes d'écrire encore » (p. 588) ? Ce n'est pas verser dans l'hagiographie que de se le demander. De même qu'il n'est pas du tout évident, en dépit de ce que Thierry Poyet affirme, que la lecture d'*Un cœur simple* aurait été pour George Sand « un véritable crève-cœur » (p. 558).

Stéphanie Dord-Crouslé

Daniel SANGSUE, *Vampires, fantômes et apparitions. Nouveaux essais de pneumatologie littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2018, 303 p.

Ces « nouveaux essais de pneumatologie littéraire » prolongent la somme de Daniel Sangsue sur les fantômes (*Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, 2011). L'objet d'étude de Daniel Sangsue est non pas la thématique (fantastique) du fantôme, mais l'omniprésence des figures de la revenance et de la spectralité dans la littérature du XIX^e siècle. Le même art de la « collection » conduit le lecteur sur les traces des trouvailles du chercheur mais alimente aussi, et plus nettement encore que dans le précédent ouvrage, de véritables enquêtes culturelles et littéraires qui montrent que le plus ou moins de corporéité des figures spectrales n'affecte pas leur profonde unité.

Non seulement, argue Daniel Sangsue, « fantôme » est au XIX^e siècle « un terme générique » (p. 7) mais ces sensations de présence, qu'elles semblent surnaturelles, matérielles ou spirituelles, sont marquées par une forme d'indécision qui va jusqu'à « l'indéfinition » de ce qui est susceptible d'apparaître (p. 229). L'ouvrage utilise cependant ce critère du plus au moins de corporéité du fantôme (pris au sens générique) pour organiser les douze études qui le composent : la première partie s'intéresse aux vampires, la seconde aux fantômes et la troisième aux apparitions, ou plutôt à la question majeure de l'interprétation du mot « apparition » dans la scène de première rencontre dont le roman de Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, fournit le parangon. Outre sa grande clarté, cette démarche met en évidence la manière dont les apparitions les plus diaphanes ou les plus subtiles héritent des revenants et vampires de la tradition littéraire.

Les quatre chapitres sur les vampires explorent leur dimension ludique voire parodique, dans le droit fil des procédés de mise à distance qu'évoquait l'auteur dans les chapitres 15 et 16 de son précédent ouvrage. Le fil directeur constitué par le roman apocryphe de *Lord Ruthwen ou les vampires*, mis en relation avec les œuvres contemporaines qui font du

vampire un objet de spectacle, met au jour « les dispositifs d'inversion de la terreur en "gaieté" » (p. 39) mais fait en même temps comprendre que « la résorption plaisante et le renversement comique de la peur travaillent en fait à mieux en assurer l'emprise » (p. 43). La « stratégie extrêmement habile » (p. 73) de Nodier, associant le jeu, la mise à distance et le spectaculaire, lui a acquis un véritable « monopole » (p. 82) dans ce « commerce des vampires » particulièrement lucratif et porteur en termes de notoriété.

La seconde partie s'ouvre sur un chapitre sur « Rêves et fantômes » qui apporte un prolongement éclairant aux pages consacrées à l'intérêt des sciences humaines et en particulier de la psychanalyse pour les fantômes (*Fantômes...*, chap. 13, en particulier les p. 202-212). Ici, Daniel Sangsue n'examine pas tant les opinions et les analyses de Freud et de Jung que leurs propres hantises : « maintenus à distance » chez Freud, les fantômes n'en sont pas moins étonnamment présents et insistants (p. 100-102). Cette approche dessine la profonde cohérence du lien entre le rêve et le fantôme dans la pensée du long XIX^e siècle, le chapitre revenant, après Freud et Jung, aux plus belles pages de Gautier. Suivent quatre études monographiques qui viennent également compléter la somme de 2011 : Balzac, Verne, Verlaine n'y étaient en effet que rapidement mentionnés et le Baudelaire du *Spleen de Paris* précise celui des *Fleurs du mal* (*Fantômes...*, p. 476-495). Ces études mettent là encore en évidence la dimension textuelle et culturelle des figures de fantômes, qu'il s'agisse d'être finalement indéterminés (chez Balzac), de fantômes essentiellement métaphoriques (chez Verne) ou composites, confinant au « bric-à-brac », chez Verlaine. Si les fantômes balzaciens ne sont pas « des revenants au sens traditionnel, des êtres de l'au-delà, des âmes en peine » (p. 131), ses idées-spectres (*Le Cousin Pons*) et ses « hommes-idées » (le terme est repris d'une nouvelle de Balzac intitulée *Aventures administratives d'une idée heureuse*, citée p. 133) se caractérisent par une « hybridité » (p. 137) qui les rend aptes à figurer les hantises sociales de Balzac : en particulier l'argent, qui dans *Melmoth réconcilié* comme dans *Ursule Mirouët* constitue « la vraie hantise du texte balzacien » (p. 146). Quant à Verlaine, sa « hantise personnelle » s'éclaire de l'étude sur

Baudelaire. Le recueil du *Spleen de Paris* offre en effet des exemples « emblématiques » (p. 163) du lien fondamental entre le fantôme et la mélancolie. Pour autant, là encore, la revenance textuelle introduit une forme de distance, voire de « fantaisie » (p. 168) qui souligne, dès ce recueil, le trait qui devient dominant chez Verlaine, à savoir « la part du *culturel* dans la spectralité » (p. 178). Affinant encore davantage sa réflexion sur l'équilibre des intentions et les enjeux de l'écriture du fantôme, Daniel Sangsue montre comment, chez Verlaine, « la vision distanciée et ironique » et même « l'exploitation souvent opportuniste du fantastique » coexistent avec une « revenance plus profonde et personnelle liée à la mélancolie, au rêve, au cauchemar, à la peur, au regret et au remords, à laquelle il faudrait ajouter cette revenance sociale et politique [...] qui fait défiler les fantômes “agités” des victimes de la guerre ou de la politique (1832, 1871) » (p. 191). Enfin, la « poétique comparée » à laquelle s'adonne Daniel Sangsue dans le dernier chapitre entend dépasser l'impression un peu vague selon laquelle « les histoires de fantômes sont *partout à peu près les mêmes* » (p. 194) ; questionnant cet « à peu près », Daniel Sangsue dégage la « typologie » des fantômes chinois, observe les « lieux » de leur manifestation et énumère les « motivations » qui leur sont prêtées. L'examen sans doute trop rapide de ce corpus montre qu'ici comme ailleurs la « revenance s'accompagne d'un métadiscours et d'une réflexivité » (p. 214). Mais ces similitudes de fonctionnement et de fonction, qui font penser à une universalité, ne doivent pas faire oublier les « questions particulières et spécifiques » (p. 214) que soulèvent les fantômes chinois et sur lesquels le chercheur termine – provisoirement sans aucun doute – la réflexion : l'idée d'une « multiplication/division des âmes et la notion d'“âme corporelle” » (p. 215) suscite selon lui des fantômes incompatibles avec « nos conceptions de l'individu [...] et de l'identité » (*idem*).

La dernière partie envisage l'apparition à la fois comme « porte d'entrée dans le fantastique » (p. 221), en relation avec des « phénomènes naturels » dont le fantôme ne serait qu'un cas particulier, et comme la simple survenue, considérée en dehors de toute surnature, d'« un invisible devenu visible » (p. 226). Les

apparitions mariales sont ainsi examinées sous l'angle de l'indétermination et de ce « comme » qui mène tout droit à la fameuse formule de *L'Éducation sentimentale*. Le geste de Flaubert apparaît ainsi comme essentiellement *littéraire*, lié à la réécriture et au commentaire des apparitions qu'avaient déjà livrées Sainte-Beuve, Balzac et Du Camp, dont Daniel Sangsue étudie plus précisément le cas à la suite des indications de Claudine Gothot-Mersch. Déclinant cinq lectures de la formule flaubertienne entre lesquelles il ne s'agira pas de trancher, Daniel Sangsue conclut sur « l'ironie » d'une formule qui permet à Flaubert de « dénon [cer] le caractère formulaire, stéréotypé de la scène d'apparition dans le roman de son siècle » (p. 273).

La thèse défendue par Daniel Sangsue tout au long de cet ouvrage est que la « revenance des textes » subsume les catégories habituelles de la spectralité sans pour autant réduire ses manifestations à de purs artifices. Les riches nuances et l'étendue des significations que leur confère la circulation des textes et des motifs culturels donnent à la « pneumatologie littéraire » toute sa pertinence : de quoi souhaiter lire bientôt d'autres « essais » aussi stimulants que ceux-ci.

Emmanuelle Sempère

Patrizio TUCCI, *Écritures du moi, paysages, figures dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 296 p.

Explorer Chateaubriand, c'est d'une certaine façon naviguer « de plein vent » à travers une mémoire littéraire et culturelle qui va de la Bible à Byron, d'Héloïse et Abélard à Pellico en passant par les modèles épiques ou par les voyages en Terre sainte, sans jamais perdre de vue la façon dont cette mémoire s'articule avec la vérité intime du narrateur. En plaçant son étude sous le patronage de Montaigne, Patrizio Tucci analyse, dans ce recueil consacré à Chateaubriand, l'instabilité générique d'une œuvre qui s'est ouverte sur un essai et qui n'a cessé d'entrelacer l'écriture et la vie, mais aussi le réel et la chimère, la figuration de soi et les innombrables citations renvoyant à une bibliothèque intérieure aussi hétéroclite que l'est le

moi lui-même. C'est donc cette représentation kaléidoscopique qu'étudie l'auteur en montrant, à travers des études très précises, comment les modèles littéraires viennent informer l'auto-figuration de soi qui, en retour, les transfigure en un jeu perpétuel d'échos et de récritures.

Le premier chapitre analyse avec une finesse remarquable la continuité profonde qui unit Chateaubriand à Montaigne, en même temps que ce qui sépare le mémorialiste de l'essayiste. Bien au-delà des nombreuses références directes à Montaigne, Patrizio Tucci met en lumière des rapprochements structurels entre les deux œuvres : la démarche zigzagante et saccadée de la narration, les innombrables digressions, divagations et intermèdes que Chateaubriand qualifie d'« Incidences », selon une esthétique de l'hétéroclite et du décousu, l'attention aux menus faits qui conduit à une écriture du contrepoint. L'auteur montre également l'importance pour les *Essais* comme pour les *Mémoires* de la mobilité textuelle qui fait de l'œuvre le lieu d'une révision permanente, l'écriture étant aussi labile que l'existence. Et il confronte avec une grande subtilité la vision montaignienne de la sincérité avec celle que développe Chateaubriand, toute en paradoxe, tiraillée entre la revendication du tout dire et l'éloge du voile, de l'oblique, de la réserve. Il y interroge enfin la perspective posthume de l'œuvre en montrant ce qui sépare la dimension mémorielle – celle de Chateaubriand – qui cherche à compenser la discontinuité identitaire du *moi* par des effets de surimpression et de synthèse des temps et des lieux, de la peinture d'un *moi* saisi dans le présent d'un mouvement perpétuel. C'est aussi cette question de la consubstantialité de l'œuvre et de l'existence qui constitue la matière de la deuxième étude, portant sur la lecture biographique que Chateaubriand impose à ses œuvres fictionnelles, et sur la compénétration permanente qui fait non seulement de la fiction le reflet de l'existence, mais aussi de la vie la reprise des scènes fictionnelles – le narrateur jouant à plusieurs reprises des épisodes de *René*. Le chapitre suivant est consacré aux corrections autographes de la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* à partir du manuscrit de travail conservé depuis l'an 2000 à la Bibliothèque nationale. Il montre la façon dont l'autocorrection contribue à ce ton que

Baudelaire a appelé le ton du « revenant », dans une perspective d'artiste conscient de travailler pour la postérité et ne se représentant que par des hypostases (voix, regard, mémoire...). L'étude consacrée au *Génie du christianisme* interroge une conception de la littérature que certaines approches modernes considèrent comme suspecte, fondée sur une vision systématique qui soumet le texte littéraire à autre chose que lui-même, à savoir une perspective apologétique et l'axiologie normative qui en découle. Patrizio Tucci montre alors comment Chateaubriand soumet son esthétique à un modèle axiologique fondé sur le parallèle, selon un système binaire qui implique nécessairement des simplifications massives. Sans doute sur ce point la prise en compte de la première version du *Génie* – dans laquelle la soumission du texte au modèle apologétique était moins marquée – permettrait-elle de compléter ce propos en précisant que ces simplifications idéologiques ont été introduites ou amplifiées à travers les nombreuses refontes de l'œuvre.

Les trois chapitres de la deuxième partie traitent des textes viatiques de Chateaubriand, en accordant une importance particulière aux représentations de paysages, et en continuant à explorer avec une très grande culture le lien qui unit la narration d'expériences personnelles et les figures archétypales sur lesquelles elle se fonde. Ainsi, les récits maritimes sont totalement investis par un répertoire hérité avec lequel le narrateur ne cesse de provoquer des échos – soit que le réel vécu débouche sur une réflexion abstraite autour de l'*homo viator* soit que l'expérience concrète se profile à l'arrière-plan de métaphores littéraires. Dans tous les cas, Patrizio Tucci montre comment Chateaubriand construit une certaine représentation de lui-même en « écrivain de plein vent », cumulant à la fois le rôle de navigateur expérimenté et intrépide, et d'écrivain concentré en plein orage sur un « papier inondé ». Mais là encore l'auteur insiste sur les ambiguïtés et les paradoxes qui traversent cette figuration de soi, en montrant par exemple comment les traversées houleuses sont le prétexte à la fois à une mise en avant du rôle de la Providence qui seule sauve du naufrage et à une exaltation du moi capable d'affronter les éléments en fureur. Et c'est aussi à travers

une grande figure archétypale, celle du « pieux voyageur », que Patrizio Tucci relit l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, souvent analysé dans sa dimension antiquaire – celle de « chercher des images » pour les *Martyrs* – plus que dans sa dimension religieuse. L'auteur confronte ainsi l'*Itinéraire* au modèle textuel des pérégrinations de Jérusalem qui s'était établi au Moyen Âge et montre la fidélité du pèlerin à l'égard du protocole d'écriture qui était celui de l'*Itinerarium Hierosolymitanum* : le *topos* de l'ineffabilité, ou encore l'insistance sur la topographie des lieux présentés selon un ordre ritualisé, et comme un « espace balisé de signes évoquant les événements de l'écriture ». Cette confrontation permet à l'auteur de faire remarquer très justement que l'apparente sécheresse du relevé des détails pratiques du pèlerinage est moins un signe de froideur qu'une façon de se placer dans la continuité des relevés géographiques réalisés par les pèlerins. Mais en même temps, comme dans les précédents chapitres, le critique insiste aussi sur l'infléchissement de la tradition et les failles dans la reprise des modèles préexistants. Ainsi, il montre comment Chateaubriand enlève à l'évocation de l'Histoire sainte sa dimension liturgique – qui consiste à rendre présents les événements sacrés – pour se livrer à un travail mémoriel qui inscrit une perspective archéologique absente des textes pieux – à savoir la conscience des strates historiques et la méditation autour du temps. Ce sont cette perspective mémorielle et l'intensité de sa réflexion mélancolique autour du *quia non sunt* qui forment l'unité du *Voyage en Italie* qui, contrairement à l'*Itinéraire*, ne se présente pas sous la forme d'un discours structuré par une logique narrative – celle du voyage – mais sous la forme d'un recueil épistolaire d'allure rhapsodique, marqué par la *negligentia* propre à la lettre. Patrizio Tucci voit dans les notes ajoutées en 1827 l'unité ultérieure conférée au *Voyage*, qu'elles transforment en un trône pour la petite société évanouie, celle dont Pauline de Beaumont fut « l'âme ».

C'est ensuite à trois figures féminines, à trois « songes du cœur », que s'attache Patrizio Tucci : Charlotte Ives, l'Occitanienne et Zanze. La première étude analyse de manière très précise et subtile non seulement la confusion des temps et la superposition des diverses strates

temporelles dans les *Mémoires*, mais aussi la façon dont le passé se trouve investi par le présent et transfiguré à la lumière du souvenir et de l'état d'esprit du moment. Mais ce sont aussi des souvenirs littéraires que convoque le critique, en relisant l'épisode de miss Ives à la lumière de l'histoire d'Héloïse et Abélard, ou encore à travers le schéma épique qui traverse les *Mémoires*, et qui implique pour le héros la tentation de la félicité domestique comme épreuve à supporter.

Dans sa relecture de l'épisode de l'Occitanienne, Patrizio Tucci analyse de façon toujours aussi fine le procédé de littérisation et de transfiguration du réel à l'œuvre dans les *Mémoires*. Rejetant la critique qui verrait dans la transformation de la jeune femme de vingt-six ans en jeune fille la simple expression d'un refoulement et le fantasme d'une pure relation narcissique, l'auteur insiste sur la nécessité *littéraire* de cet écart d'âge, impliquant une non-coïncidence essentielle qui constitue le principe même de l'interpolation des temps dans les *Mémoires*. Ce sont également les frontières de l'autobiographie et de la fiction qu'explore l'étude consacrée à Zanze qui devient non seulement un personnage des *Mémoires*, à l'instar de la Sylphide ou de Cynthie, mais aussi l'emblème de la jeunesse et de la liberté face aux vicissitudes de l'Histoire.

Emmanuelle Tabet

Nathalie VANFASSE, *La Plume et la Route. Charles Dickens, écrivain-voyageur*, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2017, 295 p.

« Des sensations vives, animées, m'ont fait oublier que tout était déjà dit, écrit, dessiné. Surpris cependant par l'effet inattendu des objets mêmes, il m'a semblé que [...] cet ensemble frappe chaque voyageur d'une manière différente [et que] le moindre tribut n'est donc pas inutile. » Cette observation du comte de Forbin dans l'Avant-propos de son *Voyage au Levant* (Paris, Imprimerie Royale, 1819, n.p.) pourrait servir d'exergue à maintes relations de voyages du XIX^e siècle. À part les pôles, le globe n'est plus à découvrir et les récits de voyage répètent, à quelques exceptions près, les

mêmes itinéraires et revisitent les mêmes sites. Seules changent les impressions du voyageur, la part de sensibilité et la qualité de l'observation qu'il y investit ainsi que les réflexions qu'il en tire, bien que très souvent celles-ci se recourent d'assez près. Le romancier Charles Dickens (1812-1870) fut aussi un voyageur et le mérite de l'ouvrage de Nathalie Vanfasse est de réunir sous un même regard critique ses quatre *Voyages et flâneries : American Notes* (1842), *Pictures from Italy* qui relate le voyage italien de 1844-1845, *A Lazy Tour of Two Idle Apprentices* qui rapporte une équipée au nord de l'Angleterre en 1857 en compagnie de son confrère romancier Wilkie Collins, et *The Uncommercial Traveller* qui regroupe les chroniques des promenades dans Londres de 1860 à 1868. Les impressions recueillies au cours de ces pérégrinations font ici l'objet d'un croisement de questionnements articulés selon trois supports critiques : la conception dickensienne de l'espace-temps, le mélange des genres et une archéologie des médias.

La première partie de l'ouvrage, « Concordance des temps et poétique du déplacement », convoque une grille temporelle qui définit le cadre conceptuel dont Dickens se sert symboliquement pour qualifier la portée et le sens de ses périples. Ainsi le voyage en Amérique se ferait-il sous le signe du futur, le voyage d'Italie sous celui du passé, les excursions au nord de l'Angleterre et les promenades dans Londres sous celui du présent. *American Notes* manifeste l'intention utopique de l'auteur de se mettre en quête d'un système politique, social et politique propre à revigorer les valeurs sclérosées du Vieux Continent et dont il pense initialement pouvoir trouver le modèle dans la jeune république américaine. Après un premier moment d'enthousiasme qu'éveillent en lui la ville de Boston, sa vie intellectuelle brillante, l'organisation de ses institutions publiques, et l'émerveillement provoqué par l'immensité et la pureté primordiale des vastes espaces naturels, grande est la déconvenue du voyageur quand il est à même de constater le manque d'intérêt des Américains pour la culture, leur culte de l'argent, l'extinction des nations indiennes, l'horreur de l'esclavage, la violence des armes. L'utopie vire à la dystopie. Ce cheminement désenchanté

n'a en soi rien d'unique, et l'auteure aurait pu en retrouver le tracé chez bien des voyageurs français de l'époque, tels Théodore Pavie dans ses *Souvenirs atlantiques, voyage aux États-Unis et au Canada* (1833) ou Jean-Jacques Ampère dans sa *Promenade en Amérique : États-Unis, Cuba, Mexique* (1855). Le récit du voyage italien accorde au passé un rôle incitatif dans sa relation au présent jugé archaïque et barbare, s'attachant par ses choix descriptifs à établir un lien de continuité entre les cruautés romaines et les mœurs actuelles : évocation de prisons, des spectacles sanglants du Colisée, d'une exécution capitale rendue dans ses détails les plus crus, des palais délabrés, des églises désaffectées. C'est que, comme le montre bien Nathalie Vanfasse, les pays latins, Italie et France confondues, sont la cible des préjugés anglo-saxons du voyageur. Si le *Lazy Tour* met en scène un présent ambigu où le fantastique se trouve mêlé à la réalité victorienne, où le sens et le goût du pittoresque hérités de Gilpin s'accommodent de modernes déplacements ferroviaires, où les deux voyageurs empruntent leur identité à deux personnages tirés d'une série de tableaux de Hogarth, *The Uncommercial Traveller* plonge au cœur même de l'actualité londonienne, mettant l'accent sur les questions sociales, notamment celle de la délinquance juvénile ou celle de la pauvreté des travailleurs empoisonnés par le plomb des usines ou souffrant de la rareté des emplois.

La deuxième partie, intitulée « Figures du voyageur, perception de l'espace et traversée des genres », s'attache à examiner la multiplicité générique à l'œuvre dans les quatre relations de voyage pour autant que celle-ci reflète les divers aspects de la personnalité de l'écrivain, à la fois conteur, romancier, journaliste, dramaturge, essayiste et relateur de voyages. Ainsi dans *American Notes* et *Pictures from Italy* l'écriture du voyage vient-elle s'alimenter au journalisme et à la fiction, tandis que dans *The Uncommercial Traveller* c'est le journalisme qui se nourrit du Voyage et de la fiction, et que le *Lazy Tour* se donne comme un récit de voyage romancé. Comment s'articulent entre eux les genres convoqués, telle est la question à laquelle Nathalie Vanfasse se propose de répondre, en montrant en particulier que le recours à la fiction, loin de fragiliser la capacité référentielle du

récit, en libère la potentialité représentative. La littérature demeure en ce sens un réservoir de références pour décrire les choses vues, Cooper et Irving pour *American Notes*, les pièces italiennes de Shakespeare pour le voyage dans la péninsule cisalpine, Hogarth pour le *Lazy Tour*, mais aussi les *Voyages de Gulliver* et les *Mille et une nuits*. Comme le souligne Nathalie Vanfasse, la nature viatique de la relation évolue au long des quatre récits, allant du Voyage classique à la flânerie ou à la déambulation, à mesure que le voyageur se déplace du lointain vers le proche, de l'Amérique à Londres, en passant par les étapes intermédiaires que sont l'Italie et le nord de l'Angleterre, et que se transforme par là même la figure du relateur qui de grand romancier reconnu comme tel lors du voyage américain finit par adopter le masque d'un essayiste anonyme et sans substance dans *The Uncommercial Traveller*.

La troisième partie, « Parcours multimédias », la plus originale de l'ouvrage, s'emploie à montrer le rapport que le texte écrit entretient avec une multiplicité de supports visuels, voire sonores. Le chapitre consacré à *American Notes* établit de manière très convaincante, et photographies à l'appui, une analogie inattendue entre la note de voyage riche en portraits et les nombreux billets de banque américains (*bank notes*) en circulation lors du voyage de 1842 où l'écrit côtoie l'image représentant des personnages illustres ou des figures typiques ou idéalisées. Cette comparaison en introduit une seconde, celle du faux-monnayage et de la contrefaçon, selon laquelle Dickens imaginerait ses écrits copiés, piratés (ce qui fut en fait le cas aux États-Unis pour *American Notes*), gagnant ou perdant de leur valeur selon les circonstances. À propos de la relation du voyage en Italie, Nathalie Vanfasse montre comment le texte cherche à produire un effet visuel, annoncé dès le titre, en usant de tableaux, de scènes de genre,

de croquis et d'esquisses, tandis que le *Lazy Tour* s'appuie sur deux supports médiatiques, le journal dans lequel la série parut initialement et l'image constituée des douze gravures empruntées à *De l'industrie et de l'oisiveté* de William Hogarth (1747). L'étude consacrée à l'*Uncommercial Traveller* s'attarde à décrire le processus initial de publication des chroniques dans le journal *All the Year Round* où celles-ci parurent entourées d'annonces de toutes sortes, d'autres séries et d'articles. Ainsi la chronique du 18 février 1860 consacrée à l'hospice de Wapping se voit-elle précédée d'un feuillet de Wilkie Collins et suivie d'une succession d'articles dont le premier portait sur la capacité de survie des micro-organismes et les autres sur la chasse au renard, sur une scierie moderne et sur les cimetières turcs. Chaque chronique était ainsi appelée à faire sens non seulement en elle-même mais aussi en fonction de son contexte. De belles illustrations destinées à accompagner les commentaires de la troisième partie sont regroupées en fin de volume.

La mise en parallèle de ces quatre relations de voyage produit logiquement une relecture nouvelle de chacune d'entre elles, en grande partie à cause de la nécessité d'inventer de nouveaux cadres critiques propres à rendre compte des structures et du sens de la matière viatique en regard, ce que fait avec beaucoup de finesse, de rigueur mais aussi d'ingéniosité l'ouvrage de Nathalie Vanfasse. Ce dernier ménage un élégant équilibre entre considérations théoriques et analyses critiques toujours très informées, soucieuses du détail, et sources d'habiles et fécondes interprétations. La connaissance de l'œuvre viatique de Dickens s'en trouve enrichie ainsi que la réflexion sur la littérature de voyage telle que celle-ci évolue en ce milieu du XIX^e siècle.

Roland Le Huenen