

## COMPTES RENDUS

*Romantisme* propose dans chacun de ses numéros les comptes rendus des ouvrages récemment publiés sur le XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.

Jean-Baptiste AMADIEU, *La Littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle mise à l'Index. Les procédures*, Paris, Cerf, coll. « Cerf Patrimoines », 2017, 552 p.

Appelé à devenir l'ouvrage de référence en langue française sur les procédures de l'Index, le livre de Jean-Baptiste Amadiou *La Littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle mise à l'Index* est le fruit de l'ouverture des archives vaticanes en 1998. Si l'étude constitue un apport substantiel à l'histoire des institutions, elle l'est également à l'histoire littéraire. Les recherches sur l'Index et le Saint-Office ont mis jusque-là l'accent sur les grands procès, abordant massivement des questions doctrinales ou mettant en lumière des causes célèbres. La grande originalité du chercheur est de s'intéresser au cas de la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle. Sujet jusqu'ici peu fréquenté, il s'avère pourtant un phénomène majeur pour l'histoire du livre et du contrôle de la lecture. Le XIX<sup>e</sup> siècle cristallise en effet une période tout à fait particulière dans l'histoire de l'Index romain. Elle se signale par un regain de son activité, mais surtout par le choix d'une nouvelle cible : le livre de fiction et plus particulièrement le roman. Dans une histoire dominée par la polémique en matière de religion, cette évolution est significative, le livre de Jean-Baptiste Amadiou en offre la mesure.

Après une mise au point définitionnelle sur les trois sens de l'Index – le catalogue *Index libro-*

*rum prohibitorum*, le dicastère ou Congrégation de l'Index et l'« ensemble juridique » (p. 14) – l'introduction propose une première analyse du phénomène censorial. Jean-Baptiste Amadiou distingue la censure « *a priori* ou préalable » qui concerne les imprimés avant publication et la censure « *a posteriori* ou répressive ». Comparant la censure romaine à la censure « royale » ou d'État qui s'exerce en amont de la publication au niveau de l'imprimerie, il qualifie la censure romaine de « censure singulière » (p. 16) plus proche du « boycott » que de l'interdiction.

La première partie du livre, intitulée « Avant le XIX<sup>e</sup> siècle », propose de définir la censure comme appareil juridique. Elle retrace l'évolution des institutions de l'Index en posant certains jalons historiques : le temps de la réglementation de l'imprimerie avec *Inter sollicitudines* (1487-1501) et *Inter multiplices* (1515), les premières tentatives de contrôle de la lecture suite à la publication des 95 thèses de Luther, la création de la Congrégation de l'Index et la fixation du catalogue dans le contexte de la Contre-Réforme : l'Index tridentin. La partie, qui adopte une démarche chronologique, se poursuit sur les modifications apportées par la réforme léonine (1897-1900) : assouplissement du dispositif législatif et réforme du catalogue amendé par *Officiorum ac numerum*. Elle se clôt sur le problème de la suppression de l'Index au XX<sup>e</sup> siècle avec la disparition de la Congrégation et du Saint-Office (p. 49) rem-

placés par la Congrégation pour la Doctrine de la foi.

Jean-Baptiste Amadiou pose *in fine* la question de l'autorité de l'Index dans une France en voie de déchristianisation. Analysant avec Tocqueville le développement d'un espace public, il met en avant une opposition entre « finalité ecclésiale » et finalité « anti-ecclésiale et laïciste » (p. 62), laissant le lecteur catholique face à une « législation double » (p. 15) : celle de l'État et celle de l'Église romaine. L'Index cesse en conséquence d'être un dispositif juridique pour devenir un « impératif moral » (p. 54) aboutissant à cette formule du « boycott » illustrée en introduction. L'auteur conclut alors à une adaptabilité de l'Église au contexte historique et propose l'idée d'une « loi d'opportunité » (p. 72) pour qualifier le caractère plastique du dispositif censorial.

C'est ce dispositif que la deuxième partie, consacrée aux « procédures », prend à charge de décrire. Elle se présente comme une analyse des mécanismes juridiques de l'Index codifiés par *Sollicita ac provida* (1753) dont une traduction, suivie des règles de l'Index tridentin, nous est proposée en annexe. Cette partie explore avec une grande précision les étapes de la mise à l'Index : la dénonciation, la rédaction du *votum* par le/les rapporteurs et les différentes phases du verdict (proposition d'interdiction, confirmation des consultants, adoption des cardinaux et promulgation du décret de proscription par le Pape). Ces pages offrent de larges extraits de documents inédits, les *vota* consacrés à la littérature française mais aussi la reproduction d'archives, convocations ou décrets de promulgation. La rigueur de cette reconstitution d'une très grande richesse permet de poser la question de la particularité de la mise à l'Index de la littérature française. L'Index n'est pas à l'origine une institution destinée à censurer la fiction. Conçue pour préserver l'orthodoxie, elle s'intéresse massivement aux écrits doctrinaux. Si le XIX<sup>e</sup> siècle n'échappe pas à cette règle, son originalité réside dans l'interdiction d'un certain nombre de fictions françaises, offrant une place nouvelle à la littérature et au genre romanesque.

Le livre de Jean-Baptiste Amadiou nous offre un éclairage précieux sur les raisons de la grande censure de 1864 qui mit à l'Index l'œuvre

de Balzac, Champfleury, Feydeau, Murger, Soulié, Stendhal, précédée par l'interdiction en 1863 de Dumas et Sand. Il offre une analyse tout à fait éclairante du rôle de Jacques Baillès. Le portrait du censeur, ancien évêque de Luçon et inventeur de la clause *amatoris fabulis*, illustre le succès croissant de l'Index romain auprès du clergé intransigeant. À bien des égards, ces analyses permettent de mieux mesurer toute l'originalité du déclenchement d'une procédure vaticane à une époque où, parallèlement en France, les romanciers n'entrent encore que difficilement à l'Académie.

Si la partie éclaire des cas particuliers – l'affaire Huysmans et la dénonciation sans suite de *La Cathédrale*, les deux *vota* concernant *Les Mystères de Paris*, l'interdiction de *Spiridion* de Sand et bien d'autres – elle se veut également une analyse de la censure en tant que « critique littéraire » (p. 249) et aborde de front la difficile caractérisation de textes qui tiennent à la fois du commentaire et de la preuve juridique : « Dans le discours censorial, écrit Jean-Baptiste Amadiou, les deux valeurs sont présentes : la signification de la proposition et l'assignation devant le tribunal (p. 219). » C'est également, pour l'auteur, l'occasion d'ouvrir certaines questions : quel est le contexte de l'invention de la clause *omnes fabulae amatoriae* ; quel rôle joue-t-elle par rapport à l'interdiction *opera omnia* ? Pourquoi, dans le cas de certains romans, les censeurs ont-ils entamé une procédure complète alors que la règle VII de l'Index tridentin sur les livres obscènes permet de l'éviter ?

La troisième partie est consacrée à la réception de l'Index en France. Elle traite de la montée de l'ultramontanisme dans le clergé français. Du fait de la tradition gallicane, l'Index, excepté le cas avignonnais, n'est pas suivi en France. La liste des livres interdits est laissée à l'approbation des évêques. Dans l'histoire du contrôle des livres, le XIX<sup>e</sup> siècle se caractérise par un retour à l'autorité de l'Index romain. Ainsi, tandis que l'*Index non viget in Gallia* reste d'actualité chez les gallicans, une fraction du clergé français fait preuve d'un zèle accru pour l'orthodoxie romaine. L'autorité non seulement croissante, mais inédite de l'Index en France, est une des particularités de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un phénomène déterminant mais peu connu.

Il permet néanmoins de comprendre l'évolution des pratiques de lectures et notamment la question de son contrôle dans le contexte du développement d'un lectorat de masse.

Le premier chapitre aborde la question de la « querelle des classiques » qui prolonge les débats sur l'enseignement confessionnel ayant agité les milieux catholiques pendant la Restauration. Si la première moitié du siècle fut marquée par la revendication pour l'enseignement libre, l'adoption de la loi Falloux décide du retour de l'enseignement religieux. Le livre de l'abbé Gaume, *Le Ver rongeur des sociétés modernes ou le paganisme dans l'éducation* (1851), sacrifie à la dénonciation de la « culture païenne », à savoir l'hégémonie du modèle gréco-latin dans l'enseignement que dispense l'université laïque. On peut parler d'instrumentalisation pour qualifier la polémique que mena Louis Veuillot dans les colonnes de son journal *L'Univers*. Cette querelle entérine la fracture entre clergé gallican et clergé ultramontain. Elle est responsable d'une réception divisée de l'Index au sein du clergé français, réactivant l'opposition entre un clergé gallican affirmant son indépendance à l'égard de Rome et un clergé ultramontain s'en réclamant. Jean-Baptiste Amadieu parle de « révolution canonique » (p. 391) pour décrire l'emprise progressive du droit canon sur un « droit coutumier » à la française. Les débats juridiques, dans le contexte concordataire, « donnent à l'Index une tribune qu'il n'avait pas (p. 396) », notamment en raison de leur propagation par la presse religieuse qui les popularise dans l'opinion. Néanmoins, la réception dans les milieux laïques et plus particulièrement artistes reste « légère » (p. 420) : c'est avec la publicité que lui donne Zola dans *Rome* que Jean-Baptiste Amadieu perçoit une évolution.

Le dernier chapitre aborde la question de la « critique catholique » mêlant à celle de la censure la réclamation par certains écrivains d'un droit de regard sur les sujets que ne se privent pas de commenter les auteurs laïques : l'obscène comme l'hétérodoxe. Jean-Baptiste Amadieu distingue ainsi « deux grandes tendances dans l'exercice catholique de la critique, qui s'opposent quant à leurs effets : l'une est « malveillante » à l'égard des fictions littéraires non édifiantes, en ce qu'elle les soupçonne d'im-

piété et d'immoralité ; l'autre, « bienveillante », juge dignes d'intérêt les œuvres dont l'énoncé ou l'intrigue ne correspond pas aux données du dogme ou de l'enseignement moral (p. 441) » ; peut-être faut-il lire dans cette dichotomie une réception clivée, le contrôle des lectures et la critique « malveillante » répondant à la naissance d'un lectorat populaire.

En définitive, l'importance que Rome accorde au roman au XIX<sup>e</sup> siècle représente-t-elle un tournant moderniste de la politique romaine du livre ou le chant du cygne d'une institution dépassée par la révolution médiatique ? Cet intérêt nouveau pour la fiction française d'une organisation destinée à préserver l'orthodoxie constitue un moment particulier de l'histoire de la censure romaine, mais également de celle des pratiques de lecture en France. On le sait, la proscription et le conseil ne sont pas le seul fait de la société catholique et le développement de l'alphabétisation est une préoccupation qui déborde largement les appartenances confessionnelles. La censure du roman dit beaucoup de l'évolution de son statut. Le genre, jusqu'alors considéré comme mineur, y reçoit une forme de reconnaissance institutionnelle dont le livre de Jean-Baptiste Amadieu nous permet de mesurer toute l'ampleur : à côté d'une histoire de la censure romaine, c'est également une histoire du roman qui s'y dessine.

Alexandra Delattre

Élisabeth DÉCULTOT, Daniel FULDA, Christian HELMREICH (dir.), *Poetik und Politik des Geschichtsdiskurses. Deutschland und Frankreich im langen 19. Jahrhundert/Poétique et politique du discours historique en Allemagne et en France (1789-1914)*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2018, 230 p.

Le volume réunit les Actes d'un colloque franco-allemand qui s'est déroulé du 22 au 24 octobre 2014 à l'Institut historique allemand (Deutsches Historisches Institut, DHI), à Paris, organisé par les directeurs et par Rainer Babel (DHI). Le colloque marquait la clôture du programme « Poétique du récit historique » (2012-2014), financé par le Centre d'études

et de recherche sur l'Allemagne (CIERA). Les contributions en langue allemande et française dégagent les enjeux littéraires du récit historique, indépendamment de son genre : elles portent autant sur des textes d'histoire ou d'histoire de l'art que sur des romans et des drames historiques. L'introduction et une contribution engagent une réflexion théorique ; la contribution finale élargit la perspective au discours philosophique.

Dans leur introduction, Élisabeth Décultot, Daniel Fulda et Christian Helmreich présentent les enjeux du discours historique au cours du « long XIX<sup>e</sup> siècle ». Ils soulignent l'interaction entre Nation et Histoire : les États modernes fondent leur légitimité sur un discours historique, alors que le discours historique « tire de son rapport à la nation une importance incontestable » (*gewann aus dem Bezug auf die Nation unanfechtbare Bedeutsamkeit* ; p. 4) – ainsi qu'un outil d'analyse de premier plan, faudrait-il ajouter. Ensuite, ils engagent la réflexion sur une « poétique spécifique » (*spezifische Poetik*) du discours historique, en tant que « instrument, porteur ou condition préalable de la mise en perspective nationale » (*die Instrument, Träger oder Voraussetzung der nationalen Perspektivierung sind* ; p. 7). C'est la partie centrale de cette introduction, qui pose notamment la question de savoir si un « grand récit historique » de la nation a pour complément nécessaire une grande cohérence narrative, ou une forme dramatique close (p. 10) ; les autres interrogations visent la corrélation entre les poétiques du discours historique et la représentation rhétorique de la Nation et surtout les points communs entre les différents genres du discours historique. La troisième et la quatrième partie de l'introduction analysent le regain d'importance de la Nation et présentent les débats sur l'écriture de l'histoire récemment engagés tant en France qu'en Allemagne, afin de souligner la pertinence continue des interrogations dix-neuviémistes.

Le volume tend à souligner les points de convergence entre les discours historiques en France et en Allemagne. À cette généralité, la réception de *Metahistory* (1973) de Hayden White fournit une exception : dans la première contribution, Michael Werner explique que le

débat allemand portait sur le rapport entre histoire et langage, ainsi que sur les formes de la représentation historique. En France, en revanche, *Metahistory* posait tout de suite le problème de la véracité, de l'objectivité du discours historique, et par là celui du fondement même de la discipline. À partir de ce constat, et en recourant à Paul Ricœur, Werner développe une réflexion générale sur le discours historique avant de venir à ses formes spécifiques aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Force est de le constater : dans leurs formes concrètes, les ouvrages français et allemands semblent bien plus proches que dans le débat théorique.

La référence à la *Poétique* d'Aristote est un dénominateur commun, qui donne une cohérence supplémentaire au volume. Élisabeth Décultot en fournit un bon exemple, dans l'unique réflexion sur l'histoire de l'art du volume. En se penchant sur la *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) de Johann Joachim Winckelmann, le *Recueil d'antiquités* (1752-1767) d'Anne Claude Philippe de Tubière, comte de Caylus, et le *Denkmal Johann Winkelmanns* (1778) de Johann Gottfried Herder, elle entreprend « une lecture narratologique de l'histoire de l'art » (p. 46). À partir de la notion du style dans l'art, Décultot montre l'importance de la forme dramatique et rhétorique pour Winckelmann, le père fondateur de l'histoire de l'art moderne. Loin d'être seulement l'objet du discours de l'historien, le style en devient l'outil privilégié : « Winckelmann subvertit la ligne de partage qui, dans la tradition aristotélicienne, sépare histoire et poésie » (p. 67) Dans un esprit également synthétique, Fiona McIntosh-Varjabédian présente un « bref panorama non exhaustif des histoires consacrées à Rome » (p. 71), d'Edward Gibbon à Theodor Mommsen. Cette contribution aux grandes lignes pêche par la forme, à un tel degré que certains passages sont difficiles à comprendre (tels p. 77, en haut, et p. 82, en bas). À l'instar de cet exemple, on regrette la relecture hâtive de certaines contributions françaises, relecture qui ne s'est pas toujours référée aux règles typographiques de l'Imprimerie nationale.

La référence à la *Poétique* revient dans les belles réflexions de Paule Petitier sur les « Enjeux et conséquences de la *mimésis* du passé

chez les historiens romantiques ». La spécialiste de Michelet souligne cette nouveauté du XIX<sup>e</sup> siècle : « passer d'une rhétorique à une poétique de l'histoire » (p. 95), et montre l'importance du tableau dans cette entreprise. Aristote revient aussi dans l'analyse de Gérard Laudin, malheureusement sous forme imprécise (le philosophe classe la littérature du côté du général ; p. 107), constat qui vaut également pour une référence à Marx (p. 114). Néanmoins, cette contribution a le mérite d'élargir la réflexion générique au drame historique, représenté par *Dantons Tod* (1835) de Georg Büchner et par *Cromwell* (1827) de Victor Hugo ; tout en recourant à une esthétique commune, d'inspiration shakespearienne, ils posent au fond, selon Laudin, l'alternative « Critique politique ou philosophie de l'histoire ».

Deux articles explorent les espaces géographiques et mentaux des romans historiques. Jacques Le Rider analyse *Witiko* (1867) d'Adalbert Stifter, récit d'apprentissage d'un noble au Moyen Âge. Le contexte est provocant pour le lecteur contemporain de Stifter : dans le roman, sa Bohême natale offre « une parfaite unité culturelle et linguistique » entre Slaves et Allemands (p. 126), et exprime par là une « variante « austro-bohémienne » du sentiment d'appartenance à l'Autriche » (p. 125) ; nous sommes loin des nationalismes exacerbés. Fabian Lampart se consacre à la « poétique de l'espace » (« *Raumpoetik* ») dans les romans historiques de Balzac, Hugo, Willibald Alexis et Wilhelm Raabe ; l'approche est pertinente, l'analyse sémantique spatiale permet souvent une perspective nouvelle. En revanche, elle nécessite un travail détaillé alors que la contribution présente une vue panoramique, parfois vague.

La contribution de Daniel Fulda, en revanche, reprend de façon très précise une interrogation centrale de l'introduction : la corrélation entre la forme du récit et sa signification. Dans *Die Liebe des Ulanen* (1883-1885) de Karl May et *La Débâcle* (1892) d'Émile Zola, l'intériorité des protagonistes sert de mesure à la force morale de la nation (p. 185). Dissemblables dans leur qualité littéraire, les deux romans recourent à des stratégies comparables, tel l'emploi de liens de parenté pour la construction d'une histoire nationale ou celui de la « justice

poétique » (« *poetische Gerechtigkeit* » ; p. 186). La seule objection à cet article substantiel porterait sur le fait qu'il sous-estime le recours aux savoirs chez Zola (*ibid.*).

Deux articles présentent des débuts de carrière universitaires en histoire. Christian Helmreich explore une face moins connue d'Ernest Lavisse, historien majeur de la Troisième République : il a débuté avec des recherches sur l'histoire de la Prusse. C'est l'exemple d'une histoire à finalité idéologique : « La Prusse, chez lui, n'est pas un pays qui a su dompter la nature, mais un pays dont l'existence est, par nature, *aberrante* pour ne pas dire illégitime. » (P. 198) Friedrich Meinecke, en revanche, cultive selon Daniel Schönplugh « un mode de pensée qui met parenté, différence et démarcation en une relation complexe » (« *Diese Denkweise, die Verwandtschaft, Differenz und Abgrenzung in ein komplexes Verhältnis setzt [...]* » ; p. 210). La contribution de Bernard Binoche sur « Nietzsche : la positivité généalogique » clôt le volume avec une réflexion sur la portée critique de la pensée historique. Par ce moyen, le philosophe démonte la morale et les philosophies de l'histoire ; les remarques sur le rôle de la préhistoire dans cette démarche notamment sont pertinentes (p. 217 et sq.).

Les Actes dans leur totalité présentent une approche convaincante et une unité qui dépasse ce qui est d'usage dans le genre : on peut y voir la preuve que le programme a donné lieu à un échange fructueux. En revanche, on regrette les imprécisions et défauts mentionnés, d'autant plus qu'ils étaient faciles à éviter.

Niklas Bender

Gérard FABRE, *Les Fables canadiennes de Jules Verne. Discorde et concorde dans une autre Amérique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française » 2018, 201 p.

Dans l'un de ses derniers articles, Roland Barthes s'intéresse à l'amour paradoxal de Stendhal pour l'Italie. Seconde grande passion de sa vie, avec la musique, l'Italie est longtemps demeurée un fantasme stérile pour l'écrivain, une image récurrente qui hante les milliers de

pages de ses textes autobiographiques. « Si paradoxal que cela paraisse, Stendhal ne sait pas bien dire l'Italie : ou plutôt il la dit, il la chante, il ne la *représente* pas » (Roland Barthes, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », dans *Œuvres complètes V. Livres, textes, entretiens (1977-1980)*, nouvelle édition par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 910). Malgré les nombreuses tentatives, c'est un amour qui ne se matérialise pas, car il ne suffit pas d'aimer ou même de connaître un lieu pour savoir l'écrire. Comme le suggère aussi Pierre Bayard dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* (Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012), peut-être vaut-il même mieux *ne jamais y avoir séjourné*, puisque l'expérience tangible est loin d'incarner le seul rapport que peuvent entretenir la littérature et l'espace qu'elle souhaite investir. Au contraire, c'est dans les médiations, les réemplois et les détours que semble se trouver le « génie » du lieu.

« Pour chaque nouveau pays, il m'a fallu inventer une fable nouvelle », écrit Jules Verne à Mario Turiello le 10 avril 1895. À cette date, Verne a déjà signé ses principaux chefs-d'œuvre. C'est donc dire que, en accord avec le principe général des *Voyages extraordinaires* (bien expliqué par Pierre-Jules Hetzel en 1864 dans son « Avertissement au lecteur » pour *Les Aventures du capitaine Hatteras*), il a déjà raconté la fable des principales attractions du globe terrestre. En 1895, le monde est de moins en moins *inconnu* et la liste des pays non explorés dans l'œuvre s'amenuise, telle une peau de chagrin. Aussi, très tôt, Verne a-t-il non seulement appris à inventer des fables pour des lieux où il n'est jamais allé, mais il les a constamment *revisités* et *réinvestis*, ajoutant ainsi une dimension temporelle à l'entreprise géographique, scientifique et anthropologique des *Voyages*. C'est d'ailleurs là une des principales leçons de l'œuvre vernienne : comprendre un pays, c'est d'abord le comprendre dans le temps et dans son devenir.

Rarement cette leçon a-t-elle été aussi bien entendue et appliquée que dans le récent ouvrage de Gérard Fabre, *Les Fables canadiennes de Jules Verne. Discorde et concorde dans une autre Amérique*. Voué à occuper une place majeure dans la bibliothèque vernienne contemporaine, ce livre conjugue brillamment ces deux pans

de réflexion : d'une part, Fabre montre comment le « Canada » de Verne est essentiellement une *construction imaginaire et discursive* ; d'autre part, le critique insiste sur *l'évolution de la pensée du romancier* par rapport aux valeurs associées au Canada (à la place du pays dans la structure politique du continent américain et dans l'imaginaire du lectorat français). Ce sont ces deux aspects qu'il nous faut aussi tenter de déplier.

« Jules Verne n'a jamais posé le pied au Québec. C'est tout juste s'il a passé quelques heures sur la rive ontarienne des chutes du Niagara [...]. Il n'a donc aucune expérience directe, physique, corporelle, du Canada » (9), rappelle Fabre dans la première partie de son ouvrage. « [L]a méthode de Verne se révèle dans toute sa crudité : voir par lui-même n'est en rien une exigence » (11), explique également le critique, après avoir cité la description à la fois subtile et touffue, vibrante et solennelle que propose le romancier de la vallée du Saint-Laurent. De même, cette « cécité » ne l'a pas empêché de « compose[r] en trois temps et trois romans une vaste fresque qui jalonne l'évolution du Canada » (12) : *Le Pays des fourrures* (1874), *Famille-Sans-Nom* (1888) et, à titre posthume, *Le Volcan d'or* (1906).

Souhaitant pallier le manque de perspective d'ensemble sur ce cycle en miniature qui ponctue *Les Voyages extraordinaires*, *Les Fables canadiennes de Jules Verne* propose ainsi la première étude comparative et synthétique de ces trois textes. Ce qui intéresse Fabre, c'est comment « le Canada semble, d'une œuvre à l'autre, se métamorphoser, à travers notamment l'évolution de la place et des relations attribuées aux deux peuples fondateurs, ainsi que se nomment Français et Britanniques établis au Canada » (9). Cette métamorphose ne découle pas d'une expérience concrète du terrain canadien, mais de l'évolution parallèle de trois *pôles discursifs*, instaurant trois rapports antinomiques à l'espace : l'Amérique, l'Angleterre, la France. Écrire le Canada revient en effet à penser une fable politique hétérogène où se mêlent alliances et révoltes, *discorde* et *concorde*. Consacrant une section entière à chacun des trois romans – en plus d'une section générale sur l'ensemble du potentiel fictionnel du Canada chez Verne et une autre sur les manifestations de la figure du

« voyageur canadien » dans la littérature française –, *Les Fables canadiennes de Jules Verne* réussit le pari de faire voir la paradoxale unité du Canada dans l'œuvre vernienne. Usant aussi bien des outils de l'histoire culturelle que de ceux de la critique littéraire, cette vaste étude a pour effet de transformer le Canada, pays en apparence secondaire dans l'œuvre, en gigantesque miroir où se reflètent le projet d'écriture global des *Voyages extraordinaires* ainsi que la société moderne qui l'a rendu possible, mais où l'acuité de la poétique vernienne du lieu demeure inédite.

« S'il invente un thermomètre fictionnel plus fiable que les autres, c'est qu'il maîtrise mieux le potentiel métaphorique que représente le Canada » (9), écrit également Fabre au début de son ouvrage. Ce point reviendra souvent sous la plume du critique : ce qui distingue le Canada vernien du Canada des autres écrivains de son époque, c'est la force de ses images, qui, encore aujourd'hui, lui assure lisibilité et authenticité. « Les dizaines de milliers de lignes écrites sur le même sujet par son principal concurrent, Gustave Aimard, ne supportent décidément pas la comparaison » (183). Contrairement à ses contemporains pour qui le Canada demeure largement un cadre pour une « littérature d'aventures sans lendemain » (9), Verne vise la création de « métaphores vouées à perdurer » (10) et d'un « imaginaire cohérent » (183) dans lequel pourra se « tisse [r] une fable canadienne durable » (11). Le mot est bien choisi, puisque le Canada de Jules Verne est le *collage* virtuose et organique de lectures disparates, à partir desquelles il établit « sa propre carte mentale », non moins réelle que le pays lui-même.

En somme, le Canada de Verne serait l'inverse de l'Italie stendhalienne : lieu duquel on rêve sans jamais y aller, espace hétérogène fait de fragments qui d'emblée se moule dans une forme et s'inscrit dans un régime de représentation. Que nous connaissions ou non Niagara Falls, le Labrador, le cap Bathurst, le Klondike, Montréal, Québec ou Laval, la grande réussite des *Fables canadiennes de Jules Verne* est de nous permettre d'arpenter ces lieux comme si nous y étions, de sentir le pouls de leur Histoire, d'explorer le hors-champ de leur idéologie et de vivre par procuration leurs affects. Au fond, le

sujet premier de l'ouvrage de Fabre n'est peut-être ni le Canada ni même l'œuvre de Jules Verne, mais notre besoin de fables et de fictions, c'est-à-dire, tout simplement, notre rapport à l'émerveillement.

« Fabuler, pour Verne, loin de signifier tromper et abuser ses lecteurs, consiste à les mettre sur la voie d'une autre connaissance, en adoptant des chemins narratifs de traverse » (12). C'est aussi à ce parcours captivant, dont les vues valent sans contredit le détour, que nous convie Gérard Fabre avec *Les Fables canadiennes de Jules Verne*, livre voué à perdurer.

Thomas Carrier-Lafleur

Sarga MOUSSA, *Le Mythe bédouin chez les voyageurs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016, 298 p.

Savant déchiffreur de la représentation des altérités culturelles dans la littérature française, Sarga Moussa propose avec ce livre une synthèse sur le « mythe bédouin » chez les voyageurs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le sujet, cher à l'auteur, a déjà été annoncé par certains articles qui, remaniés et augmentés, sont ici orchestrés dans une vaste perspective : la première partie, « Naissance du mythe bédouin », commence par l'Antiquité où l'image négative du nomade se confirme pendant des siècles avec le discours « bédouinophobe » des pèlerins chrétiens. L'utilisation du terme « Bédouin », qui vient de l'arabe, s'installe peu à peu dans les récits et marque à l'époque des Lumières un changement de paradigme, en suscitant une fascination progressive. Celle-ci est étudiée chez les voyageurs de l'Orient méditerranéen, quelques textes portant aussi sur la péninsule arabe et le Maghreb. La conception du livre ne prétend pas à l'exhaustivité mais préserve une unité : celle de la tradition viatique française, incluant des œuvres étrangères rapidement traduites, ce qui instaure un dialogue et une continuité entre les témoignages. De l'aube des Lumières au Grand Tour méditerranéen de Flaubert, avec en épilogue des aperçus sur les prolongements et dégradations du mythe, de Fromentin à Loti, l'intérêt pour les Bédouins se décline au fil

des voyages au sein desquels l'auteur distingue deux étapes successives. Intitulée « Expérience et imaginaire de la proximité », la deuxième partie évoque la *Description de l'Égypte*, aborde le point de vue d'un chrétien oriental, Dom Raphaël de Monachis, examine en détail les méthodes et stratégies de l'ethnologue suisse Johann Ludwig Burckhardt, interprète enfin la passion équestre du noble polonais Waclaw Rzewuski, auteur d'un manuscrit *Sur les chevaux orientaux...* récemment édité. Les « enjeux esthétiques et religieux » de la troisième partie sont identifiés dans les œuvres de Chateaubriand où transparait une « fascination oblique », chez Joseph Poujoulat, jeune collaborateur de Joseph-François Michaud, qui fait valoir des points de vue opposés à la « bédouinophobie » de l'historien des Croisades. Lamartine impose quant à lui sa vision de poète, tandis que Flaubert exprime son désenchantement après les exaltations de la vie au désert.

Une grande variété de textes peuple ainsi ce corpus où la « littérisation » du mythe bédouin, allant jusqu'à la création romanesque de *La Bédouine* de Poujoulat (1835) alterne avec la rigueur naissante de l'ethnographie qui empreint les *Notes sur les Bédouins* de Burckhardt, avec notamment sa « passion de la nomination ». Un des intérêts du livre est de faire entendre aussi des voix plus sédentaires qui, éloignées du terrain, imprègnent en profondeur la récolte des impressions, comme celle de Boulainvilliers, tentant dans *La Vie de Mahomed* (1730) de réévaluer l'islam. Mais c'est surtout l'héritage de Rousseau qui s'impose : s'il ne parle pas explicitement des Bédouins dans son œuvre, sa vision, dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1755), d'une société « primitive », à l'écart d'une civilisation jugée décadente, influence l'idéalisation du Bédouin conçue comme une forme orientalisée du « Bon sauvage ».

Si la « bédouinophobie » affleure chez quelques voyageurs, tel Chateaubriand, et si les textes sont pour la plupart travaillés par un mouvement dialectique, la « bédouinophilie » l'emporte, dominée par certains *topoi*, parfois déjà isolés avant l'épanouissement du mythe. La traversée du désert est une remontée du temps et les Bédouins apparaissent comme les descendants des patriarches, en quelque sorte

apparentés aux Européens et participant ainsi, comme le suggère Chateaubriand, de l'aura qui entoure la Terre Sainte. Cette dimension historique est aussi accréditée par les parallèles avec des figures homériques, comme celle, remarquée par Volney, des femmes à la fontaine qui peuvent rappeler Nausicaa. La noblesse des attitudes reflète celle des âmes qui s'exprime par le sens de l'hospitalité, déjà décrit à l'aube des Lumières par le chevalier d'Arvieux puis par le voyageur danois Carsten Niebuhr. Cette hauteur morale semble pour ce dernier liée à l'existence dans un milieu préservé, celui de l'air pur qui éloigne les « seigneurs du désert » de la corruption des villes. Dans cet espace retiré et solitaire, Boulainvilliers accordait déjà aux Bédouins le privilège « de se nourrir de leur propre imagination » et en faisait un peuple philosophe. À la suite de Barthélemy d'Herbelot dans sa *Bibliothèque orientale* de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, nombreux sont les auteurs qui soulignent les qualités littéraires des Arabes nomades, sensibles dans leur passion de l'éloquence et de la poésie. Cette culture orale est parfois associée aux contes des *Mille et une Nuits* et Poujoulat fait œuvre de pionnier en reproduisant et commentant un certain nombre de « Chansons arabes ». Ce talent poétique est illustré par la figure d'Antar, poète arabe du VI<sup>e</sup> siècle qui inspire une épopée écrite autour du XV<sup>e</sup> siècle, le *Roman d'Antar*, dont quelques extraits figurent dans le *Voyage en Orient* de Lamartine.

Ainsi voyage le « mythe bédouin », dans les images et les observations des textes, selon une sorte d'anthropologie poétique qui est d'abord une « construction littéraire ». Fortement idéalisée, celle-ci, plus que dans une rigueur ethnologique, se définit aussi en regard des enjeux d'un contexte et d'une époque. Il n'est pas rare de rencontrer des associations qui échappent totalement au monde des Bédouins, qu'il s'agisse des parallèles de Volney ou de Chateaubriand avec les « sauvages d'Amérique » ou, sous la plume de Rzewuski, du rapprochement des mœurs guerrières du désert avec celles des Calédoniens dans la poésie d'Ossian. Dans la *Description de l'Égypte*, les Bédouins renvoient en miroir à la façon dont la France révolutionnaire pense les valeurs universelles. On assiste dans ces rapprochements à une « bédouinisation » du voya-



geur occidental, attaché d'abord à une liberté que même Flaubert revendique, dans sa lucidité mélancolique : « J'aime mieux le désert, je retourne chez les Bédouins qui sont libres ». Avec cet ensemble de « clichés positifs » dont Edward Saïd – selon Sarga Moussa qui ne remet pas en cause la légitimité de sa thèse – a peut-être sous-estimé l'importance, la culture européenne se transforme au contact de la vie au désert, « à travers les nouvelles représentations qu'elle a construites d'elle-même ».

Comme y invite la couverture du livre, reproduisant un détail du *Conteur arabe* d'Horace Vernet, on serait tenté de prolonger cette lecture idéalisée du Bédouin par les représentations visuelles, des planches d'Auguste de Forbin, dans le *Voyage dans le Levant* de 1819, aux illustrations d'*Antar* par Étienne Dinet (1898). L'une des réussites de ce beau livre est de suggérer un renouvellement dans l'approche de ce sujet pictural, en donnant accès à une riche palette de textes précisément éclairés.

Christine Peltre

Gisèle SÉGINGER (dir.), *Salammbô dans les arts, La Revue des lettres modernes*, « série Gustave Flaubert », n° 8, Paris, Lettres modernes Minard, 2016, 383 p.

Depuis les recherches initiées par Jean Seznec sur Flaubert et les arts graphiques (1945), et le livre pionnier d'Adrienne Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts From Image to Text* (Oxford University Press, 2000), les publications sur Flaubert et les images ont été nombreuses. Elles ont bénéficié de l'élan apporté par la méthode génétique à l'étude de l'œuvre de l'écrivain dont les manuscrits, la correspondance, les dossiers documentaires et les lectures ont été mis à profit par les chercheurs, comme en témoigne le dossier bibliographique de ce recueil. Le remarquable travail de mise en ligne des sources (y compris iconographiques) et de diffusion numérique des articles – signalons trois livraisons de la revue *Flaubert* (en ligne) : *Les pouvoirs de l'image (1) et (2)*, sous la direction d'Anne Herschberg-Pierrot, n° 11 (avec un article de Bruna Donatelli qui aborde les couver-

tures illustrées de *Salammbô*) et n° 12, 2014 ; *Flaubert : le mot, l'image, le rêve*, n° 15, 2016 (qui contient l'article de Dominique Jullien, « "Quelque chose de rouge", l'esthétique des tableaux vivants dans *Salammbô* ») – a démultiplié les possibilités de recherches. Réuni par une spécialiste de l'écrivain, Gisèle Séginger, qui a été en 2001 l'une des éditrices du roman, et qui a dirigé une livraison de la même revue sur « Flaubert et la peinture » (2010), cet ouvrage collectif s'inscrit dans le contexte de ce renouveau des études flaubertiennes, et plus généralement des recherches sur le rapport entre texte et image, entre arts et littérature. Centré sur *Salammbô*, dont les manuscrits et scénarios ont fait l'objet, en parallèle, d'une édition par Atsuko Ogane précédée d'une préface résumant les étapes de la genèse du livre (*Gustave Flaubert, Rêve d'Orient, Plans et scénarios de Salammbô*, édition et introduction par Atsuko Ogane, Genève, Librairie Droz, « Textes littéraires français », 2016, introduction et analyse, p. VII-L), il prolonge celui qu'avait dirigé Klaus Ley en 1998 (Klaus Ley (dir.), *Flaubert's « Salammbô » in Musik, Malerei, Literatur und Film : Aufsätze und Texte*, actes d'un colloque tenu à Bad Hombourg en 1996, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998), et comble une lacune en France, où les travaux préexistants, hormis l'article d'Erika Wicky (2010) intégré depuis à sa thèse publiée en 2015 (Érika Wicky, « Les arts visuels dans la genèse de Salammbô », dans *Flaubert et la peinture*, Gisèle Séginger (dir.), Lettres modernes, Minard, série « Flaubert », n° 7, 2010. Érika Wicky, « Détail et crédibilité dans la genèse de Salammbô », *Les Paradoxes du détail : voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « *Æsthetica* », 2015, chapitre V, p. 145-156), avaient plutôt abordé le rapport aux images dans *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*, *La Tentation de Saint-Antoine* et les récits de voyage.

La réticence des chercheurs français à aborder *Salammbô* sous l'angle du visuel a peut-être été due aux déclarations de l'auteur : il est bien connu que c'est à propos de ce livre que Flaubert exprima le plus fortement, et réitéra, l'interdit de mise en images de « son rêve » que l'éditeur

Lévy voulait faire illustrer. Une phrase célèbre ouvre l'introduction de Gisèle Séginger : « Ah ! Qu'on me le montre, le coco qui fera le portrait d'Hannibal, et le dessin d'un fauteuil carthaginois ! Il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. » (lettre à Jules Duplan, 10 juin 1862, *Corr.* III, p. 226). Malgré cet interdit, *Salammbô* connut une ample fortune figurée dans les arts, dont les différentes facettes sont présentées, sous la plume d'historiens de l'art et de littéraires.

Les trois premiers articles portent sur les beaux-arts. Le conservateur Gilles Soubigou dresse un panorama de la réception figurée du roman, montrant qu'elle se concentre sur le personnage de Salammbô, d'abord dans la peinture et la sculpture de Salon, à caractère érotico-exotique ou archéologique, puis dans l'Art Nouveau qui associe la femme fatale à la femme-serpent. Il joint à son étude un utile (même s'il pourrait être mis à jour) répertoire chronologique des œuvres inspirées par le roman, localisées ou non (p. 39-49), complétant ainsi les enquêtes menées par Hubertus Kohle (« Illustrationen zu Flauberts *Salammbô* in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts », dans Klaus LEY (dir.), *Flauberts « Salammbô » in Musik, Malerei, Literatur und Film: Aufsätze und Texte*, actes d'un colloque tenu à Bad Hombourg en 1996, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 223-231) et Mika Ben Miled (*Salammbô bazaar*, avec la participation de Denise Brahimi, et la collaboration de Michel Eloy et Richard Berrong, Tunis, éditions Carthaginoiseries, 2015), accompagnées d'un dossier iconographique qui fait ici défaut. Spécialiste du symbolisme pictural, Véronique Dumas montre le glissement de Salammbô à Salomé chez Gustave Moreau, cet « assembleur de rêves » : bien que Moreau n'ait jamais illustré le roman de Flaubert, ses figures semblent hantées par l'imaginaire et le style flaubertiens tandis que sa méthode de travail fondée sur la recherche documentaire ressemble à celle de l'écrivain. Pierre Sérié, auteur d'un ouvrage sur la peinture d'histoire au Salon, met en évidence le caractère intensif, violent et sanguinaire des « grandes machines » exposées dans

les « années Salammbô », avant d'en venir au cas de Georges-Antoine Rochegrosse, peintre-illustrateur auquel Banville, son beau-père, avait fait découvrir enfant le roman qui l'inspira durablement.

Les trois articles suivants abordent la question de l'illustration, et scandent les étapes de sa diffusion illustrée, initiée en 1879 avec des eaux-fortes de Vidal, parues un an avant la mort de l'auteur : l'édition de bibliophile ornée d'eaux-fortes de Rochegrosse, parue chez Ferroud en 1900, est analysée par Laurent Houssais, commissaire de l'exposition sur l'artiste de 2013 au musée Anne de Beaujeu de Moulins, qui montre comment le travail d'illustrateur s'intègre à la stratégie globale de carrière du peintre, membre de la Société des aquarellistes français, par l'exposition et la vente des aquarelles inspirées par le roman ; l'édition illustrée par Gaston Bussière pour les mêmes éditions Ferroud en 1921, qui s'inscrit dans le renouveau Art déco de l'art du livre, est commentée par Bruno Gallice dans le cadre de ses recherches sur Ferroud ; Bruna Donatelli, qui s'est par ailleurs intéressée à la réception figurée de *Madame Bovary*, évoque enfin Philippe Druillet, qui, de son propre aveu, s'est « imprégné de Flaubert », pour « restituer la monstruosité du récit », et lui rendre son « souffle épique » autant que sa « dimension politique » (« Philippe Druillet. L'invention graphique permanente », entretien avec Genica Baczynski, *L'Humanité*, 8 novembre 2011. Cité ici par Bruna Donatelli, p. 126) : il n'a cessé depuis les années 1980 de réinterpréter *Salammbô*, que ce soit en bandes dessinées formant une trilogie, en jeu vidéo ou en adaptation cinématographique immersive pour la Géode ; Bruna Donatelli développe l'exemple de l'album *Salammbô. Les Nus, Textes de Gustave Flaubert* (Drugstore, 2010) où le corps de l'héroïne, extatique, séductrice et guerrière, est criblé de tatouages et de scarifications.

Quatre autres articles traitent de la sculpture, de l'opéra (abordé dans plusieurs articles de l'ouvrage dirigé par Ley) et du cinéma, et mettent en évidence le fait que les artistes, dans leurs expressions respectives, prolongent un parti pris intermédial inhérent à l'écriture et à l'esthétique de Flaubert. Nigel Harkness,

partant du constat de l'écriture « sculpturale » du roman, ce qui le rapproche de l'esthétique parnassienne, s'intéresse à un corpus de « seize statues, bustes, médailles et bas-reliefs réalisés entre 1869 et 1900, la plupart ayant été exposés aux Salons annuels de la Société des Artistes Français, et de la Société nationale des beaux-arts » (p. 135) : Émile Bourdelle (1885), Théodore Rivière (1893 et 1894), qui voyagea à Carthage où il passa quatre ans, récemment mis en avant au musée d'Orsay dans l'exposition sur la sculpture polychrome, René de Saint-Marceaux (1875), Alfred Lanson (1892), Désiré-Maurice Ferrary (1899) et Théophile Barrau (1888 et 1892), entre autres. Nathalie Petibon, de manière comparable, rappelle que Maupassant avait perçu le roman comme « une sorte d'opéra en prose » (cit. p. 173) avant d'en venir à ses nombreuses adaptations à l'opéra, qui en font un véritable « mythe opératique », et dont l'une, celle de Reyer, se fit à l'initiative et sur les propositions de Flaubert qui avait auparavant songé à Berlioz, et à Verdi, selon une genèse qui débute en 1862. Cécile Reynaud en détaille l'adaptation dans l'article suivant (avec la transcription du scénario de Flaubert de 1879, p. 217) ; elle commente aussi la citation de cet opéra dans *Citizen Kane* d'Orson Welles en 1941, ce qui l'inscrit dans la poétique du cinéaste, et termine par la création à l'Opéra de Paris en 1998 d'un *Salammbô* de Philippe Fénelon et Jean-Yves Masson. Loïc Chevalier traite des adaptations cinématographiques, moins nombreuses, qui confinent au péplum, avec la version de Marodon (1925) et celle de Grieco (1960), tout en rappelant que des films portant sur d'autres sujets ont pu comporter des séquences dans lesquelles se retrouvait l'imaginaire de *Salammbô* : ainsi, *Intolerance* de D. W. Griffith (1916), film historique à grand spectacle hollywoodien, ou, en Italie, *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914).

Jacques Neefs, qui réintroduit la littérature, parmi les arts, indique les échos de *Salammbô* dans l'écriture de Jules Laforgue, de Georges Fourest, et de Joseph Conrad qui, comme Erik Satie pour les *Gymnopédies* (1888), puisa son inspiration dans le roman, de même que Robert de Montesquiou, charmé par les singularités du style et l'étrangeté des noms propres. Les rémi-

niscences de *Salammbô* se déploient dans un passage de *Blanche ou l'oubli* (1967) de Louis Aragon qui résume les effets du roman tout en se les appropriant pour en tisser sa propre écriture. Le dossier s'enrichit de la reprise de trois sonnets, forme appréciée des Parnassiens, inspirés par *Salammbô* : ceux d'Alfred Pouthier (1882), de Maurice Dumont (1893) et de L.R. Amiel (1907), transposition d'art au carré, puisque ce sonnet renvoie à la sculpture d'Antonin Idrac (p. 247-248). Il se clôt sur un inédit de Flaubert publié par Gisèle Séginger, les « notes sur l'*Esthétique* de Hegel » du dossier « Littérature-Esthétique » de *Bouvard et Pécuchet*.

Cet ensemble d'essais sur la réception de *Salammbô* dans les arts indique combien la créativité de nombreux artistes a été stimulée par la lecture du roman archéologique de Flaubert, immédiat succès de librairie, au point de devenir une chambre d'échos pour les arts dans leur pluralité. Ce fut en particulier le cas pour les peintres, parfois illustrateurs, et les sculpteurs des Salons fin de siècle et de « l'autre dix-neuvième siècle » dont l'art pompier, qui se prolonge au cinéma dans les péplums, se complait dans la contemplation sanglante et mélancolique des pulsions de mort et d'amour que réfléchit le mirage des ruines de Carthage recréées par les mots, et les syllabes, de Flaubert. Pourtant, *Salammbô* s'inscrit aussi dans la modernité : Michael Fried, le grand absent de ce recueil, a établi un parallèle entre Flaubert et Manet, celui de *L'Exécution de Maximilien*, où l'intensité de l'horreur est exprimée par la surface picturale qui la met à distance. Citant la scène du supplice de *Salammbô*, il la rapproche du *gueloir* de l'écrivain : « Ce vaste aboiement emplissait Carthage, avec une continuité stupide. Souvent une seule syllabe – une intonation rauque, profonde, frénétique, – était répétée durant quelques minutes par le peuple entier » (Gustave Flaubert, *Salammbô*, chapitre XV, le Livre de Poche, 2011, p. 427, cit. p. 97 dans l'entretien entre Jacques Neefs et Michael Fried, « Intensités esthétiques. Flaubert et quelques-uns de ses contemporains », revue *Flaubert*, n° 12, 2014, « les pouvoirs de l'image (2) » repris dans la revue *Europe*, numéro spécial *Gustave Flaubert* (dir. Jacques Neefs), 96<sup>e</sup> année, n° 1073-1074, septembre-octobre 2018, p. 86-102 ; voir aussi

Michael Fried, *Flaubert's « Gueuloir »*. *On Madame Bovary and Salammbô*, New Haven and London, Yale University Press, 2013).

Ségolène Le Men

Gisèle SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire Flaubert*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2017, 1776 p.

Consacrer un « dico » à l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues* : cela relève presque de la gageure. Que l'on ait pu en publier deux et, qui plus est, décidément « hénarumes », en la même année 2017 (le deuxième étant celui qu'a dirigé Éric Le Calvez aux Classiques Garnier : *Dictionnaire Gustave Flaubert* ; mais un troisième *Dictionnaire Flaubert*, à maints égards « mineur », avait déjà vu le jour, chez CNRS Éditions, en 2010, par les soins de Jean-Benoît Guinot), c'est l'indice d'une crise de surproduction universitaire, qui aurait sans doute déclenché le sarcasme de l'écrivain, estimant que la critique « ne sert à rien qu'à embêter les auteurs et à abrutir le public ».

Or, pour rendre compte avec justesse du monumental ouvrage dirigé par Gisèle Séginger, il faut le dire d'entrée de jeu : ceci n'est pas (qu')un dictionnaire. Pas de renvois internes organisant les notices en réseau, pas d'index : la consultation ponctuelle, c'est le moins que l'on puisse dire, n'est pas aisée. Surtout, aucune mesure commune, aucune catégorisation préalable ne hiérarchisent les différentes entrées, dont la nature est souvent fort disparate : à la biographie de l'auteur (famille, amitiés, amours, voyages, correspondance), aux informations sur son œuvre (histoire des textes, publication, réception, personnages fictifs), bref aux renseignements historiques et érudits qui caractérisent habituellement ce genre de publications – que l'on songe par exemple au modèle toujours valable proposé par Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle dans leur *Dictionnaire d'Émile Zola* (Laffont, « Bouquins », 1993) – s'ajoutent ici, en un nombre assez important, les protagonistes et les mots-clés de la critique et même de la théorie littéraire du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'un certain nombre

de thèmes et de problèmes qui sont au cœur de l'œuvre flaubertienne. Avec, parfois, des conséquences quelque peu plaisantes : dans le pélemêle de l'ordre alphabétique, la première maîtresse de l'écrivain, la souvent regrettée Eulalie Foucaud (une seule petite page lui est consacrée), échoue à côté de Michel Foucault, dont la présence (quatre pages !) dans un ouvrage sur Flaubert n'était sans doute pas indispensable.

Une confrontation purement extérieure avec le *Dictionnaire Gustave Flaubert* est d'ailleurs éclairante : presque autant de notices que de pages, chez Éric Le Calvez (1 300 environ) ; moins de 700 entrées en presque 1 800 pages chez Gisèle Séginger, pour qui la nécessité d'une mise au point herméneutique paraissait plus importante que la multiplication des informations érudites, le sien étant avant tout un « dictionnaire critique », ou « problématique », accessoirement enrichi par un certain nombre (malgré tout considérable) de données historiques. Cette précision générique, bien qu'elle permette de mieux cerner la nature de l'ouvrage, n'estompe cependant pas l'impression d'une certaine anarchie structurelle, plusieurs thèmes d'importance comparable donnant lieu à des notices de format et de qualité excessivement différents.

Dix pages très denses, signées par Didier Philippot, analysent par exemple la complexité, voire l'ambiguïté, de l'« Illusion » chez Flaubert. En un dialogue serré avec Clément Rosset, l'auteur souligne les causes contradictoires de l'échec d'Emma : à la fois trop sentimentale et trop positive, « elle n'a ni la naïveté de croire à ses illusions [...], ni le génie de transformer ses illusions en œuvres ». Dans ce bel essai, qui fait preuve d'une rare intelligence critique, une seule chose étonnera le lecteur : à savoir, justement, le fait de le lire dans un dictionnaire. Or, le « Désir » n'est sans doute pas moins central, chez Flaubert, que l'« Illusion » : on est donc en droit d'être bien déçu des trois pages, assez plates et dépourvues d'originalité, qui lui sont consacrées.

Il faut cependant être juste : les notices qui ne se limitent pas à faire le point sur un sujet ou sur un problème, mais proposent des orientations interprétatives nouvelles, sont indéniablement plus fréquentes que les simples synthèses. Les essais critiques, pourrait-on dire, sont

bien plus nombreux que les entrées de dictionnaire. C'est de ce paradoxe que découlent, à la fois, la richesse herméneutique (vraiment exceptionnelle) et les défauts d'organisation (parfois déroutants) du *Dictionnaire Flaubert*. Parmi les réussites les plus sûres, on citera au moins les entrées « Description », sept pages par Philippe Dufour (« Le regard de Flaubert préfère manifestement le parvis au monument » ; « *Se succéder* est un verbe de Flaubert ») ; *Érotisme*, quatre petites pages, mais d'une grande finesse, par Juliette Azoulai (« Tout l'art de Flaubert consiste donc à saisir dans son écriture la part d'imaginaire et d'idéal qui imprègne la sensualité érotique ») ; *Ironie* : « L'ironie flaubertienne est à double détente : elle fustige le faux et soupçonne le vrai d'être tout aussi faux » (c'est encore Dufour qui signe ces six pages éclairantes) ; *Style*, par Gilles Philippe, qui essaie de « comprendre pourquoi l'écriture de Flaubert est devenue l'emblème de l'entrée dans la modernité stylistique » ; *Style indirect libre* (et non « discours », puisque la dimension « citationnelle », si importante chez Zola, est presque absente chez Flaubert), par le même Philippe. On pourrait multiplier les exemples positifs – à propos du style, même les entrées « Et » et « On » sont passionnantes –, à côté desquels, par contraste, certaines notices abordant des thèmes qui ne sont pas de moindre envergure apparaissent franchement insuffisantes : ainsi, pour n'en citer que deux, « Hystérie » (moins de deux pages) et « Socialisme ».

On retrouve aussi des déséquilibres assez patents dans les notices consacrées à la réception de l'œuvre flaubertienne, en France (vingt-trois pages foisonnant d'idées, encore par Philippot : on dirait presque l'ébauche d'un livre) et à l'étranger (cinq petites pages, par exemple, pour le Royaume-Uni, qui ne rendent pas vraiment compte de l'influence décisive de Flaubert sur le modernisme anglo-saxon). Ou, encore, dans celles qui s'attachent aux grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle : le rapport de Flaubert avec les Goncourt est éclairé d'une façon magistrale par Jean-Louis Cabanès ; de très bonnes notices sont également consacrées à Balzac, à Hugo et à Zola (respectivement par Jacques-David Ebguy, Isabelle Daunais et Éléonore Reverzy) ; Stendhal est au contraire vite bâclé (une demi-page) : or,

tout le monde sait que Flaubert n'aimait point l'auteur du *Rouge et le Noir* ; mais il est bien simpliste de n'y voir qu'un différend de style.

Certains choix théoriques, explicites ou implicites, suscitent cependant la perplexité : le *Dictionnaire* de Giséle Séginger propose en effet une histoire de la critique flaubertienne dont la partialité détonne dans un ouvrage de consultation. C'est le Flaubert du structuralisme et du poststructuralisme français qui domine ; une attention très limitée est consacrée, au contraire, à la critique étrangère (sauf quand elle est portée par la mode de la *theory* : d'où une entrée, assez inutile, sur Giorgio Agamben), ce qui est assez paradoxal de la part d'une équipe réellement internationale et de très haut niveau. On ne trouve presque rien sur les études culturelles anglo-saxonnes (la notice sur les *Gender Studies* étant très faible), rien sur le Flaubert « postmoderne » dont on a souvent parlé aux États-Unis à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ; des critiques réellement importants tels que Victor Brombert, Fredric Jameson, Peter Brooks ou Franco Moretti restent dans l'ombre, Edward Saïd n'est cité qu'en passant dans la notice sur l'« Orientalisme », tandis que quatre pages assez redondantes sont consacrées à un livre de Jean Bellemin-Noël (à l'entrée « Textanalyse »). Si la présence de Roland Barthes ou de Pierre Bourdieu, de Gérard Genette ou de Jacques Rancière, est certes justifiée, celle de Georges Poulet ne le serait pas moins (au fil de l'alphabet, le lecteur aura à se contenter du naturaliste rouennais Georges Pouchet). Parmi les « Genevois », qui ont écrit sur Flaubert des pages d'une finesse inégalée, on regrette aussi l'absence de Jean Rousset et de Jean Starobinski, tandis qu'on apprécie la très belle notice que Philippe Dufour a consacrée à Jean-Pierre Richard (étonnamment absent, au contraire, du dictionnaire d'Éric Le Calvez). Par ailleurs, il aurait été généreux de ne pas oublier un René Dumesnil ou un Jean Bruneau : s'il est sans doute légitime de considérer comme périmée la critique qui ne s'affiche pas comme « nouvelle », on ne devrait cependant pas lui nier une place dans l'histoire.

Pour autant, il serait également peu généreux d'insister davantage sur les défauts du *Dictionnaire Flaubert*, qui reste un ouvrage remarquable dans son ensemble et vraiment

admirable en de nombreuses parties. Certes, on pourrait encore regretter le format, presque cubique et très peu maniable, du gros volume en brochure, vendu à 45 euros (l'édition reliée en deux tomes coûte, quant à elle, 130 euros) ; on pourrait également estimer que tout dictionnaire, notamment s'il est réalisé par une équipe de chercheurs provenant d'universités publiques, devrait désormais être disponible gratuitement en ligne, le format numérique favorisant par ailleurs une consultation beaucoup plus rapide et complète. On pourrait finalement rêver de retrouver sur internet toutes les entrées « factuelles », et de voir regroupées, au contraire, les entrées « herméneutiques » les plus originales dans un magnifique volume de trois cents pages. Néanmoins, eu égard à l'impeccable exactitude érudite des unes (notamment celles signées par Joëlle Robert) et du niveau critique, souvent excellent, des autres, on ne peut que saluer cet ouvrage comme une des réussites les plus importantes de la critique flaubertienne du XXI<sup>e</sup> siècle.

Pierluigi Pellini

Laurent FÉDI, *Kant, une passion française. 1795-1940*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2018, 690 p.

En proposant une histoire de la « concurrence des figures possibles de Kant » – l'expression, utilisée p. 8, décrit la démarche de François Azouvi et Dominique Bourel dans *De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France (1788-1804)* –, ou une « palette des kantismes dans leur relation aux forces en présence sur le champ de bataille des idées » (l'expression est empruntée à J. Bonnet, *Dékantations. Fonctions idéologiques du kantisme dans le XIX<sup>e</sup> siècle français*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 3, cité p. 9), l'ouvrage de Laurent Fédi, centré sur les figures de Kant en France entre 1795 et 1940, s'inscrit d'une manière doublement originale dans le champ des études de réception en histoire de la philosophie.

Il propose tout d'abord une thématization rigoureuse de sa méthode. Via la thématization de « trois grandes catégories d'usage référentiel » (p. 10) : l'usage savant, l'usage philosophique

et l'usage idéologique, Laurent Fédi soutient, d'une part, qu'on ne saurait trouver l'un d'eux « à l'état pur avant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à de rares exceptions près » situées notamment dans la « neutralité » de Delbos et Lachière-Rey (p. 11) et, d'autre part, que, contrairement à une « réduction telle que celle opérée par l'historiographie marxiste » (p. 12), qui assimile le champ philosophique au champ sociologique, il s'agira de maintenir la « visée de vérité » qui définit les discours philosophiques examinés dans l'ouvrage. La « spectographie des rapports compliqués de la philosophie à son extériorité » (p. 13), dont il s'agit ici de rendre raison consistera ainsi en un « mixte de « recherche du vrai » et de « parti pris » » (p. 13), dont on comprend en retour tout le potentiel réflexif pour penser aujourd'hui nos pratiques d'historiens de la philosophie, sans les identifier naïvement à une forme d'« objectivité » ou d'« essentialisme » illusoire voire délétères.

Le second apport majeur de l'ouvrage est ainsi sa perspective interdisciplinaire, en deux sens. D'une part, Laurent Fédi est informé des travaux situés, sinon en dehors, du moins aux marges, de la philosophie au sens traditionnel, notamment de la récente sociologie de la philosophie. D'autre part, en restituant la philosophie française à son « impureté », « saturée de considérations étrangères à la pure rationalité qui sied à l'activité spéculative » (p. 651), et en articulant en permanence les thématiques métaphysique et morale au sens large, avec les savoirs positifs et l'esthétique, l'ouvrage propose de la philosophie française de cette longue période une image bien plus pluralisée que celle de sa version institutionnellement dominante.

Laurent Fédi articule ainsi finement la connaissance précise du détail d'un corpus philosophique allant de de Villers et Madame de Staël aux critiques brunshvicgiennes du sociologisme, en passant par Biran, Cousin, Barni, Renouvier, Couturat, Bergson, Secrétan, Liard, Egger, Hamelin, Durkheim, Henry, Thomas, Bourget, Barrès, Basch, Maurras, Ruysen, Benda, et bien d'autres encore ; à une prise en compte permanente du contexte institutionnel et des enjeux épistémologiques, politiques, éthiques et esthétiques, sur cette période clef de la vie intellectuelle française nous menant de ce

qui a souvent été décrit comme une forme de « no philosophy land », au magistère métaphysique bergsonien et à une anthropologie transcendantale débattant aussi bien avec les sciences « dures » qu'avec les sciences « humaines ». Via les chocs et contre-chocs des « préoccupations hexagonales » (p. 7) pour la figure kantienne, on voit donc aussi se construire ce qui, à l'autre bout de la chaîne et de l'autre côté de l'Atlantique, fut désigné comme la « French Philosophy », mais d'une manière justement coupée de cette généalogie contrastée.

Sur un sujet d'une telle ampleur, il aurait bien sûr été possible de procéder de plusieurs manières différentes. Au titre des pistes d'approfondissement possibles susceptibles de s'inscrire dans la même démarche réflexive que cet ouvrage et de lui conférer une portée encore plus heuristique, on signalera, par exemple :

1) L'intérêt de la mobilisation d'autres travaux que ceux qui sont spécifiquement consacrés à Kant. Et notamment, puisque François Azouvi est à très juste titre cité dès l'introduction, de son ouvrage pionnier : *Descartes et la France. Histoire d'une passion nationale* (Paris, Arthème Fayard, 2002), qui paraît la même année que le collectif dirigé par David Cantor : *Reinventing Hippocrates* (Aldershot-Burlington USA-Singapore-Sydney, Ashgate, 2002) et que l'ouvrage de Stéphane Vandamme envisageant Descartes comme une « grandeur » culturelle, dans la continuité des travaux de Boltanski (*Descartes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2002) ;

2) L'apport critique des études plus spécifiquement consacrées aux instrumentalisations et déformations de l'histoire de la philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment chez Olivier Bloch, Carlo Borghero, Patrice Vermeren, Pierre-François Moreau, Michel Narcy, Renzo Raghianti, Lucie Rey, et, pour la focale Renaissance et une démarche résolument interdisciplinaire, Catherine König-Pralong ;

3) L'apport d'une focale plus historiographique, envisageant par exemple Joseph-Marie Degérando, non seulement comme le principal vulgarisateur de Kant en France ou comme une médiation décisive pour Cousin et Renouvier, mais, aussi, comme celui qui, via Kant, proposa un spiritualisme alternatif à l'Idéologie dont il provenait et au spiritualisme bientôt

dominant de Cousin. À ce titre, les analyses consacrées à Degérando par Pierre Daled (dans la continuité de celles d'Olivier Bloch), dans *Le Matérialisme occulté et la genèse du « sensualisme »*. *Écrire l'histoire de la philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, Vrin, 2005), ou bien encore, les travaux actuels de Silvia Manzo sur la figure de Bacon chez Degérando, pourraient constituer des compléments précieux aux excellentes analyses du « spiritualisme scientifique » par lesquelles Laurent Fédi met Brunschvicg aux prises avec Renouvier ;

4) Enfin, l'apport spécifique des études littéraires, qui ont depuis bien plus longtemps que nous autres, historiens de la philosophie, réfléchi sur la fécondité herméneutique des « malentendus » (Bruno Clément et Marc Escola) et sur les modalités de la panthéonisation (Jean-Claude Bonnet) dont le XIX<sup>e</sup> siècle est à la fois l'héritier et l'instigateur pour nos propres manières de lire les Classiques aujourd'hui. De ce point de vue, des travaux comme ceux de Stéphane Zékian ou d'Yves Citton (mais les exemples sur des figures singulières comme Horace, Lucrèce, Shakespeare, Boileau, Molière... sont aussi nombreux) pourraient aussi venir alimenter la très stimulante réflexion suscitée par le travail de Laurent Fédi.

On l'aura compris : cet excellent travail, à la fois très érudit et à large portée méthodologique et réflexive, doit désormais compter parmi les ouvrages de référence de nos bibliothèques, aussi et peut-être même surtout si nous ne sommes pas des spécialistes de Kant et du kantisme.

Delphine Antoine-Mahut

Laurence GUIGNARD, *Antoine Léger l'anthropophage. Une histoire des lectures de la cruauté, 1824-1903*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. « Mémoires du corps. Archives », 2018, 126 p.

Hommage à la collection « Archives » des éditions Gallimard qui avait vu la publication d'ouvrages célèbres comme *Les Amours paysannes* de Jean-Louis Flandrin ou encore *Mourir autrefois* de Michel Vovelle, ce premier titre est édité par Jérôme Millon. L'historien

Jean-Jacques Courtine succède à Pierre Nora et à Jacques Revel comme directeur de cette collection, tandis que l'écriture du premier volume a été confiée à Laurence Guignard, historienne, maîtresse de conférences à l'université de Lorraine.

Tout comme ses prédécesseurs, l'ouvrage est constitué d'un dialogue permanent entre les archives et l'historienne qui les a sélectionnées et qui les met en perspective. Dans la lignée de l'ouvrage dirigé par Michel Foucault en 1973, *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, ce premier tome se concentre sur une affaire criminelle célèbre du XIX<sup>e</sup> siècle : celle d'Antoine Léger condamné à mort et exécuté en 1824 pour le viol et le meurtre de Constance Debully, âgée de 12 ans et demi. La spécificité de cette affaire repose sur le caractère polymorphe du crime commis par Antoine Léger car ce dernier a non seulement violé et tué la jeune fille mais il a également mangé une partie de son cadavre.

Dans une société du XIX<sup>e</sup> siècle qui voit l'imbrication croissante du champ scientifique et du champ judiciaire sans totalement réussir à se défaire des croyances de l'Ancien Régime, l'affaire Léger interroge la société française sur la notion de mal et de cruauté. Laurence Guignard, spécialiste de la question de la responsabilité pénale sur laquelle elle a soutenu sa thèse de doctorat, réussit avec cet ouvrage une belle mise en perspective historique de cette affaire criminelle ; son objet étant en effet de mener une « anthropologie historique du mal » en « [historisant] les conceptions et les discours portés » (p. 7).

Pour cela, l'ouvrage est découpé en trois parties. Dans la première partie, « De la perversité aux perversions », l'historienne s'attache à contextualiser et à expliquer les différentes lectures dont a fait l'objet ce crime : médicale, médiatique, judiciaire ou encore surnaturelle puisque l'hypothèse lycanthropique avait été envisagée par certains contemporains pour expliquer les gestes d'Antoine Léger. La deuxième partie, « Procès-verbaux », présente sous leurs versions brutes, c'est-à-dire sans commentaires, des pièces d'archives sélectionnées par Laurence Guignard et jugées essentielles à la compréhension de l'affaire. Enfin, la troisième partie pro-

pose une très courte chronologie pour permettre au lecteur de se repérer dans les différentes temporalités de l'affaire.

La première partie, qui occupe également la majeure partie du volume de l'ouvrage, entend donc restaurer les lectures qui ont été faites de l'affaire Léger dans un « moment charnière qui laisse des vides » (p. 7) et dans une société où ce crime sert de « catalyseur, capable de réduire [...] des discours et des concepts latents, mais aussi de faire penser différemment, de produire un savoir neuf » (p. 9). Laurence Guignard remplit parfaitement cet objectif de replacer la singularité de l'histoire Léger dans la « grande histoire ». Son écriture, claire et agréable, permet d'approcher des concepts pourtant difficiles à cerner tant ils sont mouvants au XIX<sup>e</sup> siècle, tels que la question de la responsabilité pénale de l'individu, de sa perversité ou encore de sa monstruosité. On aurait d'ailleurs aimé à ce sujet une définition plus approfondie de la notion de subculture utilisée dans la dernière partie. Particulièrement intéressante, cette dernière s'attache en effet à comprendre la permanence des croyances lycanthropiques dans la société française du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette première partie aurait pu aussi être renforcée par une approche complémentaire. Ainsi, on aurait aimé une mise en perspective de la figure de Constance Debully, car cette dernière, reléguée au statut de victime, est quasiment absente de l'ouvrage. Or, il est essentiel de restituer aux victimes leur place dans une affaire criminelle. Il aurait fallu, *a minima*, expliquer pourquoi la personnalité de Constance a quasiment été évacuée de cet ouvrage. La question des violences sexuelles subies par la jeune fille est ainsi partiellement voire totalement occultée au bénéfice du cannibalisme qui a davantage intéressé les contemporains de Léger ou leurs successeurs. La dimension sexuelle de ce crime aurait gagné à être davantage évoquée.

Enfin, la police servant à retranscrire mais surtout à distinguer les extraits d'archives des passages rédigés par l'historienne rend la lecture de ces derniers un peu laborieuse. La police est en effet peu lisible et attractive. De même, si les gravures illustrant le premier chapitre sont bien commentées et pertinentes, on aurait souhaité un commentaire des photographies d'archives



qui émaillent parfois cette première partie (p. 41 ou 75 par exemple). Le format choisi pour éditer l'ouvrage rend difficile la lecture de ces photographies d'archives présentées à l'état brut. La chronologie qui vient clore toute cette étude gagnerait elle aussi à être plus complexe et à intégrer des éléments de contexte extérieurs à l'histoire propre du crime.

En définitive, peut-être devrait-on dire que ce livre retrace, davantage qu'une lecture de la cruauté qui finalement reste assez périphérique dans l'argumentaire de l'ouvrage, une histoire des tentatives de comprendre les origines du mal. Un volume, qui, dans son ensemble, est très réussi, tout en restant parfaitement didactique. L'écriture de Laurence Guignard et sa capacité à expliquer simplement des notions complexes le rendent en effet accessible au plus grand nombre. Ce livre trouve ainsi parfaitement sa place au sein de cette nouvelle collection « Archives » qui rend un bel hommage à la collection précédemment parue chez Gallimard.

Fabienne Giuliani

Pierre TRIOMPHE, *1815, la Terreur blanche*, préface de Patrick Cabanel, Toulouse, Privat, 2017, 470 p.

Il n'existait pas d'étude à la fois synthétique et rigoureuse de la fameuse « Terreur blanche » consécutive aux Cent-Jours, qui avait surtout fait l'objet jusqu'ici de monographies localisées, souvent anglophones. Cette étonnante lacune est désormais comblée par l'ouvrage de Pierre Triomphe, qui offre une analyse fine et suggestive du phénomène, à l'échelle de son théâtre principal, le « Midi », soit un quart méridional de la France, allant de Bordeaux à Toulon. Aujourd'hui conservateur du patrimoine et archiviste, l'auteur, spécialiste de l'histoire politique du premier XIX<sup>e</sup> siècle, a réalisé un impressionnant travail de documentation, à Paris comme dans les divers départements concernés, pour aboutir à un tableau quasi complet non seulement des événements de 1815 mais aussi de leurs antécédents immédiats et de leur mémoire jusqu'à nous.

Il s'agit pour lui d'abord de remettre en perspective la « guerre civile » (terme qu'il choisit d'assumer) déclenchée dans le Midi par le retour de Napoléon, en soulignant qu'elle réactualise une conflictualité confessionnelle ancienne, déjà réveillée par la Révolution française, mais aussi qu'elle s'inscrit dans une séquence qui débute dès 1810-1811, avec l'affirmation d'un « royalisme protestataire » qui ne se limite pas à l'ancienne noblesse. Dès lors, l'explosion de violence de 1815 résulte d'une « montée aux extrêmes » dont participe la Première Restauration, en 1814, dans la mesure où elle « ouvre un espace politique nouveau », propice à la polarisation des positions entre deux « partis » – royalistes vs « patriotes » – et donc incandescent. Dans ces conditions, les royalistes ne peuvent accepter que Napoléon reprenne le pouvoir, et le duc d'Angoulême (neveu de Louis XVIII) tente lui-même d'organiser depuis le Midi la résistance armée de milliers de « volontaires royaux », mais il y échoue et s'exile en Espagne. Repris en main, le Midi reste toutefois une terre « rebelle » pour l'administration impériale et l'agitation n'y cesse pas totalement avant Waterloo, même si les « violences létales » restent encore rares.

L'annonce de la défaite de Napoléon, et l'incertitude politique qui règne en juin-juillet 1815, laissent alors le champ libre à une féroce revanche royaliste dans les grandes villes du Midi, parfois en proie à de véritables soulèvements populaires, dont la « révolution marseillaise » des 25-26 juin est le plus sanglant (au moins une cinquantaine de morts dont les douze « mamelouks » de l'empereur). Là encore, la tentative du duc d'Angoulême pour reprendre en main la situation tarde à prendre forme, et la confusion, voire le « chaos », dure un certain temps, en particulier dans le couloir rhodanien. Fin juillet seulement, le drapeau blanc est partout arboré, sans que cela désarme instantanément les royalistes : entravé par les rumeurs alarmistes, le retour au calme n'est guère acquis avant le début de l'hiver suivant. L'affaiblissement de l'État crée une situation d'« insécurité générale » dans laquelle se multiplient les « excès », pillages, exactions diverses, et au moins 200 meurtres en tout, dont 75 dans le Gard (voir p. 252-257), tandis que nombre de victimes potentielles (protestants,

militaires, « patriotes » prononcés en général...) prennent la fuite. Plus que les nouvelles autorités « blanches », ce sont les troupes d'occupation autrichiennes qui limitent le désordre. Pierre Triomphe décrit en détail cette situation complexe, tout en proposant une sociologie de la « mouvance royaliste » qui prend alors le pouvoir dans le Midi (mais sans grande coordination ni « ligne » politique bien claire), et en s'interrogeant sur le poids relatif et les formes d'articulation des notables, organisés en diverses sociétés politiques, et des classes populaires urbaines, « sans-culottes blancs » dont la mobilisation massive est l'un des caractères marquants de l'épisode. L'analyse de cette violence populaire, quoique contenue par une grande prudence méthodologique, est l'un des sommets du livre (p. 190-210), et pose notamment la question du rôle spécifique des femmes, qu'elles soient « boute-feux » ou victimes de châtements spécifiques. Enfin, l'historien montre comment l'État central parvient à imposer une sortie de crise au prix de plusieurs « compromis » avec les « royalistes autochtones », en particulier bien sûr avec les élites et leurs clientèles, qui obtiennent places et gratifications et une amnistie de fait, tandis que la « terreur blanche légale », plus rude dans le Midi qu'ailleurs, apaise leur soif de réparation.

Dressant le bilan de l'épisode, Pierre Triomphe conclut que la violence multiforme des royalistes peut justifier le terme de « terreur », au sens psychologique, mais avec un bilan humain malgré tout limité, si on le compare à des épisodes comme la « Terreur jacobine », la réaction thermidorienne, la répression de la résistance au coup d'État du 2 décembre 1851, ou encore celle de la Commune... Dès lors, il faut sortir de l'évènement lui-même pour comprendre comment il s'est véritablement construit comme « Terreur de 1815 » (expression qui a prévalu jusqu'aux années 1830), à travers ses représentations postérieures. C'est l'objet de la 3<sup>e</sup> partie du livre, qui déroule le fil des « mémoires affrontées » de l'évènement et montre comment a rapidement triomphé la version libérale, stigmatisant dans l'explosion de l'été 1815 une violence d'un autre âge, digne pendant des excès de la Révolution, couverte de surcroît par les Bourbons. C'est pour l'essentiel

entre 1818 et 1820 que, portée par les victimes réclamant justice ou en leur nom, cette lecture s'est imposée, servie par le profond embarras du pouvoir monarchique et même des ultras. Les historiens royalistes auront beau, surtout après 1830, s'évertuer à récuser l'assimilation de 1815 à 1793, ils ne pourront inverser le cours d'une mémoire dominante foncièrement défavorable à la Restauration.

Tout au long du siècle, la « Terreur blanche » reste l'objet d'une mémoire vive, localement en particulier, mais aussi plus largement, tant que le légitimisme reste une force politique menaçante. Progressivement, elle se cristallise autour de quelques figures, victimes emblématiques (le maréchal Brune, les frères Faucher...) ou meneurs de la violence comme le fameux Trestaillon. L'évènement tend cependant à s'effacer dès le Second Empire, en particulier parce qu'il est alors recouvert par la mémoire du 2 décembre, dans un Midi passant du blanc au rouge. Cette tendance s'accroît encore avec l'échec et la mort du comte de Chambord (1883). Le legs politique le plus durable de la Terreur de 1815 apparaît finalement ailleurs, et donne lieu à une très intéressante réflexion finale (p. 376-388) : c'est la naissance du « Midi » comme entité symbolique, « région » définie par un « tempérament » voire un « ethnotype » (« chaud », passionné, excessif). Non sans paradoxe, un mouvement que l'analyse décrit comme très éclaté et hétérogène (notamment dans sa composition sociale), est au fondement d'une représentation unifiée qui demeure vivace, bien qu'affaiblie depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (« Tartarin de Tarascon efface Trestaillon »), et restreinte au pourtour méditerranéen (le Sud-ouest ayant tôt cessé d'apparaître comme une terre de radicalité politique).

Gilles Malandain

Viviane DELPECH, *Viолlet-le-Duc (1814-2014), villégiature et architecture domestique*, postface de Jean-Michel Leniaud, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Architecture et urbanisme », 2016, 234 p.,

nombreuses illustrations en noir et blanc, et quelques planches couleur.

Issu d'un colloque de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour qui s'est tenu les 9-10 octobre 2014, cet ouvrage collectif, qu'enrichit une iconographie inédite, aborde un pan de l'œuvre théorique et architectural de Viollet-le-Duc, celui de l'architecture civile, lié à la commande privée, et négligé par les spécialistes au profit de l'étude de ses réalisations publiques, à commencer par ses restaurations de cathédrales et par le grand chantier de Notre-Dame de Paris mené avec Lassus dès la seconde partie des années 1840. Il a été organisé par Viviane Delpech (auteur d'une passionnante monographie d'architecture qui débouche sur une histoire des sociabilités, du goût et des conditions économiques : *Abbadia à Hendaye : le monument idéal d'Antoine d'Abbadie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, collection Art et Société – issu d'une thèse soutenue en 2012). Son article sur le château d'Abbadia situé près d'Hendaye se trouve au centre du recueil dont il constitue, pourrait-on dire, la clé de voûte. Il résume, par comparaison avec le chantier voisin du château de Roquetaillade, autre commande privée, la genèse et le déroulement, à partir de 1864, de ce vaste chantier architectural qui associa le nom d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) à celui d'Edmond Duthoit (1837-1889), connu pour ses restaurations néogothiques en Picardie, dans une fastueuse commande privée proposée par un savant, Antoine d'Abbadie (1810-1897), explorateur des sources du Nil, géographe et ethnologue de l'Éthiopie, philologue basquisant, ainsi que son épouse Virginie, née Vincent de Saint-Bonnet (1828-1901). Toute l'imagination de l'architecte imprégnée d'observation naturaliste – comme dans le croquis du crocodile rampant, la gueule ouverte, sur le perron –, se déploie dans les dessins préparatoires aux sculptures ornementales réunis dans un album (repr. p. 158), qui composent un bestiaire comparable aux « bêtes d'amortissement » de Pierrefonds et d'Amiens, contrepoint civil aux gargouilles des cathédrales dont la plus célèbre est, sur la galerie des chimères, le Stryge.

Un premier ensemble d'articles s'intéresse aux textes, aux images et aux théories de Viollet-

le-Duc. *L'Histoire d'une maison*, livre illustré pour enfants édité par Hetzel en 1873, dont le japonisme est analysé plus loin par Masatsugu Nishida, transmet le modèle social, individualiste et nucléaire, de la famille bourgeoise (Martin Bressani), auquel répond la distribution des pièces indiquée sur les plans des maisons construites par Viollet-le-Duc (Laurent Baridon). *L'habitation médiévale*, traduit en anglais (1879), exprime ses conceptions néogothiques que Falke fait connaître en Allemagne (1871), comme les planches d'ameublement de chambres de château du *Dictionnaire raisonné du mobilier* (Bance, 1858), véritable musée imaginaire néo-gothique (Eric Anderson). *L'Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* chez Hetzel en 1875 puise à d'autres cultures, notamment asiatiques, et décrit, croquis à l'appui, les modèles d'ossature de bambou de la maison chinoise (Masatsugu Nishida).

Viennent ensuite quelques études de cas, parmi lesquelles le Palais Dobrée à Nantes, commandité par un riche collectionneur, resta inabouti (Claude Laroche) : outre les châteaux d'Abbadia et Roquetaillade, celui de Pupetières (Arnaud Timbert) recourt au style néo-gothique, auquel d'autres édifices renoncent, par exemple l'immeuble haussmannien qu'est la maison Milon, 15, rue de Douai (Andrea Serrau), ou le « château » Sabatier à Pierrefonds (1860-terminé vers 1864-65), demeure d'un magnat de la presse pour lequel Viollet-le-Duc préféra l'architecture de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (Jean-Paul Midant). L'intervention au domaine royal d'Eu représente, de 1874 à sa mort en 1879, le dernier chantier de l'architecte, qui y conçut aussi le chalet du jardinier, tout en briques, aux volumes simples sous un toit évasé (Charlotte de Bergh).

La dernière section, l'une des plus intéressantes du volume, traite de la diffusion internationale de l'architecture civile selon Viollet-le-Duc. L'architecture raisonnée de Benjamin Bucknall à Weedchester Mansion indique une filiation britannique, étayée par la diffusion du *Dictionnaire*, qui se prolonge dans d'autres réalisations (Gilles Maury). L'article très documenté de Susann Schlesinger sur les échanges et interactions avec l'Allemagne est passionnant.

Après avoir rappelé que plusieurs architectes allemands ont étudié auprès de lui et souligné l'importance de la traduction de ses livres, elle analyse différentes manières d'assimiler les conceptions de Viollet-le-Duc : le voyage en France et la formation directe sur les chantiers du maître (pour Edwin Oppler, élève de Hase, qui intervient au château de Marienburg), et/ou la lecture de ses ouvrages (pour le même, à la Villa Cahn de Bonn, dont plusieurs éléments sont recopiés du *Dictionnaire raisonné de l'architecture*), l'envoi d'un disciple pour honorer une commande déclinée, lorsque Boeswillwald travaille au château de Braunfels en Hesse. Elle indique aussi que plusieurs élèves du grand architecte néogothique allemand de la période, Ungewitter, dont les livres étaient traduits à Paris par Morel, vinrent étudier chez Viollet-le-Duc. Alors qu'après Sedan, les échanges entre

peintres des deux côtés du Rhin s'étaient interrompus, les architectes d'outre-Rhin reprennent leurs voyages dès 1872, ce qui prouve l'étroitesse des liens établis. Un dernier article présente l'héritage de Viollet-le-Duc chez Horta à Bruxelles (Jo Vandenbreenen) fondé notamment sur le rationalisme et le modèle de la nature, qui passe par une commune inspiration de l'art et de l'architecture japonais.

L'ouvrage fait ainsi ressortir la pluralité des approches de l'architecture de Viollet-le-Duc, jusqu'à la villa qu'il se construisit en Suisse à la fin de sa vie. Selon Jean-Michel Leniaud, l'encyclopédisme de la démarche architecturale explique cette grande variété d'habitats civils, de qualité.

Ségolène Le Men