

## COMPTES RENDUS. HISTOIRE CULTURELLE

**Editions de l'E.H.E.S.S. | *Annales. Histoire, Sciences Sociales***

**2007/4 - 62e année  
pages 921 à 997**

**ISSN 0395-2649**

Article disponible en ligne à l'adresse:

-----  
<http://www.cairn.info/revue-Annales-2007-4-page-921.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
« Comptes rendus. Histoire culturelle »,  
*Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2007/4 62e année, p. 921-997.  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Editions de l'E.H.E.S.S..

© Editions de l'E.H.E.S.S.. 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.

**Mireille Corbier**

*Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*  
Paris, CNRS Éditions, 2006, 296 p.

Mireille Corbier a rassemblé dans ce livre les résultats de longues recherches menées sur le statut et les usages des écritures exposées dans la société romaine. Les dix chapitres – tous richement illustrés – sont issus d’articles publiés depuis près de trente ans, mais remaniés, actualisés et surtout associés dans une problématique commune, avec une introduction qui présente très clairement les enjeux méthodologiques et un état des chantiers et des problèmes abordés. Viennent ensuite quatre parties : usages publics, usages privés des écritures exposées, affichage et espace public, affichage et communication, stratégies d’affichage. L’ambition affirmée est de contribuer à la rénovation des questions posées par l’épigraphie, une discipline hautement érudite qui a acquis depuis fort longtemps ses lettres de noblesse de science des inscriptions, « mais sans guère s’interroger sur les lecteurs, les modes de lecture, les lieux, ni, de façon plus générale, sur les contextes, et donc sur la finalité de l’affichage » (p. 49).

Si l’on met l’accent sur les caractéristiques principales des pratiques d’affichage public à Rome, on découvre qu’elles inaugurent un certain type de rapports à la publicité des écrits exposés qui marque l’histoire de l’Occident, mais aussi qu’elles comportent des traits spécifiques d’usages, liés à certaines conceptions (politiques) du territoire et du temps. Le territoire est à la fois celui de l’*Urbs* et des provinces romaines, donc défini autant par les pratiques politiques de la Cité que par l’immensité d’une domination ; le temps est à l’échelle des

mille ans de l’histoire romaine, mais avec une inflexion fondamentale quand le système impérial se met en place. Cette histoire est avant tout une histoire du rendre public, autrement dit de la publication, et donc de la concrétisation d’une séparation forte entre ce qui relève de l’espace public et ce qui n’en relève pas. Afficher, graver sur les monuments publics dans la pierre ou sur des plaques de bronze – voire d’argent –, est au premier chef une affaire de pouvoir : de lois, de prescriptions, d’interdictions, de commémorations officielles, bref de publication de la puissance publique. Mais publier en ce cas veut dire aussi bien assurer l’effectivité d’une décision prise que montrer la puissance de prescription (songeons aux dédicaces des monuments) : à chaque fois, de subtils enjeux se manifestent par le choix du support, celui du lieu de l’affichage, de son caractère temporaire ou permanent. « Que les magistrats de chaque cité veillent à ce que des copies de mon édit soient affichées dans la plupart des places publiques bien en vue de ceux qui veulent le lire » était-il prescrit à la fin d’un édit de Sévère Alexandre. Et le *Digeste* d’Ulpien affirme que si une annonce a été faite en public, en lettres bien distinctes, placée en évidence dans un lieu fréquenté alors « on n’écouterà pas celui qui déclarera qu’il ne sait pas lire ou qu’il n’a pas regardé ce qui était affiché » (p. 47).

Sous la République, le texte d’une loi devait être affiché trois jours avant le vote ; sous le principat, les délais s’allongent et l’« *aeternitas* » des proclamations est de plus en plus recherchée. C’est ainsi qu’Auguste donne l’ordre de graver le nouveau calendrier julien sur une table de bronze pour une conservation perpétuelle, qu’il fait inscrire un peu partout dans les lieux publics les plus fréquentés le

nom des Julius ou, qu'à sa mort, on appose sur son mausolée des plaques de bronze portant le texte des *Res gestae*. Ce récit autobiographique est donné en petits caractères qui supposent une lecture patiente, alors que, pendant les funérailles, des pancartes rappelaient les lois édictées par le prince et le nom des peuples vaincus : la commémoration par l'écrit public prolonge l'exercice du pouvoir. Non sans équivoque parfois, comme lorsque Claude décide de faire graver les discours d'Auguste et de Tibère pour en assurer la conservation, mais surtout, semble-t-il, pour abolir la coutume jugée fastidieuse de leur lecture annuelle au Sénat.

Au même moment, le contrôle des écrits n'émanant pas de la puissance publique est considérablement durci. À Rome, les écrits étaient traditionnellement considérés comme des paroles (*dicta*) et non comme des actes (*facta*), seuls susceptibles d'être punis ; or Auguste, étendant la loi de majesté aux *dicta*, permet la répression de toute écriture non agréée, exposée ou non. S'agissant des inscriptions publiques, l'enjeu le plus immédiat concerne la construction monumentale de la mémoire des grands hommes (mémoire des services rendus, mémoire des lignages illustres). M. Corbier étudie ainsi l'événement de la mort de Germanicus comme moment hautement significatif pour saisir les enjeux de l'affichage des écrits dans l'espace public. Aux graffitis clandestins qui reprochent à la famille impériale la faible expression de sa douleur (« Rends-nous Germanicus » adressé à Tibère), répondent les sénatus-consultes affichés partout dans l'Empire, et aux armées, qui donnent la version officielle de l'événement et publient l'éloge du défunt. Accusé du meurtre, le gouverneur de Syrie, Pison, s'est suicidé ; il est voué à la *damnatio memoriae* : son nom doit être martelé partout où il a pu être inscrit dans la pierre ou dans le bronze (en particulier sur le monument du champ de Mars à Rome). La mort de Germanicus, neveu et fils adoptif de Tibère, est également l'occasion de célébrer, dans les sénatus-consultes affichés, la *domus augusta* tout entière et donc, pour l'empereur et sa famille, de tirer profit d'une mort qui semblait d'abord les avoir assez peu émus.

La publication du nom sur des monuments ou dans des listes affichées est, par ailleurs, un moyen de reconnaître une action accomplie,

un statut, et même de faire preuve. Cette puissance de publication est spectaculaire quand l'inscription sur une liste vaut arrêt de mort pendant les proscriptions, ou bien quand il s'agit de reconnaître le service accompli par des soldats qui reçoivent un diplôme gravé leur ouvrant des droits (et d'abord ceux de la citoyenneté), document dont la validité est garantie par la présence du nom sur des listes affichées au Capitole. On voit avec cet exemple que les écritures exposées doivent aussi être analysées du point de vue des services qu'elles rendent, au-delà même des effets qu'elles produisent sur des lecteurs qui en perçoivent le sens.

Les archives d'une famille de financiers de Pouzzoles, récemment découvertes, montrent que les provinciaux qui avaient des affaires à traiter dans la capitale se donnaient rendez-vous devant telle ou telle statue sur le forum d'Auguste en se laissant guider par les noms écrits sur les socles. Ces voyageurs étaient souvent des notables dans leur cité ou leur province parfois lointaine. S'ils étaient venus à Rome comme intermédiaires pour obtenir de l'administration impériale un privilège ou la reconnaissance d'un droit quelconque, ils prenaient soin au retour, dans un souci de publication efficace de la protection acquise et de publicité personnelle, de faire graver et exposer la décision favorable (parfois une simple lettre) en accolant leur nom à celui de l'empereur. Cette pratique rejoignait les expositions d'écritures liées à un acte de caractère évergétique : le généreux donateur garantissait par leur publication l'exécution des dispositions qu'il avait prises et assurait dans la pierre ou le bronze la mémoire de son nom.

Paradoxalement, ce qui était possible loin de Rome ne l'était plus pour les familles les plus puissantes de la capitale : « pour la plupart des membres de l'élite sénatoriale, l'espace public romain était devenu un champ de célébration inaccessible » (p. 17) ; le prince avait confisqué les lieux les plus fréquentés où la lecture des écritures publiques s'effectuait. La glorification des puissants et de leurs lignages se repliait donc dans les riches demeures privées, sous forme de statues accompagnées d'inscriptions résumant les « cursus », comme jadis sur le forum, ou de plaques commémoratives offertes par les clients du patricien. M. Corbier souligne que les *atria* et les péri-

styles des maisons aristocratiques étaient en fait des espaces semi-publics largement ouverts sur la cité, même si le statut symbolique n'était bien sûr pas équivalent à celui des espaces réellement publics. De même, les tombeaux et monuments funéraires qui portaient presque toujours de l'écrit peuvent être regardés comme des monuments privés dans des espaces ouverts (le long des routes), mais en dehors de la Cité, de son territoire politique et religieux.

Un chapitre très riche est consacré à « L'écriture dans l'image » : une distinction s'opère immédiatement entre l'écriture qui est produite comme une image, dans son tracé, sa configuration, sa mise en scène (le christianisme marque sur ce plan une rupture), l'écrit présent sur un objet représenté dans une image (qui contribue au « réalisme » de la représentation) et l'écrit inséré dans le champ de l'image (peinture ou mosaïque), qui fonctionne comme un phylactère ou comme une légende. Là aussi, il s'agit d'abord de décorations luxueuses à l'intérieur des *domus* des plus riches citoyens, mais les enseignes des boutiques ne doivent pas être oubliées. Il est possible que, pour les artisans, elles aient servi de patron permettant de construire des rapports spécifiques à l'image et à l'écrit, comme semblent le prouver les décors et les inscriptions de certains tombeaux.

La question de l'écrit dans l'image introduit avec profondeur aux problématiques de la lisibilité et, plus largement, de la réception des écrits exposés : « La présence de l'écrit [dans l'image] est un signe : elle ne livre pas un indice direct de la capacité des spectateurs à la comprendre. Son intérêt réside précisément dans la pluralité des usages et des interprétations qu'elle suggère » (p. 128). M. Corbier se range ainsi du côté de l'histoire des pratiques de lecture plutôt que de celui de l'aléatoire mesure des compétences de déchiffrement à partir d'indicateurs stables. Rappelant les débats sur les niveaux d'alphabétisation dans le monde romain, elle retient l'hypothèse d'une « alphabétisation pauvre », mais largement répandue, qui laissait une large place à la mémoire comme instrument permettant aux non lettrés de saisir des fragments graphiques : entre les lettrés et les demi-illettrés de nombreux partages de compréhension des écrits exposés étaient possibles, sans que l'on puisse

pour autant considérer que l'appropriation du sens était la même. Le bilinguisme grec-latin ou langue vernaculaire-latin, nécessaire dans l'Empire pour avoir une activité économique ou politique, fait entrevoir partout des compréhensions imparfaites, sauf peut-être pour une élite réduite. Ce qui peut être rapproché du soin mis à assurer la lisibilité des documents officiels exposés, par leur « mise en page » (les alinéas soulignés par de légers débordements dans la marge par exemple), par la taille et la netteté des caractères, éventuellement même leur coloration, et par l'exposition dans des lieux favorables à la lecture où, d'ailleurs, la pratique de la proclamation à haute voix est attestée. *A contrario*, il faut considérer que les inscriptions peu lisibles ont été rendues telles de manière délibérée (les édits fiscaux de Caligula). C'est ainsi que les édiles de la petite cité de Saepinum, obtempérant à l'ordre d'afficher la décision des préfets du prétoire qui les sommait de cesser leurs tracasseries à l'égard des bergers des troupeaux transhumants, le font sur la porte de la ville à une hauteur telle qu'il aurait fallu une échelle pour en prendre connaissance.

*Donner à voir, donner à lire* réussit parfaitement à insérer la Rome antique dans l'histoire longue de la production et des usages des écritures dans les espaces publics. Cette réussite, on le comprend pleinement en lisant M. Corbier, passait d'abord par l'établissement des fortes spécificités des pratiques de l'écrit dans le monde romain. Le souci de situer et de contextualiser avec une savante minutie les écritures étudiées apparaît bien alors comme la clé de la montée en puissance et en généralité des analyses et des hypothèses les plus fécondes. Il y a là une belle leçon de méthode.

CHRISTIAN JOUHAUD

**Frugoni Chiara (dir.)**

*Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*

Florence/Rome, Le Lettere/Biblioteca Apostolica Vaticana, 2005, 263 p.

Conçue dans une perspective à la fois universelle et communale, florentine, la *Nuova Cronica*

de Giovanni Villani est une œuvre pionnière, la première grande chronique écrite en italien. Composée entre 1320 et 1348, plusieurs fois revue et mise au point par son auteur, elle est un grand et beau miroir de la culture florentine de ce temps. La *Nuova Cronica* connut un très grand succès, attesté par la survivance à ce jour de cent onze manuscrits ; une édition critique récente par Giuseppe Porta<sup>1</sup>, fondée sur les manuscrits de la rédaction définitive (en treize livres), lui ouvre désormais un accès plus aisé.

Un seul des cent onze manuscrits est illustré ; daté des années 1341-1348, écrit d'une claire gothique libraire, il reproduit une rédaction en douze livres. Giuseppa Z. Zanichelli montre que l'illustration a suivi pas à pas l'écriture, sous la direction d'un coordinateur qui reste inconnu ; l'identification du commanditaire a été rendue impossible par l'abrasion de ses armes. L'illustration du manuscrit est généreuse : lettrine consacrée à un personnage au début de chaque livre – au livre I l'auteur, puis, régulièrement, un « héros » du livre qui commence ; lettre filigranée au début des chapitres, en correspondance avec la rubrique ; vignettes réparties diversement sur les pages, complétant le récit des événements. L'écriture étant disposée sur deux colonnes, les marges ou l'espace central sont largement remplis de rinceaux à dominante végétale mais habités de dragons, d'oiseaux ou de personnages.

Les emplacements destinés aux images étaient, à la demande d'un coordinateur et programmeur, réservés par les scribes : trois enlumineurs ont contribué à la peinture des lettrines initiales des livres (peinture à la détrempe), trois autres ont travaillé aux vignettes (dessins aquarellés), un filigraneur a décoré les lettres qui ouvrent les chapitres. L'atelier qui a réalisé ce manuscrit a été identifié depuis les années 1920 : il s'agit de celui de Pacino di Bonaguida. Or, comme le souligne G. Zanichelli, c'est dans cet atelier hautement spécialisé que s'est créée, à Florence, une tradition du « beau livre » historique illustré, écrit en langue vulgaire, destiné à des clients de la grande bourgeoisie marchande, à la différence des *codices* en latin des chroniques communales plus anciennes, modestes d'apparence, destinés plutôt aux « spécialistes » tels que notaires ou juristes. À cette époque, opéraient à Florence les grands vulgarisateurs comme

Bono Giamboni ou Zuccherò Bencivenni – après Brunetto Latini –, et se diffusait par la belle copie illustrée la *Comédie* de Dante.

Cependant, l'illustration de la chronique est brusquement interrompue au folio 235 (livre X, ch. 200), qui marque la fin du dernier cahier réalisé dans l'atelier de Pacino. Le scribe qui a continué le travail a reçu des instructions puisqu'il laisse des espaces vides répartis dans le texte, certainement programmés pour une vignette déterminée. Plus avant, dans les derniers cahiers, ces indications du programmeur ont manqué, mais certainement pas le projet d'une illustration puisque le scribe a laissé systématiquement un espace en bas de page suffisant pour l'accueillir (correspondant aux deux colonnes sur une hauteur de dix lignes environ). Il apparaît donc que le coordinateur s'est perdu au cours de la copie. Or il arrivait que cette figure se confonde avec celle du commanditaire d'un manuscrit : le meilleur exemple est celui de Domenico Lenzi à Florence, pour son *Libro del Biadaiole* – que lui appelait *Specchio umano* (Miroir de la vie humaine) –, exactement contemporain de la copie illustrée de la *Nuova Cronica*<sup>2</sup> ; le marchand de grain a livré au copiste de l'unique manuscrit de son ouvrage le prix des céréales sur le marché de Florence dans les années 1320-1340 et, pour élargir son propos en « miroir de l'humanité », il a ajouté des éléments littéraires divers et une iconographie commentée qu'il a évidemment choisie et dont il a contrôlé l'emplacement dans l'ouvrage. Alors, le manuscrit luxueux de la *Nuova Cronica* ne pourrait-il avoir été dirigé par son auteur, Giovanni Villani ? Susanna Partsch<sup>3</sup>, plusieurs fois citée dans le volume, avait lancé cette hypothèse qui permet de proposer une explication à l'arrêt de l'illustration : la faillite de la banque Bonaccorsi en 1345, qui entraîna dans sa chute Villani comme les autres associés. Les auteurs du volume sont très tentés par cette hypothèse qu'ils n'osent pas valider, faute de preuve.

Les images sont l'intérêt ajouté du manuscrit du Vatican et de la publication dirigée par Chiara Frugoni. Chacune des lettrines et vignettes est reproduite dans le volume, accompagnée d'une notice. Les auteurs soulignent le rôle de glose que prend l'image par rapport au texte, y ajoutant du sens ; j'adopte

cette remarque en développant sur quelques exemples des aspects particulièrement significatifs.

D'une part, la nature du texte donne évidemment une grande importance aux faits d'armes ; d'autre part, la focalisation de la chronique sur Florence, et plus généralement sur le cadre communal, valorise le fait urbain et l'habitat fortifié. C'est Florence, bien sûr, qui est la ville la plus présente, toujours illustrée par le baptistère San Giovanni, ou plus exactement par ce même édifice en rotonde – baptistère ou antérieurement temple du dieu Mars –, tel qu'il est représenté, en cours de construction, dans le chapitre relatant la fondation de la Florence romaine (livre II, ch. 5). Et la statue de Mars qui surmonte l'édifice, symbole du passé romain de la ville, figure encore dans les représentations ultérieures, lorsque le baptistère se dresse, isolé, dominant des murs écroulés qui signifient la destruction systématique de Florence par le fléau de Dieu, Totila, à la fin du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, puis lors de la reconstruction sous les auspices de Rome et de Charlemagne. La cité est représentée, à gauche, par un guerrier portant l'étendard marqué des lettres SPQR (*Senatus Populusque Romanus*), et l'empereur, à droite, par un guerrier portant – anachroniquement – l'étendard aux lis de France. Le monument est désormais consacré comme représentation symbolique de la ville, y compris dans ses luttes intestines, sans la statue de Mars, parfois flanqué des autres grands monuments de Florence.

La « conquête du *contado* » (après celle de Fiesole), parmi les faits d'armes que narre Villani et qu'illustrent les enlumineurs, donne l'occasion de confronter des agglomérations fortifiées de différentes échelles, de ville à *castello*, en même temps que la technique de minage constamment utilisée pour provoquer l'écroulement des murs. Prato, par exemple, identifiée par ses propres armes, un écu à trois lis d'or sur fond rouge placé sur la tour signifiant le *castello*, minée, précédant deux bâtiments à arcatures et crénelage (livre V, ch. 26, les assaillants florentins de 1107 sont identifiés par l'écu au lis rouge sur fond blanc), ou Monte di Croce, identifiée par la bannière abattue des comtes Guidi, ses seigneurs, simple forteresse, minée, entourée comme Prato d'une enceinte

déjà abattue. À ces silhouettes pauvres s'oppose la masse des monuments groupés dans les villes : Pise, Florence, bien sûr, ou Parme, etc.

Un dernier exemple pour illustrer l'enrichissement du texte par l'image dans ce manuscrit historié : au chapitre 12 du livre IX, f<sup>o</sup> 156v, Villani raconte le mouvement de révolte des grands de Florence contre le *Popolo*, advenu le 6 juillet 1295. L'image montre à gauche les *pedites*, brandissant bannière et écus aux armes du *Popolo* (croix rouge sur fond blanc), à droite les *milites*, à cheval comme il se doit, arborant bannière et écus de Florence. Les cavaliers portent l'épée, les hommes de pied poignards et masses d'arme. Les mêmes oppositions sociales sont mises en évidence ailleurs, à Bologne ou même à Courtrai où la plèbe flamande vainquit les cavaliers du roi de France. L'image à la fois illustre le texte et souligne un fil continu de lecture où se trouvent réunies la guerre et la signification sociale des conflits.

Expression de la synthèse culturelle qui s'opère à Florence au milieu du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle – histoire, littérature, peinture –, la copie illustrée de la *Nuova Cronica*, enfin accessible avec ce volume dirigé par C. Frugoni, est d'ores et déjà indispensable à la connaissance de l'histoire communale italienne.

ODILE REDON †

1 - GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, édité par Giuseppe Porta, Parme, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1990-1991.

2 - Voir la présentation du *Libro del Biadaiolo* dans ODILE REDON (dir.), *Les langues de l'Italie médiévale*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 153-159 ; la présentation de la *Nuova Cronica* dans *ibid.*, p. 72-75.

3 - SUSANNA PARTSCH, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms, Werner, 1981.

### Marina Roggero

*Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*

Bologne, Il Mulino, 2006, 282 p.

Le livre de Marina Roggero présente une contribution importante à l'analyse d'un pro-

blème complexe, celui de la consommation des textes qui connurent une large diffusion à l'âge moderne, et plus particulièrement du genre chevaleresque de tradition européenne, depuis les poèmes savants de l'Arioste et du Tasse jusqu'aux représentations théâtrales et à la production écrite et manuscrite liée à celui-ci.

L'ouvrage est centré sur le rapport entre les différentes typologies textuelles et leurs modalités de circulation ; il s'agit de textes au statut mouvant, selon la forme sous laquelle ils sont transmis et les pratiques qui les font circuler. Les poèmes chevaleresques pouvaient en effet aussi bien se communiquer sous la forme d'une représentation orale et musicale, que par celle de l'écrit, manuscrit ou imprimé. À l'origine de la fortune et de la fluidité de la circulation de ces textes réside également une typologie rhétorique : nombre d'entre eux, apparus pour la première fois en prose, se sont par la suite transformés en octave rime (*ottava rima*) pour gagner un public plus large. Que signifiait pour les hommes et les femmes de l'Ancien Régime le fait d'écouter déclamer ou de lire un poème en octave rime ? « L'octave rime, écrit M. Roggero, représentait un moyen expressif polymorphe, capable de restituer tant le fantastique que l'univers de l'actualité. Les nombreuses chansons de geste (*cantari*) qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, racontaient les événements brûlants et quotidiens des guerres d'Italie ou des conflits avec les Turcs étaient composées au moyen de cette métrique, qui en orientait les modalités de réception et produisait d'extraordinaires interférences de codes culturels et rhétoriques : celui de l'histoire et celui du roman » (p. 43). En d'autres termes, l'histoire et l'actualité pouvaient être perçues à travers une forme rhétorique qui, pour nous, relève de la poésie. Aux textes autochtones s'ajoutèrent en Italie les romans de chevalerie ibériques, soit par transmission orale et populaire, soit par le travail savant d'hommes de lettres italiens : Bernardo Tasso traduisit l'*Amadís de Gaula* (1560), Lodovico Dolce, *Il Palmerín de Oliva* (1561) et le *Primaleón* (1562).

Des milliers de petits livres peu soignés, tant matériellement que textuellement, furent mis en circulation à destination d'un large

public, débordant les frontières culturelles ; si la pauvreté et l'analphabétisme pouvaient rendre difficiles la lecture individuelle ou l'acquisition d'un livre, d'autres modes d'accès, comme la lecture à haute voix durant les veillées du soir dans les communautés paysannes ou les éditions simplifiées, avec insertion d'illustrations, rendaient possible une réception élémentaire. La fluidité des pratiques de lecture et ce que l'auteur définit comme la « porosité partielle » des barrières culturelles sous l'Ancien Régime rappellent, comme l'ont souligné les plus récentes études d'histoire socio-culturelle, combien il est difficile d'identifier des lectures socialement exclusives, et combien en revanche, en ce qui concerne les produits imprimés, il peut être profitable de repérer les catégories de textes qui coexistent dans les éditions, les lecteurs et les lectures que les éditeurs prévoient. La consommation transversale du *Roland Furieux* frappait déjà les contemporains, comme Bernardo et Torquato Tasso qui soulignaient le succès qu'il remportait auprès de toutes les classes, âges et sexes, ou Gian Giorgio Trissino, jaloux de cette œuvre qui plaisait « au vulgaire ».

Le livre de M. Roggero propose également de nombreuses suggestions pour une réflexion sur les différentes sources qui fournissent des informations sur la lecture. Parmi les fonds destinés à documenter l'usage des textes, les mémoires, les autobiographies, les journaux de voyages jouent un rôle important. Il ressort de leur consultation que les éditions censurées et les interdits avaient le pouvoir d'accroître la curiosité des jeunes lecteurs qui, adultes, se souvenaient avoir éprouvé un sentiment d'excitation et de culpabilité mêlées. Ces témoignages ont traversé les siècles : Vittorio Alfieri raconte comment, alors qu'il parlait du *Roland furieux* avec un camarade d'école, il se fit confisquer son livre ; Stendhal évoque la façon dont il s'identifiait aux personnages et aux scènes tirées de l'Arioste et du Tasse.

Même si, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, les héros chevaleresques commencèrent à subir la concurrence des personnages de roman, ils n'en eurent pas une moindre importance pour autant : les éditions luxueuses continuèrent à côtoyer les nombreuses éditions à bas prix, de format réduit, dans les catalogues des

Remondini de Bassano et des Marescandoli de Lucca. M. Roggero souligne aussi que les illustrations pouvaient mener par la suite une existence autonome. Les représentations des personnages avaient leur propre circuit de diffusion, hors des occasions de lecture ou même de la présence du texte, comme ce sera le cas plus tard des héros et héroïnes des mélodrames. Les images de Bradamante, Roland, Roger, et de la belle Marfise pouvaient connaître une autre vie dans les gravures, les dessins d'artistes ou encore la décoration des battants d'armoire, des murs, des encadrements de cheminée, et, de format réduit, elles pouvaient décorer pare-feux, soufflets et éventails. Mais les livres et les gravures ne furent pas les seuls supports par lesquels les personnages des poèmes chevaleresques pénétrèrent avec force dans l'imaginaire collectif des hommes et des femmes de tous les milieux sociaux. Dans un chapitre intitulé « Consommation des textes et rôle de la voix », l'auteur souligne que l'Arioste et le Tasse étaient résumés et simplifiés à travers la récitation et le chant, rencontrant un grand succès au théâtre, ainsi qu'auprès du public cultivé. Au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'opéra remania des épisodes chevaleresques, principalement extraits du Tasse, tandis que le poème de l'Arioste inspirait des tragédies, des tragi-comédies, des romans et des récits en vers, des pantomimes et des œuvres comiques. La transformation des grands poèmes à des fins récréatives donna lieu à des versions insolites, telle la *Jérusalem délivrée* masquée de l'abbé Chiari, des spectacles de marionnettes et de nombreuses versions parodiques.

Les « passeurs » des textes de chevalerie étaient variés et pouvaient également prendre l'apparence des *cantarinaldi*, lecteurs-narrateurs qui en assuraient la divulgation au moyen de représentations payantes et qui en firent un véritable métier. Le témoignage des commissaires de la police de Naples, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, révèle qu'il ne s'agissait pas de représentations destinées aux seuls touristes, puisque parmi ceux qui accouraient écouter les *Realì di Francia*, le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* se trouvaient des délinquants, des pécheurs, des soldats et des marins.

M. Roggero parcourt ce qu'elle appelle « la route italique accidentée vers le monde du

livre » en proposant d'utiles comparaisons avec d'autres pays catholiques (France et Espagne) et protestants (en particulier l'Angleterre). « Le nœud du problème, écrit l'auteur, résidait [en ce qui concerne l'Italie] dans la différence entre lecture individuelle et écoute du texte oralisé » (p. 53). Si, en Europe, oralité et écriture étaient interconnectées, en Italie, l'écriture resta longtemps la compétence d'un petit nombre, d'autant plus que la méfiance de l'Église à l'égard de la lecture, et en particulier à l'égard des livres en vulgaire, finit par instiller un « sentiment d'incertitude au lecteur qui recourrait au livre à des fins autres que l'édification ou la prière » (p. 19). Il existait cependant des formes textuelles que l'Église de Rome ne réussit pas complètement à interdire, parce qu'elles vécurent et survécurent à travers des canaux de transmission et d'expression multiples, non seulement au moyen de l'écrit, manuscrit ou imprimé, mais aussi par la force de la mémorisation et de l'oralité.

LODOVICA BRAIDA  
(traduction de CAROLINE CALLARD)

### Christian Jouhaud

*Sauver le Grand-Siècle ?*

*Présence et transmission du passé*

Paris, Le Seuil, 2007, 312 p.

Le sujet de ce livre intrigant n'est pas tant de savoir s'il faut, ou si l'on peut « sauver le Grand-Siècle », comme semble l'annoncer son titre, mais de dire quels textes nous donnent en particulier l'accès le plus juste, le plus vrai, le plus *sensible* à ce passé du XVII<sup>e</sup> siècle auquel son statut de Grand Siècle fait en partie écran. « Nous » : historiens sans doute, littéraires tout aussi bien, tant il est vrai que le livre de Christian Jouhaud met en question l'histoire comme discipline de savoir, et accorde à l'écriture littéraire, sinon à la littérature, le pouvoir de rendre présent ce qui est passé, absent ou mort. Car, significativement, le livre confond ces deux objets du travail historien.

Cet ouvrage est donc moins un livre d'histoire qu'un essai sur la manière dont a été écrite l'histoire du XVII<sup>e</sup> siècle, et dont il est encore possible de la récrire. Initialement



conçu pour une collection des éditions du Seuil destinée à savoir ce qu'il reste aujourd'hui des siècles passés, il est l'occasion de réfléchir à la fabrication de cet objet – le « Grand-Siècle » – qu'un trait d'union achève précisément de constituer en objet, comme il y a désormais, notait Louis Marin, des « Contes-de-Perrault ». Le sous-titre de l'ouvrage, *Présence et transmission du passé*, souligne la façon dont la question du « reste » est prise de front, puisque le sujet n'est pas seulement de savoir ce qui reste, mais *comment* cela reste. Il s'agit donc d'un essai d'historiographie, entre histoire et psychanalyse, entre une discipline qui s'appuie sur la différence qu'elle postule entre passé et présent, et une technique de savoir, nécessitant du « toucher » et qui reconnaît au contraire la présence constante du passé dans le présent (p. 209). La démarche de C. Jouhaud se dit en cela fille des travaux de Michel de Certeau, un des noms qui traversent ces « Portes », ces rappels de « Commémorations », ces « Enfances » et ces « Frontières » qui sont ici autant de chapitres, témoignant de son goût pour ce que livrent les « Envers » du décor flamboyant, d'un attrait pour les toutes les formes du « Voir », suivant la manière volontairement métaphorique dont est travaillée la question de l'accès au passé.

Après avoir posé la fragilité de son objet, puis présenté en introduction les jalons intellectuels de sa réflexion – Walter Benjamin, Marc Bloch, Roland Barthes, Francis Ponge, Paul Ricœur, Maurice Fourré –, le livre choisit d'examiner les grands lieux de l'historiographie du XVII<sup>e</sup> siècle en alternance avec la « basse continue » d'un unique texte, le *Journal* de Marie Du Bois (1601-1679), valet de chambre du roi Louis XIII, puis de Louis XIV. Ce texte fragile, parce qu'il ne ressortit pas à la littérature mais qu'il s'inscrit dans la singularité des « Mémoires », ce texte déjà publié, dont la découverte est retracée dans le premier chapitre « Entrer », est ainsi placé en contrepoint des discours qui ont fabriqué le monument qu'est désormais le « Grand-Siècle ». Renverser le rapport entre les positions d'énonciation et le référent historique, traiter les mémoires comme un objet déjà historiographique, lire les historiographies comme d'involontaires « témoignages sur l'écriture et la 'fragilisation'

de l'histoire » ; traiter le texte faible comme un texte fort, fort de ce qu'il rend présent, aborder les discours dominants – puisqu'ils sont déjà des « lieux » – comme autant de discours qui échouent à rencontrer ce qu'ils entendent pourtant saisir et fixer dans l'illusion d'une maîtrise : telle est la démarche explicitée en introduction (p. 22-24), qui affiche la conviction qu'aucun objet d'histoire ne peut au fond valoir la méthode, la *manière de faire* qui l'a constitué comme tel.

Sauf peut-être ce *Journal* de Du Bois qui acquiert une force étonnante tout au long de la lecture, sans que cette force puisse être ramenée au seul effet du montage qui fait l'intérêt et la complexité de *Sauver le Grand-Siècle* ? Plutôt parce que le texte résiste, insiste, et fournit à C. Jouhaud à la fois l'exemple d'une présence du passé dans une écriture et la figure d'une « subjectivation de l'expérience sociopolitique d'une position » (p. 61) – seul exemple et seule figure, venus du XVII<sup>e</sup> siècle même, de cette subjectivation et de cette présence.

Une telle *expérience* du siècle se chercherait en vain, en effet, à travers les lieux du « Grand-Siècle » et les figures qu'ils ont érigés en cariatides du monument : Voltaire et son *Siècle de Louis XIV*, Pascal commémoré en 1923, la morale du siècle lue à l'aune du discours sur la nation française, la solitude emblématique de l'abbé de Rancé, le baroque d'un Victor L. Tapié et d'un Pierre Francastel tout occupés de classements esthétiques, la ville de Richelieu et son décor figé de conte politique, l'affaire des Camisards célébrée par André Chamson en 1935 et 1954. Chacun de ces lieux est donc confronté à d'autres manières d'écrire son objet : le baroque des historiens de l'art rapporté au « mirage » de Pierre Charpentrat qui y voit une présence susceptible de tromper encore le regard du spectateur moderne ; le mythe de la retraite toute « pharissienne » de l'abbé de Rancé démasqué dans son « leurre d'intériorité » par Henri Bremond ; la figure historique de Pascal opposée par un Charles Gustave Amiot au personnage qu'érige la commémoration. Que reste-t-il du passé, « dissimulé dans la trame de l'écriture sur la présence 'en moi' d'un homme du passé », dès lors que l'on « a chassé l'histoire comme récit,

comme référence, comme connaissance » (p. 106-107)? Que peut-il rester encore, sinon par exemple ce XVII<sup>e</sup> siècle humaniste que veut préserver Paul Bénichou, en 1940, époque chaude de préoccupations politiques bien présentes dans les *Morales du Grand Siècle*<sup>1</sup> sans qu'y soit mise en place la moindre confrontation directe? Lire ce grand livre comme le témoignage d'une recherche dans le passé des « ressources historiques et morales » qui prennent sens dans leur contexte (p. 131), c'est pour C. Jouhaud résister à la sacralisation de la « fonction morale » du XVII<sup>e</sup> siècle telle que se la figure Marc Fumaroli (p. 129), quitte pour cela à faire l'impasse sur ce que l'humanisme de P. Bénichou sauvant le « Grand-Siècle » ne peut pas voir du coût de l'adaptation d'un Molière à l'ordre monarchique – une violence corporelle et sociale qui traverse pourtant tout son théâtre, jusque dans ce qu'il a de plus conventionnel (aux yeux des historiens), d'inassimilable à son prétendu caractère subversif (pour les littéraires).

*Sauver le Grand-Siècle?* s'appuie sur ces vis-à-vis partisans qui font la puissance d'une démarche réflexive et critique, et montrent que « ce qui reste » doit être recherché à travers les constructions discursives qui ont essentialisé les principaux traits du XVII<sup>e</sup> siècle étudiés aujourd'hui. La singularité du texte de Du Bois apparaît par contraste inscrite dans le récit de ces expériences morales et corporelles en lesquelles se mesure le sens d'une vie – cette « subjectivation de l'ordre théologico-politique » au travers de l'écriture émue qui la constitue comme expérience pour le sujet qui écrit, pour ses destinataires supposés, pour l'historien qui s'en saisit enfin. C'est cette prière au mont Valérien où s'est arrêtée la reine avant Du Bois lui-même, c'est le corps malade du roi Louis XIII « transmis » par le récit à son fils, devenu roi à son tour, ce sont les relations de Du Bois avec l'enfance de son propre fils, c'est le vœu d'être enseveli dans le tombeau de sa mère. Mais si le « cas » Du Bois permet à C. Jouhaud de poser dans son livre l'exemplarité historique d'une unique expérience, c'est que la question de l'ordre théologico-politique du XVII<sup>e</sup> siècle a été elle-même constituée ailleurs, par des travaux d'historiens notamment, autour du problème de

la présence (du pouvoir en ses incarnations, en ses lieux, sur le modèle de la présence réelle en particulier), et qu'elle croise par là le projet du livre de « voir le passé », de saisir les lieux où le passé se rend présent. La question théologico-politique de la présence, construite comme question même du XVII<sup>e</sup> siècle incarnée dans le journal de Du Bois, conduit ainsi à penser que cette époque précise fournit à l'historien, dont le rapport au passé est ici défini comme quête d'un visible inaccessible, une sorte de théorie « locale » de la question de la présence, et de l'absence. En ce sens, ce livre traversé par l'ombre de L. Marin répond à la question qui ne semblait pas d'abord la sienne de savoir pourquoi travailler sur le XVII<sup>e</sup> siècle.

Réponse d'autant plus singulière que c'est aux pouvoirs de l'écriture, de la rhétorique, du littéraire que revient surtout la tâche de rendre visible le passé. La tâche de l'historien est clairement désignée : cesser de se vouloir « exorciste », abandonner la « structure de limite » propre à une écriture de savoir (p. 250) pour passer derrière le décor, défaire la monumentalité des historiographies, voire interpréter les textes... Gageons que cette proposition qui sollicite fortement l'ensemble des historiens, intéressera également les littéraires, plus que jamais confrontés aujourd'hui à la prégnance des discours sur le « Grand-Siècle ».

LAURENCE GIAVARINI

1 - PAUL BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1948.

### Roger Chartier

*Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*

Paris, Gallimard/Le Seuil, « Hautes études », 2005, 192 p.

Malgré la simplicité de sa construction – huit « études de textes » (p. 8) choisies, entre le XI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour l'intensité et la complexité de leur travail sur les formes matérielles, les supports et les pratiques de l'écrit de leur temps –, *Inscrire et effacer* peut apparaître comme un livre déroutant, à l'image de

la citation de Jorge Luis Borges qui le clôt en parlant du « dialogue [...] sans fin » engagé par le livre, « centre d'innombrables relations », avec le lecteur et de la littérature comme « chose inépuisable, pour la raison suffisante et simple qu'un seul livre l'est » (p. 192). Comment comprendre ce choix de l'étude de texte, et de textes au surplus de grands auteurs, du poète Baudri de Bourgueil à Diderot, en passant par Cervantès, Ben Jonson, Cyrano de Bergerac, Carlo Goldoni ou encore Shakespeare, évoqué à plusieurs reprises en contrepoint de l'analyse consacrée à un autre écrivain ? S'agit-il de traquer les réalités d'un temps (en l'occurrence celles de la culture écrite) dans des œuvres littéraires, traitées comme des documents ? Ou Roger Chartier donnerait-il à la littérature – pour la satisfaction ou la frustration de tous ceux qui reprochent à « l'histoire de la culture écrite » et à la « sociologie des textes », dont il revendique le croisement en introduction (p. 7), de méconnaître sa précieuse spécificité – le privilège de donner un sens plus riche, plus durable et mystérieux à celles de ces réalités dont elle s'empare pour les « transfigur[er] [...] en une ressource esthétique » (p. 12) ? Une première réponse serait de dire que la nature des objets évoqués – tablettes de cire, manuscrits copiés, texte métaphorisé en tissu, livres transformés en objets de la vie courante par leur multiplication commerciale –, c'est-à-dire ce qui forme le matériau même de l'activité de chaque auteur dans sa situation particulière, bouscule cette alternative bien connue des historiens qui travaillent avec des textes, notamment littéraires.

Le déplacement vers les textes et à l'intérieur des textes, en réalité, a ici un effet puissant. Reconnues dans leur dimension d'objets de pensée, de rêverie, d'investissement social, les réalités matérielles de l'écriture, les incarnations situées et variables de l'œuvre cessent d'apparaître comme simplement et confortablement concrètes, donc vraies, en face des représentations idéalistes, donc fausses, de la transcendance de la littérature par rapport à ces incarnations. Contre la fétichisation – voire le fétichisme – du livre-marchandise, des matières et des supports de l'écrit, *Inscrire et effacer* montre que ces réalités ne sont pas plus naturelles que les croyances littéraires et

toutes les formes de la perspective qualifiée en introduction, avec David Kastan<sup>1</sup>, de « platonicienne » (p. 10) : ce sont des réalités sociales, littéraires et culturelles parce que sociales, ou sociales en tant qu'elles sont culturelles et littéraires. *The staple of news* (1631) ne confirme pas seulement l'importance, dont la perpétuation au XVII<sup>e</sup> siècle est connue par ailleurs, du commerce des nouvelles à la main, copiées en autant d'exemplaires ou presque que les gazettes imprimées à leurs débuts, et en position dominante sur au moins un segment de marché, celui des lecteurs situés le plus haut dans l'échelle sociale. La pièce de Ben Jonson, qui dénonce la nature mensongère des unes comme des autres en mettant en scène un « composite imaginaire de toutes les pratiques du journalisme de son temps » (p. 99), est aussi une intervention sur ce qui se donne à voir comme une situation de concurrence entre pratiques du conseil au prince, ou de la pression sur le prince par l'écrit (celles du journaliste, celles du dramaturge), c'est-à-dire une situation de concurrence entre pratiques d'écriture et de publication qui tirent leur effectivité sociale de leur capacité à démontrer leur impact sur le pouvoir politique. Cette proximité, nullement évidente, entre le théâtre et les feuilles bon marché remplies de fariboles éclaire rétrospectivement un fait éditorial signalé dès l'ouverture de l'étude du *Staple of news*, le choix de l'in-folio pour sa version imprimée.

L'enjeu d'*Inscrire et effacer* est de tenir ensemble, d'une part, le processus historique qui a fait émerger, puis s'imposer à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, une compréhension des textes distincts de leurs supports matériels, identiques à eux-mêmes quelles que soient les variations de ces supports, appropriables par leur seul auteur et non par d'autres acteurs de leur production, et, d'autre part, la présence intense, dans les textes mêmes, de ces réalités que nos habitudes de lecture conduisent à ignorer face à des textes reçus comme littéraires. Plutôt que de démontrer à nouveaux frais la supériorité du point de vue selon lequel « aucun texte n'existe en dehors des matérialités qui le donnent à lire ou à entendre » (p. 10) sur le point de vue « platonicien », c'est-à-dire de « se déprendre de » ou de

« résoudre » l'« irréductible tension » entre ces deux façons d'approcher le texte, dont il fait voir qu'elle est également un phénomène historique, R. Chartier propose « d'identifier la manière dont elle est construite dans chaque moment historique » (p. 11-12). Construite, aujourd'hui, par des dispositions juridiques, mais aussi par la critique, y compris les deux courants « qui ont donné l'attention la plus soutenue aux modalités matérielles d'inscription des discours » (p. 9), la bibliographie analytique et l'approche déconstructionniste dont la présence dans *Inscrire et effacer*, aussi bien que les cas étudiés, atteste la destination internationale du livre. Construite, chez Diderot, Condorcet ou Fichte, dans l'action d'intervenir – à la demande des libraires parisiens, dans le cas du premier qui rédige sa *Lettre sur le commerce de la librairie*, ironiquement mutilée par ses commanditaires, pour répondre à des décisions du pouvoir politique en matière de propriété des œuvres – sur le terrain des procédures, réglementaires mais aussi conceptuelles, qui déterminent le statut des textes : « pour que les textes puissent être soumis au régime de propriété qui était celui des choses, il fallait qu'ils fussent conceptuellement détachés de toute matérialité particulière » (p. 191). Mais également construite, à une époque où ce mouvement d'abstraction n'est encore relayé par aucun dispositif institutionnel ni technique (le texte identique à lui-même est depuis l'époque moderne un texte reproduit par l'imprimé), à travers la méditation sur les supports du sens (paroles, chants, tablettes de cire effaçables, pierres où inscrire le souvenir des morts, parchemins) qui permet à Baudri de Bourgueil d'assurer sa survie ou du moins de conjurer la hantise de sa perte.

Le parcours du livre de R. Chartier ancre la dématérialisation du texte, revers de la conquête de sa reproductibilité technique, dans une histoire des réponses à l'angoisse de l'effacement : cette dématérialisation oppose également la sacralité du texte d'auteur à un autre effacement, l'engloutissement de l'écriture individuelle et unique dans la prolifération des écrits sans cesse mis en circulation. Car effacer, oublier, il le faut parfois pour exister ou pour agir, comme le montre l'évocation des « tables » d'Hamlet nettoyées pour ne plus

porter que l'injonction du spectre, « Remember me » (p. 46), au sein d'un chapitre consacré, à partir du *librillo de memoria* trouvé par Don Quichotte et Sancho dans la sierra Morena, aux formes et aux forces de l'écriture transitoire. *Inscrire et effacer* : plus encore que d'objets transfigurés par la création littéraire, il est bien question dans ce livre subtilement spéculatif de l'action humaine, et de sa productivité – technique, sociale, conceptuelle, politique.

DINAH RIBARD

1 - DAVID SCOTT KASTAN, *Shakespeare and the book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

### Nicolas Schapira

*Un professionnel des lettres au XVII<sup>e</sup> siècle.*

*Valentin Conrart : une histoire sociale*

Seyssel, Champ Vallon, 2003, 512 p.

On ne lira pas une biographie de Valentin Conrart avec l'ouvrage de Nicolas Schapira. D'abord, parce que ce livre prend le contre-pied d'un genre d'écriture historique trop souvent dominé par « l'illusion biographique » jadis dénoncée par Pierre Bourdieu, celle d'une destinée dont les prémisses se peuvent reconnaître dès le plus jeune âge, où la carrière du sujet tient lieu d'aboutissement prévisible. Ensuite, parce que Conrart se prêtait difficilement à cette appréhension téléologique du parcours individuel. Ce fils aîné d'un marchand valenciennois fixé à Paris au début du XVII<sup>e</sup> siècle était un successeur potentiel et souhaité de l'entreprise paternelle. Dans une logique de reproduction sociale où le calcul, l'écriture et l'apprentissage pratique des techniques commerciales constituaient des compétences primordiales, Conrart n'apprit donc ni les humanités ni la langue latine qui composaient le « bagage » ordinaire des hommes de lettres du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas la seule originalité de ce « professionnel des lettres », qui ne peut être considéré comme un écrivain en raison de son absence de production littéraire et qui ne suivit pas les voies dominantes empruntées par tant d'hommes de lettres de son temps, celles de la dépendance vis-à-vis d'un puissant protecteur pour lequel ils exécutaient des

services de plume. Le parcours singulier qui conduisit cependant Conrart à entrer à l'Académie française, fondée en 1635, et à en devenir le secrétaire est donc examiné à nouveaux frais dans ce travail, version remaniée d'une thèse de doctorat. Plutôt que de regarder ce statut comme la consécration qui expliquerait la notoriété de Conrart et la position qu'il a conquise, N. Schapira ne voit là qu'une « évidence trompeuse » et un élément supplémentaire du mystère de cet homme de lettres sans œuvre et, cependant, figure incontournable du monde des auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle et des salons aristocratiques les plus en vue.

Aussi s'attache-t-il à comprendre les différentes composantes de l'identité sociale de cet académicien qui est également bourgeois de Paris, secrétaire du roi, protestant et homme de lettres. Il a mobilisé pour cette enquête une masse impressionnante de sources manuscrites et imprimées, traquées dans les fonds d'archives les plus divers, à Paris, Valenciennes, Marseille ou Lille et jusqu'à Florence. Il les a interrogées à l'aide d'une bibliographie non moins imposante et parfaitement maîtrisée, qui l'entraîne dans les problématiques et les différents domaines dont d'autres historiens se font une spécialité. Et le résultat est à la mesure de l'effort consenti, avec un grand livre d'histoire sociale, politique et culturelle, sur une trajectoire individuelle toujours finement contextualisée. Ainsi, N. Schapira n'a pas seulement reconstitué l'univers marchand familial et démêlé les affaires de négoce des Conrart et des Muysson ; il s'est encore attaché à comprendre le potentiel de légitimation que représentaient pour les auteurs les lettres de privilège dont Conrart s'était fait une spécialité dans ses fonctions de secrétaire du roi à la Chancellerie. Les deuxième et troisième chapitres, tout en révélant les modulations qui infléchissent ces lettres de privilège, dont l'uniformité n'est qu'apparente, démontrent ainsi l'un des aspects de la construction de la réputation de Conrart dans le monde des auteurs et des libraires, mais aussi comme médiateur entre ces auteurs et leurs publics. Cette médiation passe par de multiples domaines d'intervention, de réécriture, de correction, de critique des manuscrits, qui

valent à Conrart une notoriété publiée et construite par les épîtres dédicatoires des ouvrages qui lui sont adressées.

Les chapitres suivants s'attachent à mesurer le rayonnement de l'autorité acquise par Conrart comme « publicateur » dans d'autres univers sociaux que celui des auteurs : l'aristocratie et les élites financières familières des espaces mondains du Paris du premier XVII<sup>e</sup> siècle, les protestants et sa propre famille. Tout en écornant la façon dont l'historiographie a construit l'objet « salon » sans s'interroger sur la réalité des relations qu'il recouvrait ni distinguer les idéaux normatifs des pratiques réelles, N. Schapira réfute les poncifs les plus rebattus sur le plus fameux des salons de ce temps, celui de la marquise de Rambouillet, si souvent opposé à une cour aux mœurs grossières et dépeint comme le cadre de relations égalitaires entre la haute noblesse et les hommes de lettres. Sa reconstruction des différentes interactions sociales nouées grâce à cette sociabilité mondaine montre à l'inverse combien ces salons cautionnent le talent des auteurs auprès du public, fabriquent de la distinction et de la réputation pour tous, aristocrates et hommes de lettres, et servent enfin des stratégies de promotion sociale où l'horizon curial n'est pas si éloigné. Au-delà de cet échange de légitimation, la puissance sociale de Conrart se nourrit d'un pouvoir d'intercession permis par ce commerce et cette intimité avec les grands seigneurs qui fréquentent les salons. Elle se remarque également dans la communauté protestante parisienne. D'une part, les relations de Conrart, tant avec la noblesse réformée qu'avec le milieu des pasteurs, le placent en position d'arbitre ou de pacificateur des querelles internes, mais aussi des différends qui les opposent aux catholiques, parmi lesquels il compte nombre d'amis et de parents. D'autre part, il s'emploie à défendre ses coreligionnaires, à partir des années 1660, en mobilisant ses compétences de « publicateur » et sa position à la Chancellerie pour la production des textes susceptibles de peser dans les combats juridiques livrés par ceux de la Religion prétendue réformée.

Le réseau familial, habituellement négligé par les historiens qui ont abordé le personnage

à partir des seules sources littéraires, est enfin scruté avec soin, d'abord pour comparer la position sociale et la richesse moyenne de Conrart à celles acquises par ses parents qui ont fait d'autres choix que celui des offices et, bien sûr, des lettres. À son décès, sa fortune de quelque 100 000 livres le situe certes parmi les élites de la capitale, sans qu'il ait connu un enrichissement spectaculaire. N. Schapira oppose cette aisance moyenne à la réussite spectaculaire des Muysson, branche familiale dont est issue la cousine germaine épousée par Conrart. Ceux-là n'ont pas abandonné les activités marchandes et financières qui sont à l'origine de leur enrichissement et de leurs alliances prestigieuses, puis de la consécration sociale que représente l'entrée de l'un d'eux au parlement de Paris comme conseiller. Ce parallèle est plein d'intérêt, rapporté aux schémas dominants de l'ascension sociale et au tropisme bien connu de la bourgeoisie parisienne pour l'office. Car les choix communs aux frères Conrart, qui ont investi de bonne heure dans les offices, ont pu s'avérer moins profitables. Aussi l'autorité de Conrart au sein de son groupe familial apparaît-elle d'autant plus extraordinaire qu'elle est disproportionnée en regard de sa richesse et de sa position institutionnelle. Ce hiatus conduit N. Schapira à repenser les notions de carrière et de réussite sociale d'une manière plus complexe qu'à l'aune de la seule notoriété acquise par le biais des productions imprimées et des jugements portés sur elles. Du reste, l'ultime chapitre du livre le souligne, Conrart a préféré la posture de l'amateur à celle de l'auteur, dans une société où le fait de vivre de sa plume n'était pas si valorisant. D'autant que la renommée du secrétaire de l'Académie aurait pu être écornée par la publication d'une œuvre qui n'aurait pas été à sa mesure. L'option ultime du duc de Montausier, auquel il a confié par testament la gestion de son héritage littéraire (après la mort de Jean Chapelain, désigné dans un premier temps pour recueillir ses manuscrits où se mêlent recueils et petites œuvres en vers ou en prose) est d'ailleurs révélatrice : l'ancien ami de Conrart déconseille la publication d'écrits qui ne seraient pas capables de « soutenir la dignité d'un bruit [d'une réputation] aussi extraordinaire ». Il a fixé par là, pour

la postérité, la représentation de ce professionnel des lettres comme non-auteur et l'énigme Conrart, dont N. Schapira a démêlé les fils avec brio.

KATIA BÉGUIN

**Antonio Castillo Gómez**

*Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*  
Madrid, Akal, « Serie historia moderna »,  
2006, 298 p.

*Entre la pluma y la pared* réunit une série d'articles d'Antonio Castillo Gómez, articulés autour d'une réflexion sur les pratiques quotidiennes de l'écriture, qui déploie un large spectre d'écrivains, du monde des courtisans aux couches les plus humbles. L'ouvrage témoigne de la vitalité en Espagne de l'histoire de la culture écrite, dont A. Castillo Gómez est l'un des représentants les plus prolifiques. Constatant la dimension incontournable – envahissante – de l'écrit à l'époque moderne, qui s'inscrit dans le paysage urbain avec ostentation et prend la population en étau « entre la plume et le mur », l'auteur veut livrer une histoire sociale de l'écriture. Il s'agit, dans le sillage de Fernando Bouza<sup>1</sup> et à la lumière de l'historiographie italienne (Armando Petrucci) et française (Roger Chartier), de voir dans quelle mesure les pratiques multiples d'écriture transforment l'individu et la société.

Pour ce faire, l'auteur accorde une grande importance au geste de l'écriture, indissociable des conditions sociales et matérielles spécifiques de production des textes. Il apparaît également soucieux de la diversité des cas exposés afin d'éviter de prendre les recueils de codification de l'écrit pour le reflet unique de la réalité et de pouvoir confronter théorie et pratique. Des inconnus qui émergent au hasard des archives côtoient donc des figures devenues depuis longtemps illustres grâce à l'abondante documentation les concernant. Ainsi, l'ouvrage consacre de longs développements à sœur María de Ágreda, confidente et conseillère de Philippe IV, ou à Antonio Pérez, qui, accusé de trahison, orchestre une campagne en 1591 contre Philippe II, depuis

l'Aragon dont les lois le protègent, afin de défendre sa cause.

A. Castillo Gómez croise la question de l'écriture avec plusieurs champs historiographiques (l'histoire des genres, l'histoire de la vie privée, l'histoire religieuse par le biais de la mystique) et divise son propos en quatre volets : les pratiques quotidiennes de l'écriture, les écrits en prison, les femmes et l'écriture, l'écriture dans la ville.

Le premier volet étudie les écritures quotidiennes. Après avoir donné la mesure de l'importance du phénomène épistolaire, l'auteur explore la dimension matérielle et la mise en circulation des missives. Les lettres sont analysées selon deux axes : la présence en creux des destinataires et les jeux entre, d'une part, les normes et les usages de civilité qu'imposent les manuels de rédaction de lettres et, d'autre part, la pratique. L'édification d'une mémoire personnelle constitue un second moment de sa réflexion. L'historien passe en revue les écrits qui luttent contre l'effacement du temps, du livre de mémoire aux livres de raison en passant par les ouvrages qui édifient un *monumentum* familial. L'auteur souligne la porosité de la frontière entre les genres, qui recoupe celle qui sépare la mémoire personnelle et collective dans la mesure où la mémoire familiale tourne parfois à la chronique sociale, dès lors que le scripteur nourrit son texte de tout ce qu'il a vu, entendu et lu.

Le deuxième volet ancre certaines pratiques d'écriture dans un lieu particulier : la prison. Le prisme carcéral permet de mettre au jour une écriture spécifique, forgée par les conditions extrêmes dont elle émerge. Pour évoquer la question de la communication, l'auteur procède par cercles concentriques, de la correspondance entre prisonniers par l'échange de billets, à la communication avec l'extérieur. La rigidité des règlements incite les prisonniers à déployer des trésors d'ingéniosité pour contourner les contraintes dont l'auteur rend compte à l'aide de manuels d'inquisiteurs. A. Castillo Gómez rappelle l'épisode d'Antonio Pérez qui, depuis sa prison, écrivait pasquins et manifestes qu'il transmettait à ses visiteurs pour qu'ils les diffusent. Dans un second temps, l'auteur étudie la spécificité des écritures carcérales : les lettres de défense que rédigent les prisonniers et qui tournent souvent aux

récits de vie, les lettres de supplique et leur rhétorique et, enfin, les graffitis. L'écriture présente alors une double face. Elle devient un moyen disciplinaire de soumission tout en permettant de résister à la dissolution de l'identité.

La troisième partie change de focale en croisant histoire du genre et écriture. À travers le cas d'Isabelle Ortiz, auteur d'un « livre de doctrine chrétienne » offrant une glose des prières les plus quotidiennes, et dont le procès en Inquisition lègue une manne documentaire conséquente, l'historien pose la question de la possibilité pour une femme d'être auteur. Il reconstitue la teneur de l'ouvrage aujourd'hui disparu, qui valut à I. Ortiz d'être suspectée d'illuminisme. Il retrace sa biographie pour voir comment l'écoute de certains sermons a pu l'inciter à prendre la plume et entre quelles mains son manuscrit a circulé. María de Ágreda, elle, montre une conscience d'auteur en dépit d'une stratégie de « désautorisation » qui constitue la condition de possibilité d'une écriture mystique féminine : directement inspirée par Dieu et contrainte d'obéir à son commandement, elle « s'autorise » à prendre la plume, sous la tutelle de son confesseur, en dépit de l'ignorance propre aux femmes. Ainsi est-elle attentive à la diffusion de ses manuscrits, à la question de la copie et au problème que pose la circulation simultanée des versions successives d'un même écrit.

Le dernier ensemble étudie les écritures urbaines. L'historien analyse les processus de publicité des écrits officiels à travers une description minutieuse des étapes de la diffusion, de la lecture du texte proféré en des lieux symboliques rassemblant l'oligarchie, qui conditionnent la réception de ces écrits, jusqu'à l'affichage du texte. Puis l'auteur traite de l'écriture exposée, sous le titre « les murs prennent la parole ». Cette rubrique brasse des écrits aussi divers que les pamphlets, les manifestes et tout texte visant à susciter l'infamie aux dépens d'un individu, sans oublier les inscriptions monumentales immortalisant le roi ou une lignée nobiliaire.

Il faut saluer le travail d'archives sur lequel repose cet ouvrage. La mise en regard des sources variées, qui proviennent en grande partie des fonds de l'Inquisition, confirme la nécessité de briser les frontières entre oralité et

écriture, manuscrits et imprimés, mémoires et chroniques, suppliques et récits de vie... Ce livre complet aurait encore gagné en ampleur si les interrogations qui le traversent (le problème de l'auctorialité, la question de l'opinion publique, les modalités de l'uniformisation des pratiques d'écriture et au-delà de la domination de l'État) avaient nourri des développements plus substantiels. Ainsi, les pasquins n'obéissent pas à un même régime de publicité et de publication que les inscriptions monumentales. Dans ce cas, l'unité du lieu (les murs de la ville) ne fait que masquer leur spécificité respective. Ce constat n'ôte rien à la richesse de ce travail rigoureux et stimule au contraire les énergies pour tenter de mieux saisir l'entrelacs de ces logiques complexes.

HÉLOÏSE HERMANT

1 - FERNANDO BOUZA ÁLVAREZ, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

### Raymond Birn

*La censure royale des livres dans la France des Lumières*  
Paris, Odile Jacob, « Travaux du Collège de France », 2007, 179 p.

La série de quatre conférences prononcées par Raymond Birn au printemps 2001 à l'invitation de Daniel Roche trouve pleinement sa place dans la belle collection « Collège de France » des éditions Odile Jacob. La préface de D. Roche rappelle, à juste titre, que R. Birn est « l'un des meilleurs historiens du livre des Lumières » et retrace son œuvre depuis plus de quarante ans. Comme l'observe ensuite le préfacier, « la censure royale dans la France des Lumières est déjà le résultat d'une longue histoire. Elle s'inscrit dans l'organisation de la direction des lettres telle que l'a reconstituée Henri-Jean Martin ». Pourtant le sujet n'a en rien été épuisé. Il nécessite d'analyser le fonctionnement propre des institutions, mais aussi l'articulation entre censure préventive et censure répressive<sup>1</sup>, et les pratiques de « négociation » qui caractérisent la censure royale des Lumières dans ses rapports avec les auteurs et les acteurs économiques et sociaux.

Pour relever le défi, R. Birn, dans son introduction et au début de sa première conférence, met en perspective ces enjeux et envisage avec humour et humilité l'évolution des valeurs qui peuvent fonder un consensus culturel (p. 35-37). Si la censure préalable d'Ancien Régime paraît aujourd'hui contraire à la liberté, les censeurs, eux, « ne concevaient pas que leur activité puisse faire obstacle au développement de la pensée » et servir la répression. Même si tel avait été l'objectif, il aurait fallu de toute façon « se conformer à certaines règles du jeu » : concurrence créée par la diversité des régimes de censure en Europe, rivalité des institutions ayant à connaître de censure au sein d'un même État, ou encore protection d'une économie nationale de l'édition.

La première conférence, consacrée aux « origines », en fait à la période de réorganisation et d'extension de la censure royale à la fin du règne de Louis XIV, resitue le cadre dans lequel se déploie la politique du chancelier Pontchartrain et de son neveu l'abbé Bignon, directeur de la Librairie. Si cette censure n'est alors pas nouvelle, son exclusivité centralisatrice est une conquête autoritaire de la Chancellerie sur des institutions jusque-là concurrentes en matière censoriale (parlements, universités, évêques) et sur l'autonomie de l'édition provinciale : le chancelier « imposa l'autorité censoriale au marché » (p. 45). D'où l'affirmation d'une censure à visée exhaustive, s'appuyant sur un effectif renforcé (de 56 censeurs royaux en 1699-1704 à 117 en 1710-1715) et composé souvent d'éminents lettrés. L'auteur a étudié de près les registres, ouverts par l'abbé Bignon, où sont consignées, pour la période 1700-1715, 6 017 demandes de publication avec les réponses issues de l'examen censorial (négatives à 11,5 %). Confirmant plusieurs travaux antérieurs, cette enquête livre des enseignements renouvelés. On discerne, derrière la rigueur absolutiste et la condescendance académique, la parenté des critères officiels d'évaluation des pré-Lumières avec les canons qui seront ceux des Lumières mêmes : « Les censeurs de Louis XIV [...] n'étaient pas hostiles à l'innovation *en tant que telle* » mais à ce qui, dans la nouveauté, pouvait heurter « les standards du jugement sain » et éclairé.

Dans la deuxième conférence est envisagée la position de la censure royale, reliée



judicieusement à la « crise de l'autorité » qui marque le règne de Louis XV. R. Birn se concentre sur deux affaires retentissantes qui illustrent le désaveu infligé aux censeurs royaux par les parlements – celle du *De l'esprit* d'Helvétius (1758), et celle, évoquée plus brièvement, de l'*Encyclopédie* (1759). Ce faisant, l'auteur présente avec lucidité la situation inconfortable dans laquelle se trouvent la censure et son responsable, Malesherbes, le directeur de la Librairie. Rédigés dans cette période de crise, ses *Mémoires sur la librairie* (1758-1759) portent un courageux « effort de clarification ». Il s'agit d'abord de protéger le travail de la censure royale de toute entreprise tendant à mettre en porte-à-faux l'autorité du pouvoir central. Mais les *Mémoires* plaident aussi pour « qu'une monarchie forte et confiante [profite] de l'extension [...] de la liberté littéraire » (p. 90). « Il vaut mieux tolérer ce qu'on ne peut pas empêcher », sous peine de « compromettre l'autorité » souveraine (p. 92). Pourtant, cette voie médiane, prônant à la fois l'autorité royale exclusive et une politique d'ouverture et de compromis vis-à-vis des idées nouvelles, était encore trop audacieuse à assumer. Les censeurs ont donc continué « à travailler dans un univers d'ambiguïté intellectuelle et d'ambiguïté de procédure », « au jour le jour, à travers des décisions parfois contradictoires » (p. 94).

Qui étaient ces censeurs et comment travaillaient-ils ? C'est l'objet d'une troisième conférence fort intéressante. Après avoir rappelé le processus d'examen censorial à l'aide d'un mémoire inédit des années 1730, R. Birn nous convie à une enquête sociologique qui prolonge la thèse de Catherine Blangonnet et précède la prosopographie en cours de William Hanley sur la période 1742-1789<sup>2</sup>. Entre 1750 et 1763, sous la direction de Malesherbes, 165 censeurs royaux sont recensés. Certains n'ont quasiment rien à examiner tandis que d'autres se prononcent sur 200 à 400 titres dans la période. Si leur rétribution paraît faible (300 à 600 livres par an), voire inexistante, cela tient sans doute à leur recrutement : la plupart occupent déjà une ou plusieurs fonctions rémunérées, au sein d'une académie parisienne surtout (40 %), d'une université (plus de 15 % pour celle de Paris) ou du Collège royal,

ou bien collaborent à un périodique contrôlé par la monarchie comme le *Journal des savants*, ou encore sont membres de l'administration royale (6 %) et du clergé (25 %) – peu d'entre eux en revanche semblent avoir contribué à l'*Encyclopédie* (9 %). Comme du temps de l'abbé Bignon, le travail de censeur est avant tout le prolongement logique d'un emploi au service du roi ou de l'Église – ce qui s'accorde avec l'idée d'un monopole culturel de l'État royal. Aucune des personnalités recrutées n'apparaît en tout cas médiocre (p. 121). Un censeur ne doit jamais relâcher son attention, il lui est indispensable de savoir repérer entre les lignes sous-entendus et allusions. « En donnant son approbation, il a quelque chose à craindre et rien à gagner » rappelle Malesherbes. Il peut même y perdre son emploi, et il risque surtout de compromettre sa réputation et de s'aliéner tel ou tel groupe d'influence. Les rapports conservés attestent que certaines lignes censoriales « positives » remontent à des prises de position personnelles de Malesherbes (ainsi l'attitude pacifique vis-à-vis de la présence protestante). Pour le reste, les examinateurs se prononcent en fonction d'un discours normé et légitime dans leur corps d'appartenance et leur champ de connaissances : garantie suffisante pour que la « mauvaise science [soit réduite] au silence » (p. 131).

Après s'être attaché aux matières religieuses, à la médecine et aux sciences, l'auteur étudie, dans la dernière conférence, le comportement censorial face aux productions juridique, littéraire et historique. Si les personnalités des examinateurs sont parfois des plus éminentes (Fontenelle, Condillac, Crébillon père et fils, Gros de Boze...), ces matières semblent cumuler les difficultés d'appréciation et appeler à un usage multiplié des permissions tacites, voire « très tacites » (p. 151). Malesherbes ne s'en prive pas, sa doctrine étant de faire tout son « possible pour dissuader les auteurs français de publier soit clandestinement soit à l'étranger ». N'ayant pas encore exploité toute la documentation censoriale des années suivantes (1763-1789), R. Birn en propose cependant une « première lecture ». Au vu des rapports déjà pris en compte, « la dernière génération de censeurs royaux a élargi la norme

traditionnelle de l'utilité [qui] se mesure [désormais] à la capacité d'une œuvre à contribuer [...] au bonheur privé et au bonheur public » (p. 163). Pour autant, les censeurs ne sont pas devenus ces « agents confiants de la circulation des idées » que Malesherbes appelait de ses vœux. Et R. Birn de suggérer à bon droit que, dans la représentation idéale de « la librairie comme réseau de communication aux rouages bien huilés, dans lequel auteurs, éditeurs, censeurs et libraires coopéraient pour le [...] bien de la société », réseau contrôlé par l'État « sans trop de rigueur [et] accordant à chaque partie une latitude suffisante dans la poursuite de ses intérêts », le groupe des censeurs se percevait comme le maillon faible, dépourvu qu'il était d'instructions claires et de protections réelles : ils « ne cessèrent jamais de se plaindre de ce que tout le monde tentait de les duper ou de les manœuvrer : auteurs, éditeurs, parlements, ministres [...] libraires et lecteurs » (p. 161). Ainsi pourrait-on dire – même si R. Birn ne va pas jusque-là – que leur conscience de l'imperfection du système annonçait la solution radicale adoptée dès les débuts de la Révolution : l'abolition de toute censure préalable. Ce qui revenait, en fait, à confier à la censure répressive la « régulation » de la publication des textes et des idées. Ce scénario, Malesherbes, en comparant les systèmes français et britannique, l'avait déjà entrevu et rejeté. De fait, sans une opinion publique et un régime préparés à jouer le jeu du pluralisme, la « liberté de la presse » pouvait enclencher une paradoxale escalade répressive. Or la Révolution, si elle abolit la censure préventive – jugée ambiguë, boiteuse, opaque –, marque aussi la fin des Lumières, période d'échanges et de débats à la fois intenses et tempérés où le « dialogue censorial », malgré ses défauts, avait indéniablement eu sa part. L'ouvrage de R. Birn le démontre avec une clairvoyance, une érudition et une sobriété remarquables.

JEAN-DOMINIQUE MELLOTT

1 - Voir les « censures à grand spectacle » étudiées par BARBARA DE NEGRONI, *Lectures interdites : le travail des censeurs au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1723-1774*, Paris, Albin Michel, 1995.

2 - CATHERINE BLANGONNET, « Recherches sur les censeurs royaux au temps de Malesherbes (1750-1763) », thèse de doctorat, Paris, École des chartes, 1975 ; WILLIAM HANLEY, *A biographical dictionary of French censors, 1742-1789*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2005.

**Gregory S. Brown**

*Literary sociability and literary property in France, 1775-1793. Beaumarchais, the Société des auteurs dramatiques and the Comédie Française*  
Aldershot, Ashgate Publishing,  
2006, 186 p.

Cet ouvrage porte sur la création, le personnel, les activités et la disparition de la Société des auteurs dramatiques (SAD), une institution traditionnellement considérée comme la première organisation « professionnelle » des hommes de lettres. Depuis longtemps, cette société, créée en 1777, a fait l'objet de nombreux travaux qui ont progressivement statué ses membres au rang de représentants éminents de la lutte menée en faveur des « libertés » contre les nombreuses contraintes qui pesaient sur le monde des lettres de l'Ancien Régime, en particulier contre les normes, considérées comme particulièrement iniques, sur lesquelles reposaient les relations entre les auteurs de théâtre et les membres de la Comédie-Française. Accordant une place majeure à son fondateur, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, G. Brown renouvelle en profondeur, non seulement l'analyse de ce lieu dont il présente la complexité, mais plus généralement l'étude des dynamiques qui caractérisaient le monde des auteurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans la continuité de son important travail sur les transformations des régimes de production littéraire entre le XVII<sup>e</sup> siècle et la Révolution française<sup>1</sup>, l'auteur s'écarte des sentiers battus pour proposer une réflexion particulièrement érudite et stimulante sur les mutations politiques, sociales, institutionnelles et symboliques qui rendent compte des bouleversements majeurs du fonctionnement du monde des lettres, considéré aussi bien du côté des écrivains que de leurs productions. Soucieux de prendre en compte les ambiguïtés qui

pèsent sur certaines notions (en particulier sur celle de « libertés ») et de reconstituer la complexité des prises de positions individuelles à l'écart des catégories d'interprétation souvent trop rigides, G. Brown montre de manière convaincante que, loin de pouvoir être réduit à l'affrontement entre deux « systèmes » (les « conservateurs » liés à l'ancien système de contraintes et de protections vs les « modernes » défendant les droits d'auteurs et les lois du marché), le monde des lettres est un espace d'affrontement dont les contours ne sauraient être réduits à l'univers des écrivains, à leurs lieux de sociabilité et à leurs productions. Alors que la plupart des études se contentent d'une approche souvent décontextualisée, l'originalité de cet ouvrage est de proposer une analyse rigoureuse et précise de la SAD considérée comme lieu de sociabilité et appréhendée sous l'angle des conditions sociales, institutionnelles et symboliques à partir desquelles des « hommes de lettres » ont cherché à se doter d'une visibilité et d'une cohérence en tant que groupe « d'auteurs dramatiques » défendant des revendications communes, et à imposer leur légitimité pour intervenir dans les principaux débats et conflits qui agitent le monde des lettres.

G. Brown révèle dans le premier chapitre l'extrême diversité des positions, des intérêts et des stratégies des membres de la SAD dont la cohésion ne cesse justement de poser problème. À défaut d'être des « parvenus », les différents « hommes de lettres » qui se réunissent autour de Beaumarchais font déjà – à des degrés plus ou moins importants – partie du jeu. Académiciens, secrétaires ou « serviteurs », ils sont liés aux réseaux et aux multiples systèmes de solidarités situant les écrivains et leurs productions dans l'économie plus générale des logiques qui traversent le monde des élites politiques et sociales. Dès lors, soulignant les liens qui existent entre les membres de la SAD et ceux de l'administration royale (en particulier le comte de Maurepas), G. Brown montre les nombreuses difficultés à construire la cohérence d'un groupe dont les membres – loin de remettre en cause les lois générales de fonctionnement d'un système de protection littéraire au sein duquel ils sont parvenus à se construire une réputation d'homme de lettres – défendent souvent des intérêts divergents et s'opposent sur les fondements de la position

et de l'identité sociale de l'homme de lettres, sur la fonction des productions littéraires et sur le public (plus ou moins restreint) auquel elles sont destinées. Comme le souligne G. Brown dans le deuxième chapitre, la tâche confiée à Beaumarchais n'est pas gagnée d'avance d'autant que ce dernier, loin de s'opposer à l'administration royale et à la troupe de la Comédie-Française, doit surtout tenter de négocier la mise en place de réformes estimées nécessaires pour améliorer un système de production et de diffusion des œuvres jugé désormais archaïque. Le succès de Beaumarchais est de parvenir à donner une unité à ce groupe d'une vingtaine « d'auteurs dramatiques » autour de revendications communes, et à l'imposer dans les débats sur les réformes importantes de 1777 concernant le droit des auteurs de théâtre ou la propriété littéraire. Néanmoins, cette unité, loin d'être acquise, reste très fragile. La SAD devient une scène d'affrontements entre des membres qui se divisent sur la conception même de l'homme de lettres. L'étude détaillée des procès-verbaux des séances met en lumière ces divergences et les difficultés de cette institution à construire son identité collective. Les valeurs et les systèmes symboliques différents auxquels se rattachent les membres révèlent bien les contradictions, mais également la complexité du statut de l'homme de lettres à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : entre les uns qui se réclament de « l'honnêteté » et des principes de la civilité mondaine et tendent à défendre le système traditionnel du « patronage », et les autres qui invoquent la « nation » et se regroupent autour de la défense d'un nouveau régime de production fondé sur la liberté commerciale, les oppositions sont tranchées. Dès lors, on comprend mieux le rôle important reconnu par G. Brown à Beaumarchais, dont l'aptitude à la négociation et au compromis lui permet – souvent difficilement comme le soulignent les critiques dont il est la cible – de s'imposer comme le porte-parole de ces « auteurs dramatiques » et, progressivement, de construire la cohérence institutionnelle de la SAD en inventant véritablement un nouveau système de représentation susceptible de fonder une identité originale située entre les figures de l'homme de lettres « aristocrate » et « patriote ». Loin de s'imposer comme un groupe « subversif », les membres de la SAD sont présentés par

Beaumarchais sous les traits d'hommes de lettres « civiles » et « aimables ».

Entre les contraintes politiques, les jeux de clientèles et les logiques spécifiques au monde littéraire, la SAD s'impose au début des années 1780 dans la géographie des institutions littéraires. Ses membres interviennent dans les débats, mais, considérée désormais comme une institution officielle, la SAD devient la cible d'attaques nombreuses et diverses venant d'autres hommes de lettres : les uns, écrivains « patriotes », la présentent comme un nouvel espace d'exclusion et de lutte contre les « libertés » ; à l'inverse, et c'est bien là la difficulté à laquelle doit faire face Beaumarchais, les autres, défenseurs du régime traditionnel et de l'éthique aristocratique de l'homme de lettres, reprochent à ses membres de s'aligner sur les positions des écrivains « mercenaires » et de « dégrader » les lettres. Cette analyse permet de saisir les étapes particulièrement complexes qui voient moins le passage, mais – et c'est sans doute là la principale originalité de l'argumentation – la juxtaposition entre un processus d'assouplissement des contraintes liées à l'ancien système de protection et la mise en place progressive du régime des libertés commerciales. Loin d'être inconciliables, l'auteur montre comment ces systèmes peuvent cohabiter – en particulier – à travers la représentation de l'homme de lettres auquel la SAD tente de donner corps. Un des passages les plus intéressants de l'étude est justement les quelques pages consacrées à l'analyse du statut de la SAD située entre le monde des salons et des sociétés mondaines et celui des corporations. Entre assouplissement et défense des contraintes qui pèsent sur le monde des lettres, entre stratégies individuelles et collectives, les « auteurs dramatiques » sont confrontés à des tensions qui rendent compte de l'effacement progressif de cette institution au cours des années 1780. L'histoire de cette institution ne s'achève pourtant pas : elle réapparaît en effet dans les premières années de la période révolutionnaire.

Cette renaissance de la SAD sous la Révolution pouvait être considérée comme « naturelle », les auteurs « subversifs » profitant du « régime des libertés » pour refaire surface et préparer leur revanche sur les institutions d'Ancien Régime. Là encore, l'analyse de

G. Brown propose une lecture radicalement différente. L'abolition du régime social et institutionnel, qui réglait la construction des carrières et les relations entre les théâtres et les auteurs, créent de nouvelles conditions de conflit et de concurrence qui expliquent les débats particulièrement violents autour de la question des réglementations. C'est dans ce contexte qu'il convient de comprendre la renaissance de la SAD autour d'anciens membres (Jean-François de La Harpe en particulier) et d'acteurs nouveaux. Dans les débats sur la transformation du statut administratif des théâtres ou de la propriété littéraire, ils utilisent la légitimité de la SAD construite dans les années 1770-1780 pour prendre position en faveur de la conservation de formes de patronage et de protection qui limitent le « libre » marché et la liberté d'entreprise dans le monde des théâtres. S'ils sont favorables à la fin des privilèges, ils ne s'inscrivent pas moins dans un héritage d'Ancien Régime, sollicitant cette fois la protection, non plus du roi, mais de la nation pour lutter contre une possible « dégradation » des lettres. À partir de cette étude novatrice sur les premières années de la Révolution, G. Brown met en lumière des dynamiques méconnues de la république des lettres en croisant à chaque fois différentes échelles d'analyse et parvient à renouveler en profondeur l'interprétation des phénomènes qui paraissaient pourtant bien connus, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives de réflexion qui permettent – et ce n'est pas le moindre mérite de cet ouvrage – de rompre avec une histoire héroïsée et idéalisée des écrivains.

JEAN-LUC CHAPPEY

1 - GREGORY S. BROWN, *A field of honor: Writers, court culture, and public theater in French literary life from Racine to Revolution*, New York, Columbia University Press, 2002.

### Judith Lyon-Caen

*La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*

Préface d'Alain Corbin

Paris, Tallandier, 2006, 384 p.

En août 1843, l'avocat du roi, Jean-Antoine de Mongis, prononçant un réquisitoire contre

une mère accusée d'avoir obligé sa fille à se prostituer, compara cette femme à l'ogresse des *Mystères de Paris* qui avait forcé Fleur-de-Marie à se vendre : son crime était pire puisque l'ogresse n'était pas la mère de Fleur-de-Marie. Que le magistrat ait pu suggérer de juger la réalité à l'aune d'une fiction prouve la conviction du public auquel il s'adressait : le roman d'Eugène Sue, publié en feuilleton par le *Journal des débats* depuis juin 1842, disait la vérité sur la société contemporaine.

La production romanesque explose sous la monarchie de Juillet. La diffusion des romans sous forme de feuilletons dans la presse, à partir de 1836, a profondément modifié le rapport à la littérature. Comment mesurer les effets de ce changement ? Comment saisir la perception que les lecteurs avaient des romans ? C'est la question que s'est posée Judith Lyon-Caen dans son beau livre *La lecture et la vie*, en analysant une source originale, plus de cinq cents lettres inédites adressées à deux auteurs, Balzac et Sue. Ce faisant, elle dresse un large panorama des attentes, des frustrations et des peurs qui agitaient les individus de ce temps-là.

Ces lettres ne sont pas des documents d'histoire sociale à prendre tels quels, elles répondent à des stratégies, elles cherchent à séduire et à apitoyer, elles s'inscrivent dans « un quasi-genre littéraire », la lettre au grand écrivain, pratique romantique née avec *La Nouvelle Héloïse*. Qu'est-ce qui fait écrire les lecteurs ? Comment parlent-ils d'eux-mêmes ? Au-delà des secours financiers qu'ils sollicitent souvent, ils cherchent une oreille attentive, des conseils, des encouragements. Soit ils s'identifient avec des personnages romanesques, rapportant leur monde à celui de la fiction. Soit ils ont lu les romans comme le miroir de la société et racontent leurs souffrances dans le même registre. Ce sont des bourgeoises mal mariées, incomprises, des femmes seules vivant dans la précarité, des individus déclassés et ruinés qui crient misère. Ce sont souvent des jeunes gens qui rêvent de gloire littéraire : Anatole Chailly, en 1846, commence fièrement sa lettre à Sue par « D'un *auteur* auquel les libraires disent *Comment vous nommez-vous ?* à un *auteur* dont le nom seul est une fortune. » Certaines lettres sont des récits de vie. Et l'on est reconnaissant à J. Lyon-Caen d'en avoir

reproduit quelques-unes dans leur totalité à la fin de l'ouvrage. En particulier, celle adressée à Balzac en 1836 par Julien Lépinay, pauvre pion qui, ayant faim et froid, demande cent francs au romancier, mais lui parle aussi longuement de ses sentiments républicains et l'adjure d'écouter le peuple.

Les correspondants veulent être reconnus par l'écrivain et contribuer à son œuvre. Les lectrices des *Célibataires* ou de *La physiologie du mariage* expriment à Balzac, en même temps que leur admiration pour sa compréhension du cœur féminin, leur désir d'illustrer son analyse par des exemples personnels, de lui fournir du matériau pour compléter son étude. Les lecteurs des *Mystères de Paris* écrivent à Sue quantité de réflexions sur les causes de la misère et la manière d'y remédier ; qu'ils soient prolétaires ou bourgeois philanthropes, ils encouragent le romancier dans son entreprise de dévoilement de la souffrance du peuple et lui signalent force cas d'injustices qui pourraient nourrir ses écrits. Ces lettres de lecteurs prouvent combien les romans de Balzac et de Sue ont pu servir à « penser le contemporain ». J. Lyon-Caen dément fort justement la légende concernant l'évolution de Sue : il vivait en dandy et publiait des romans maritimes jusqu'au jour où, un ouvrier socialiste lui ayant ouvert les yeux, il se serait mis à écrire *Les mystères de Paris*. Si Sue a changé de thèmes et de style, ce n'est en rien une affaire de convictions, c'est seulement qu'il a « tissé dans son œuvre tous les fils qui constituent, au tournant des années 1840, la question sociale ».

Le roman participe d'un large mouvement d'interrogation sur la société contemporaine, qui s'incarne aussi dans les « physiologies », les tableaux de mœurs et les premières enquêtes sociales. Le succès des romans-feuilletons suscite de grandes inquiétudes : ils sont accusés, parce qu'ils mettent en scène les plaies sociales, d'être des facteurs de démoralisation du public. La question est même portée devant la Chambre : entre 1843 et 1847, un député, le baron de Chapuys-Montlaville, se bat pour que les journaux cessent de publier des romans-feuilletons. Dans les années 1850, on dénonce à nouveau l'influence de la littérature sur les mœurs mais avec un argument supplémentaire : en décrivant la misère, en

peignant les distinctions sociales, les romans ont suscité dans le peuple une rage d'égalité et causé la révolution de 1848.

Le livre de J. Lyon-Caen est un remarquable outil d'histoire culturelle en même temps qu'un plaisir de lecture, vraie « croisade d'encre et de papier » – selon l'une des heureuses expressions de l'auteur – pour analyser subtilement ce que dit du monde social la littérature.

ANNE MARTIN-FUGIER

### Jacques Dubois

*Stendhal, une sociologie romanesque*

Paris, La Découverte, « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », 2007, 252 p.

Chaque ouvrage de Jacques Dubois est une incitation à réfléchir aux développements contemporains de la sociologie de la littérature. C'est que le parcours intellectuel de l'auteur est exemplaire à plus d'un titre. S'employant sans relâche, depuis les années 1970, à lever l'aporie d'une contextualisation sociale des procédés esthétiques, c'est-à-dire à tenter de combiner les catégories fortement antagonistes des sciences sociales et des études littéraires, J. Dubois a souvent fait preuve d'une audace théorique remarquable, braconnant dans les disciplines connexes et n'hésitant pas à revenir sur ses certitudes antérieures. Dans le cadre du groupe  $\mu$ , il proposait dès 1970 une théorie des ensembles sémantiques et linguistiques qui visait à saisir l'« idéologie », comme on l'appelait alors, non pas seulement dans le contenu des œuvres, mais dans les structures spécifiques de leurs différents niveaux formels. Dans le même temps, il publiait *L'institution de la littérature*<sup>1</sup>, où il abordait le problème de l'inscription sociale des textes par le versant opposé : nourri des travaux de Pierre Bourdieu, cette fois, davantage que de la nouvelle critique de Roland Barthes, Gérard Genette ou Tzvetan Todorov, J. Dubois cherchait à préserver l'interprétation de la littérature de toute édulcoration formaliste et de toute surdétermination par la causalité des modes de production. Cette double préoccupation a trouvé une résolution

provisoire dans *Pour Albertine : Proust et le sens du social*<sup>2</sup>, puisque la reconstitution minutieuse des réseaux de sens tissés autour de ce personnage dans *À la recherche du temps perdu* s'est accompagnée d'une interrogation sur la constitution proustienne du lien social, et plus particulièrement sur le processus heurté par lequel Marcel, en s'exposant à l'altérité d'un être inclassable, en est venu à stabiliser en une posture d'écrivain les dispositions hétérogènes d'un « habitus » tiraillé.

L'étude des romans de Stendhal marque une nouvelle étape dans ce cheminement. Aux lecteurs familiers de Bourdieu, qui pensent peut-être avec lui qu'un romancier comme Flaubert est un sociologue en souffrance de concepts, cet ouvrage rétorque qu'il existe vraisemblablement dans certaines œuvres romanesques une « 'sociologie littéraire' à part entière, qui verrait les écrivains faire concurrence aux spécialistes autorisés du social sur un terrain proche du leur par ses objets, mais distinct par ses démarches et méthodes » (p. 17). Aux lecteurs soucieux des procédés littéraires qui font, pour eux, d'un roman autre chose qu'une histoire quelconque, il est tacitement répondu que les personnages de Stendhal agissent et interagissent, somme toute, et que leurs « trajectoires », leurs « stratégies » et leurs rapports exemplifient, indépendamment des normes esthétiques adoptées par le romancier, les règles du « jeu social » (p. 113) institué dans son œuvre.

L'analyse détaillée de chacun des romans stendhaliens (chapitres quatre à onze), précédée d'un préambule qui souligne en trois chapitres la dimension politique des relations amoureuses entre les personnages, et le rôle qu'elles jouent dans les processus sociaux de distinction et de reconnaissance des « héros », met ainsi au jour une « sociologie fictionnelle [...] tout en actes et en images » (p. 16), préfigurant, selon J. Dubois, les points de vue de Pierre Bourdieu, Axel Honneth ou Bernard Lahire. Ce travail critique d'explicitation des présupposés de Stendhal sur la société débusque également « une pensée du roman qui relève de la philosophie sociale » (p. 243) : « Le héros stendhalien est en quête continue de sa place dans le monde et, quand celle-ci est acquise, il est facilement habité par un fort

sentiment de doute, jusqu'à se tenir pour un imposteur. De là, bien souvent, l'insolence ou l'impulsivité de ses réactions, alors qu'il est pourtant un être bienveillant. Toutefois, dans le contexte d'une société 'dépolitisée' et d'un roman naturellement porté au sentimental, cette lutte ne dépasse guère le stade primaire de la reconnaissance amoureuse, seule voie par laquelle les personnages élus réussissent à faire entendre leur dissentiment, en conférant à leurs échanges érotiques une valeur politique et hautement contestataire » (p. 245).

Cette lecture de Stendhal, qui tient les personnages romanesques pour des agents sociaux fictionnels, fait cependant l'impasse sur des points de méthode que l'on pouvait penser acquis dans les domaines des études littéraires, de la sociologie de la littérature et de l'histoire des sciences sociales. L'« ère du soupçon » ouverte par Nathalie Sarraute dans les années 1950, et théorisée pour ainsi dire dans les travaux de Philippe Hamon, s'est confondue avec la critique d'une lecture ordinaire des œuvres qui appréhendait les personnages littéraires comme des individus, au lieu d'y voir les produits d'un travail artistique tributaire d'une esthétique d'époque. Dans le cas de Stendhal, cette précaution suppose d'inscrire Julien Sorel ou Fabrice del Dongo, et peut-être plus encore Armance de Zohiloff, Louise de Rênal ou Lamiel, dans des controverses esthétiques engageant des auteurs, avant même d'interpréter la conduite de tels personnages comme une réaction aux conflits sociaux de la Restauration ou de la monarchie de Juillet, ou comme le résultat d'une observation proprement sociologique. À cet égard, J. Dubois aurait pu tirer davantage profit des œuvres de M<sup>me</sup> de Duras (p. 77, note) ou de George Sand (p. 130) auxquelles il fait trop brièvement allusion : lorsque Stendhal écrit ses romans, entre 1827 et 1840, le roman sentimental est en effet le genre romanesque le plus légitime et le plus lu en France. Or l'intrication de la passion et de la politique, des aspirations intimes et des contraintes subies, de la sexualité et des rapports inégaux entre les sexes, de même que l'utopie d'une communauté sensible transcendant les classes sociales, sont au cœur de l'esthétique de ce genre romanesque, et elles nourrissent la caractérisation sentimentale des

personnages d'une centaine de romans que les lecteurs s'arrachaient alors dans les cabinets de lecture. Il est donc regrettable que l'interprétation de J. Dubois, qui vise pourtant à montrer l'importance des femmes dans l'œuvre de Stendhal, le fasse au détriment de toutes les femmes auteurs dont le romancier avait dénigré les talents littéraires avec virulence, tout en leur empruntant subrepticement certains procédés novateurs que l'histoire littéraire attribuera rétrospectivement au roman réaliste<sup>3</sup>.

Les agents sociaux fictionnels mis en scène dans les romans de Stendhal répondent ainsi au moins autant au répertoire des caractères romanesques en vigueur dans les différents genres du début du XIX<sup>e</sup> siècle (roman sentimental, roman historique, roman de mœurs, etc.), qu'aux registres d'une sociologie propre à l'écrivain. Sur ce dernier point, on peut en outre ajouter qu'avant d'être une « sociologie fictionnelle » qui anticiperait les travaux de P. Bourdieu ou d'autres, la « philosophie sociale » de Stendhal mobilise les ressources intellectuelles de son époque, si bien que le « jeu social » stendhalien doit d'abord être compris, d'un point de vue strictement sociologique, à l'horizon des théories de Auguste Comte ou de Charles Fourier, de la statistique de Adolphe Quételet ou des enquêtes empiriques de Eugène Buret ou Louis René Villermé. Les romans de Stendhal préfigurent peut-être admirablement les paradigmes sociologiques contemporains, aux yeux de J. Dubois, mais c'est parce que la sociologie savante à laquelle le critique confronte cette œuvre littéraire n'a pas d'histoire, et que le contexte convoqué pour reconstituer la sociologie stendhalienne est une sorte d'arrière-plan vague, où n'entre aucune considération sur les conditions sociales d'écriture de ses romans. Autrement dit, une telle lecture de Stendhal ne parvient à concilier des analyses esthétiques et des préoccupations sociologiques qu'au prix d'un triple renoncement, qui rend ce dernier ouvrage de J. Dubois moins convaincant que ses précédents : renoncement à l'historicisation des formes littéraires (procédés, genres, etc.); renoncement à l'ambition de contextualiser rigoureusement l'écriture, la publication et la réception des œuvres

littéraires, qui oriente pourtant les recherches les plus marquantes en sociologie de la littérature depuis plus de trente ans ; renoncement enfin aux acquis de l'histoire des sciences sociales, qui auraient pu suggérer à J. Dubois d'envisager le court-circuit entre Stendhal et Bourdieu, voire B. Lahire, non pas en termes de préfiguration géniale d'un écrivain en avance sur son temps et sur une science à naître, mais comme la trace d'une culture littéraire très dix-neuviémiste des sociologues contemporains, dont on peut penser qu'elle a marqué en pointillé leur conception savante du « jeu social ».

JÉRÔME DAVID

1 - JACQUES DUBOIS, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, F. Nathan/Labor, [1978] 2005.

2 - *Id.*, *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Le Seuil, « Liber », 1997.

3 - Voir sur ce point MARGARET COHEN, *The sentimental education of the novel*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

**Hélène Millot,  
Nathalie Vincent-Munnia,  
Marie-Claude Schapira et al. (dir.)**

*La poésie populaire en France au XIX<sup>e</sup> siècle.*

*Théories, pratiques et réception*

Tusson, Éditions du Lérot,

« Idéographies », 2005, 767 p.

Cet ouvrage collectif aborde un sujet traité auparavant par Robert Brécy et Pierre Brochon<sup>1</sup>, mais dans le cadre plus restreint de la chanson, ce qui n'est pas un hasard. En effet, le « populaire » dans la poésie se retrouve mieux dans l'expression vocale, du domaine de l'oralité, que dans l'écriture, une particularité relevée dès l'introduction, remarquablement synthétique, d'Hélène Millot, qui définit les différentes catégories du « populaire ». Cela va de la primitivité qu'incarne la paysannerie, proche de la nature, à la subordination de la classe ouvrière. La première de ces catégories est le domaine, en particulier, des dialectes, des « patois ». C'est ce qu'incarne l'œuvre de Jasmin, mais aussi la poésie des bardes de la Bretagne celtique, objet privilégié d'une

recherche déjà ethnographique, dans la foulée des Grimm. Toutefois, à l'exception des chapitres consacrés à la collecte du « corpus » breton-bretonnant et au poète gascon Jasmin, la classe ouvrière fournit l'essentiel des œuvres, écrites ou chantées, étudiées ici.

Si le titre annonce un long XIX<sup>e</sup> siècle, l'essentiel de la recherche est heureusement circonscrit aux fécondes années 1830-1850, surtout à la monarchie de Juillet. Cela montre d'emblée l'attention apportée au contexte historique des œuvres étudiées. De ce point de vue, la référence à Maurice Agulhon n'est pas gratuite, ni celle à Jacques Rancière<sup>2</sup>. Il convient toutefois de rappeler que ce dernier, en dépit de sa participation à une revue historique comme *Le mouvement social*, ne fût-ce que pour en critiquer l'évolution dans un sens universitaire, se situe plutôt dans le champ de la philosophie. Toujours est-il que l'explosion – plus de 500 auteurs ! – à cette époque de la poésie ouvrière n'est pas l'effet du hasard : c'est le résultat d'une évolution économique et sociale qui a débouché sur les « Trois Glorieuses » de 1830 et l'agitation sociale qui a suivi, notamment la révolte des Canuts de 1831. Cette dernière est à l'origine d'une presse ouvrière qui sera le principal vecteur d'une poésie ouvrière qui, au sens de l'époque, est plus le fait d'artisans que d'un prolétariat d'usine encore en gestation.

C'est dans cette mesure que cette recherche littéraire intéresse l'historien. Sur ce point, malheureusement, il reste sur sa faim. Certes, les auteurs savent présenter une œuvre, ses conditions de fabrication, aussi bien qu'un organe de presse, en analyser le style. En revanche, leur rapport à l'histoire, en dépit des illustres références évoquées plus haut, se limite trop souvent à un jeu d'étiquettes : saint-simoniens, fouriéristes, communistes... Et *quid* du personnage éponyme de Pierre Leroux, toujours à l'arrière-plan aux côtés de George Sand, mais dont on ne dit rien de la pensée ? Il a pourtant, plus que Saint-Simon, servi de maître à penser proclamé à nombre de chansonniers ouvriers, tel Jacques Vacher à Saint-Étienne. Quant au saint-simonisme qui traverse toute la période, jusqu'à la participation à « l'Empire industriel » de Michel Chevalier ou de François Barthélemy Arlès-



Dufour, on évoque son évolution, les conflits internes autour de la personne du « père » Enfantin, mais le débat d'idées qui sous-tend ces révolutions de palais n'apparaît guère. Pourtant, l'omniprésence des saint-simoniens dans la presse ouvrière et dans la poésie qu'elle colporte pose le problème des rapports de leur doctrine avec cette production. Tout au plus souligne-t-on leur influence à la fois modératrice et progressiste. On aimerait assez percevoir les ressorts doctrinaux et philosophiques, puisés éventuellement dans l'œuvre du maître, de cette attitude dont le pacifisme irritait assez Flora Tristan lors de son passage à Lyon au lendemain de la révolte des Canuts.

La quatrième partie, qui évoque des épigones jusqu'à la Première Guerre mondiale, les chansonniers de Montmartre, Jehan-Rictus, Aristide Bruant, etc., échappe à cette critique dans la mesure où elle est quelque peu hors sujet. Le Second Empire, avec sa censure, a mis un terme à la floraison de la monarchie de Juillet et de la Seconde République, et l'on assiste désormais à une récupération bourgeoise et artiste du thème ouvrier. Seule exception, Saint-Étienne offre l'exemple d'un étonnant prolongement du grand mouvement des goquettes, où l'on glisse facilement de la chanson à boire à la critique du régime et de la religion, au grand mécontentement de la police. Cette survivance s'affuble, il est vrai, du nom quelque peu usurpé par Jean-François Gonon, le principal meneur de jeu de ce mouvement, du « Caveau ». Ledit « Caveau » finira d'ailleurs par renier ses origines populaires à la suite de son embourgeoisement sous la République opportuniste. Cette floraison de la poésie populaire est le fait d'une grande ville ouvrière – ce que n'est plus Paris après la Commune. Cela explique que cette évocation de Saint-Étienne se place sous le signe de la chanson de grève. De fait, l'auteur de l'article compare avec subtilité les deux variantes de la chanson que le poète ouvrier Rémi Doutré – un métallurgiste – a consacré à l'épisode sanglant de la fusillade de la tranchée du Brûlé, à la Ricamarie, au cours de la grève des mineurs du bassin de la Loire en 1869. En revanche, alors que Jean-Pierre Simard s'est cru obligé de résumer, un peu en désordre, l'histoire de la chanson stéphanoise, il n'a curieusement

pas pris en compte les « Carmagnoles » de la grève des passementiers de Saint-Étienne en 1899. Pourtant, l'une d'elles est de la facture de J.-F. Gonon, dont l'auteur s'inspire au point de qualifier d'« historien » un poète ouvrier qui a simplement écrit une *Histoire de la chanson stéphanoise*<sup>3</sup>. En réalité, cette dernière relève surtout, pour sa partie la plus intéressante et la plus moderne, de l'autobiographie.

JEAN LORCIN

1 - ROBERT BRÉCY et PIERRE BROCHON, *La chanson sociale de Béranger à Brassens*, Paris, Éditions ouvrières, 1961.

2 - MAURICE AGULHON, « Le problème de la culture populaire en France autour de 1848 », *Romantisme*, 9, 1975, p. 50-64; JACQUES RANCIÈRE, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

3 - JEAN-FRANÇOIS GONON, *Histoire de la chanson stéphanoise et forézienne depuis son origine jusqu'à notre époque*, Saint-Étienne, Union typographique, 1906 [rééd. Horvath, 1979].

**Michel Leymarie  
et Jean-François Sirinelli (dir.)**

*L'histoire des intellectuels aujourd'hui*

Paris, Presses universitaires de France, 2003, 493 p.

L'histoire des intellectuels a longtemps pu faire office d'un beau cas d'histoire-problème. La catégorie concernée était en effet suffisamment problématique pour mobiliser les ressources multiples développées par les trois ou quatre grands secteurs historiographiques : l'histoire sociale, l'histoire politique, l'histoire culturelle et même, dans une certaine mesure, l'histoire économique jusqu'à nos jours. Il n'est pas certain que cet agenda prometteur ait été toujours respecté. Cet ouvrage, rassemblant diverses contributions de statut très hétérogène, issu d'un colloque organisé en octobre 2001, – le premier dans son genre, il convient de le relever –, met en évidence deux constats.

Le premier est le relatif épuisement historiographique de l'histoire des intellectuels, désormais éclatée en différents domaines de recherches spécialisées. Bien des communications publiées ici expérimentent avec peine

l'importation de la problématique historiographique propre aux intellectuels sans toujours y parvenir. Le livre, qui souffre peut-être aussi de l'absence d'une introduction plus réfléchie, s'inscrit davantage dans la lignée d'une histoire culturelle généraliste (histoires de la littérature, des médias, de l'édition, des sciences, de l'art, des idées, des hommes de théâtre ou du cinéma mais également des femmes) que d'une histoire des intellectuels autonome. On ne fera d'exception que pour quelques-uns des textes comparatistes : il faut d'ailleurs noter que c'est dans ce registre appelé à prendre de l'épaisseur que l'histoire des intellectuels a su le mieux se renouveler depuis quelques années.

Le second constat découle du précédent. Il convient de renoncer à faire de l'histoire des intellectuels une discipline historique particulière, comme certains historiens semblent en manifester la tentation. Celle-ci n'est fructueuse qu'insérée dans des pans historiographiques plus englobants. Il n'est pas certain que l'histoire sociale des dernières années se soit le mieux illustrée par des approches sectorisées (histoire de la « bourgeoisie », histoire des « cadres », voire histoire des « ouvriers ») comme le montrent les développements de l'histoire des réseaux ou de la micro-histoire. Sauf à admettre que l'histoire des intellectuels constituerait un biais éditorial susceptible de promouvoir des études sectorielles malaisées à défendre commercialement ou une façon plus avenante de présenter d'anciennes pratiques historiographiques (histoire des idées, biographie intellectuelle, histoire politique), on ne voit plus très bien, à lire cet ouvrage, ce que peut nous apporter en elle-même l'histoire des intellectuels.

Les actes de ce colloque contiennent pourtant quelques belles études bien informées (Clarisse Berthezène le fait rigoureusement pour l'Angleterre ou Claude Hauser pour la Suisse) qui démontrent comment une telle approche peut venir utilement bousculer des historiographies bien installées. Ainsi les spécialistes des pays étrangers, dont quelques-uns sont ici heureusement représentés, sont-ils soucieux de construire une catégorie d'intellectuels qui ne soit pas le simple décalque de la trop galvaudée exceptionnalité française. Dès

lors, par un aller-retour tout autant historique qu'historiographique, ces auteurs sont en mesure de poser les plus suggestives questions aux deux nations pour ce qui intéresse leurs élites intellectuelles. Il faut enfin et surtout souligner le remarquable article de Denis Pelletier qui, plaçant la notion d'intellectuel au centre d'une réflexion ayant trait aux statuts du clerc et de la pensée catholique, en revisite les formes et les significations, dans l'altérité autant que dans l'analogie. Ce faisant, il attribue de nouveau à l'histoire des intellectuels toutes ses qualités d'histoire-problème, autrement dit d'une histoire qui fait problème, nous pose des questions et tente d'y répondre. Il échappe ainsi aux travers dans lesquels quelques contributions sont tombées, proposant au seuil de leur développement une sorte de fiche anthropométrique de l'intellectuel, figure pétrifiée dans un essentialisme dont les racines plongent dans des conceptions normatives ou académiques, comme si les élites culturelles se tenaient à l'écart de tout système de relations voire de toute histoire. Les intellectuels ont certes une histoire qui passe d'abord par celle des théories et des discours dont ils ont été l'objet, toujours commandés par les configurations sociales et politiques qui les enserment.

CHRISTOPHE PROCHASSON

**Nicolas Beaupré**

*Écrire en guerre, écrire la guerre.*

*France, Allemagne 1914-1920*

Préface d'Annette Becker

Paris, CNRS Éditions, 2006, 292 p.

Voilà un livre qui renouvelle profondément la réflexion sur l'écriture de la Grande Guerre et sur ce que l'on appelle généralement le « témoignage ». En effet, il s'agit d'un ouvrage d'histoire comparée – rigoureusement, chose rare – permettant de mettre en vis-à-vis l'écriture allemande et française de la guerre sur le front ouest. Le renouvellement vient également du fait que l'auteur a su voir que la littérature de guerre devait être envisagée pendant la guerre elle-même, et non après celle-ci : les textes écrits pendant le conflit retiennent donc seuls son attention, grâce à des échan-

tillons rigoureusement construits. Au total, Nicolas Beaupré a retenu 181 écrivains combattants allemands et 239 français, soit 291 et 242 ouvrages écrits entre 1914 et 1920 (le segment chronologique choisi dépasse de deux ans la fin de la guerre, d'une part parce qu'il s'agissait de ne pas mettre à l'écart des ouvrages élaborés pendant le conflit lui-même, mais édités ensuite, et d'autre part parce qu'il ne fallait pas manquer la transition « littéraire » entre guerre et victoire, ou entre guerre et défaite). On notera enfin que la poésie, en particulier, trouve dans l'ouvrage de N. Beaupré un droit de cité particulièrement bienvenu.

L'auteur ne parvient à la dimension proprement « littéraire » de son sujet que de manière très progressive, et c'est en cela que son livre est d'abord « une histoire *culturelle* comparée » de la littérature du premier conflit mondial. La littérature comme pratique culturelle est son objet, et également la manière dont les acteurs sociaux donnent sens à leur expérience. C'est ainsi que N. Beaupré part non pas du contenu des livres mais de la mobilisation, de l'engagement des écrivains dans les sociétés en guerre (un engagement dont le poids est capital), du statut d'écrivain combattant en France et de *Frontdichter* (poète du front) en Allemagne, en tant que catégories à part dans le « monde des lettres », de la stratégie souvent agressive suivie par les éditeurs, du système des prix et des récompenses, de la censure enfin. Cette première partie est très forte, qui fait comprendre les conditions d'élaboration de l'écriture de guerre en France et en Allemagne, de même que l'affirmation de ce « genre » nouveau. La question de la censure est étudiée de manière particulièrement innovante : ainsi l'auteur montre-t-il que la censure des écrivains fut l'œuvre... des écrivains eux-mêmes (à commencer par Apollinaire en 1917 qui mutila l'œuvre de Guy Hallé, *Là-bas avec ceux qui souffrent*), bénéficiant en la matière d'une grande latitude d'appréciation et de marges de négociation importantes. De toute façon, l'interdiction totale fut d'autant plus rare que les écrits de tendance pacifiste l'étaient plus encore. Confirmation que le pacifisme littéraire fut un phénomène d'après-guerre et non de la période de guerre, ce dont

feraient bien de s'aviser beaucoup d'historiens du conflit qui n'ont pas encore compris le rôle que joue ici la *chronologie*, tout simplement.

L'auteur passe ensuite aux contenus, plus exactement aux représentations de la guerre, centrées délibérément sur la violence et la souffrance. « Tuer », « souffrir », l'image de l'ennemi (on est frappé par les manifestations paroxystiques de haine de l'autre) et l'image de soi-même constituent l'architecture de la deuxième partie de l'ouvrage. La troisième se concentre sur la mise au jour du sens du combat des écrivains. N. Beaupré révèle que ces derniers se sont constamment placés au centre des cultures de guerre nationales, française et allemande, pour lesquelles ils n'ont cessé d'élaborer des modalités discursives diverses, évidemment clivées selon l'appartenance à l'un ou l'autre des deux pays, mais que l'on peut regrouper autour des thèmes de la guerre défensive (sauver la patrie n'a jamais été mis en doute), de l'attente des « fins dernières » permises par la victoire espérée, du sacrifice de soi.

Le dernier chapitre échappe à cette problématique pour examiner la sortie littéraire de la guerre du point de vue des écrivains, et aussi des éditeurs : N. Beaupré analyse statistiquement la « première mort de la littérature de guerre », visible dès le début des années 1920, et la mise en place d'une sociabilité des écrivains combattants (en France, mais pas en Allemagne, où l'auteur est bien inspiré d'évoquer une « littérature déchirée » au feu de la défaite).

N. Beaupré parvient en définitive à sortir du piège du « témoignage » (un piège documentaire finalement refermé par Jean Norton Cru sur les écrivains combattants, et sur tant d'historiens après lui) en affirmant de manière parfaitement convaincante que l'écriture de guerre ne répondait pas seulement à une volonté de « témoigner », mais correspondait à une démarche inscrite pleinement dans le champ *littéraire* des sociétés en guerre. Avant d'être des « témoins », les écrivains combattants sont des *écrivains*, et c'est tout le mérite de l'auteur d'avoir su mettre en exergue cette évidence. On est donc en présence d'une *écriture de la guerre*, à considérer comme telle, avant que ne s'impose la *réécriture* des années

1920 et 1930. Sans doute les auteurs *témoignent*-ils aussi pour une part, mais d'abord ils interprètent, ils donnent sens à l'expérience, et ils *combattent*, avec les armes de la littérature. Ainsi N. Beaupré est-il fondé à évoquer le « grand récit » formé par tous ces textes comme une « mythification littéraire » de la guerre, qui rencontre des représentations largement partagées au sein des deux sociétés belligérantes.

N. Beaupré montre aussi que les écrivains de guerre français et allemands ont, pendant le conflit, dit plus de choses sur l'expérience de la violence qu'on ne le pensait généralement : le thème du silence sur les « réalités » de la guerre est une reconstruction, et un *topos* de cette même reconstruction. Mais le consentement à la violence des écrivains combattants fit sombrer dans l'oubli leurs textes, « recouverts » ensuite, en quelque sorte, par la littérature du témoignage de la période ultérieure : car, entre 1914 et 1920, il n'y avait pas d'équivalence entre dévoilement des violences et pacifisme. Bien plus, le dévoilement légitime celles-ci plutôt qu'il n'aboutit à les condamner. Il fallut ensuite la prodigieuse myopie de J. Norton Cru, soucieux sans doute, comme tant d'autres, de faire oublier son parfait consentement initial à la guerre pour que demeurent masquées de telles évidences.

On peut donc craindre que le livre important de N. Beaupré soit durement attaqué par tout ce que l'historiographie française de la Grande Guerre compte de reconstructeurs d'une guerre de 1914-1918 la plus conforme possible à nos horizons d'attentes contemporains. Ce serait là un gage de qualité de ce beau livre, évidemment.

STÉPHANE AUDOIN-ROUZEAU

**Bernard Lahire**

*La condition littéraire.*

*La double vie des écrivains*

Paris, La Découverte, « Textes à l'appui/ Laboratoire des sciences sociales », 2006, 624 p.

« Matérialiser les écrivains », tel est l'objectif que se donne le sociologue Bernard Lahire

dans cet ouvrage qui porte sur leurs conditions de travail. Cette démarche se démarque de l'idéalisme des lectures internes des œuvres comme du subjectivisme phénoménologique d'une sociologie qui, par « paresse empirique », réduit le problème de la création littéraire à un problème d'identité. L'approche quantitative est le moyen de rompre avec ces deux formes de réductionnisme : l'étude de la condition littéraire s'appuie sur une enquête réalisée auprès de 503 écrivains liés à la région Rhône-Alpes, qui est analysée dans la deuxième partie du livre ; elle est complétée par 40 entretiens, qui nourrissent les études de cas présentées dans la troisième partie. On pourrait se féliciter de cette tentative d'objectiver les aspects souvent déniés des conditions de travail des créateurs si elle ne conduisait le sociologue à tomber dans le travers opposé, celui du positivisme et d'un objectivisme mécanique, et à surestimer le phénomène bien connu du second métier.

Les concepts sont employés de manière tantôt réaliste, tantôt métaphorique. L'auteur récuse, dans la première partie, l'usage du concept de champ élaboré par Pierre Bourdieu dans le cas de l'univers littéraire, en arguant que les écrivains ne vivent pas tous de leur production littéraire. C'est confondre le concept de champ avec celui de profession : ce concept est une abstraction (au sens bachelardien) destinée justement à appréhender des univers dont les règles et les principes de structuration ne sont pas codifiés. Il n'en découle pas, comme semble le supposer l'auteur, que les individus ne peuvent occuper de position que dans un champ. Au concept d'autonomie, il donne l'acception d'indépendance financière, au mépris du sens étymologique du mot qui veut dire : régi par ses propres lois – sens dans lequel l'emploi la sociologie des professions comme la théorie des champs. Or, en ce sens, les univers artistiques sont bel et bien parvenus à affirmer, historiquement, à des degrés variables, une définition de la valeur esthétique relativement autonome des critères moraux, politiques ou économiques.

Au concept de champ, B. Lahire préfère la « métaphore » du « jeu », empruntée à la même théorie du champ, laquelle, dans de nombreux passages du livre, est simplement paraphrasée. Il est donc légitime de se demander ce que

l'on a gagné à remplacer « champ » par « jeu ». Les limites de l'usage de la théorie des jeux en sociologie sont connues : elle fait porter l'accent sur les stratégies individuelles, conçues comme rationnelles. La réduction de l'activité littéraire à un jeu conduit à en minimiser la dimension collective, les instances et principes de structuration propres. Du coup, les institutions de la vie littéraire, dont on attendrait qu'elles soient systématiquement étudiées en tant que telles dans une enquête sur les conditions de travail de l'écrivain, ne sont abordées que par le biais des trajectoires individuelles et des statistiques. Ce qui réduit la question des conditions de travail à celle de l'exercice du second métier, au détriment d'autres aspects comme le contrat d'édition ou les modes de consécration. Seule une approche qualitative de ces instances et réseaux eût pourtant permis de mettre en œuvre la distinction que fait Howard Becker dans *Les mondes de l'art* entre un réseau de coopération officielle déterminant qui sont les « vrais artistes » et un système parallèle propre aux amateurs<sup>1</sup>. Mais B. Lahire rejette cette distinction ainsi que les études sur les écrivains amateurs sous prétexte qu'elles seraient « légitimistes ». C'est toutefois pour adopter une autre forme de légitimisme, social celui-ci : l'argument part en effet d'un pré-supposé selon lequel une activité doit s'exercer « normalement » à plein temps sans s'interroger sur la réduction historique de la notion de plein temps à 35 heures et sur les formes de temps partiel (on découvre pourtant, au détour d'une phrase, que les écrivaines, par exemple, exercent un travail à temps partiel dans une proportion égale à celle des femmes dans l'ensemble de la population).

Ceci touche à un autre problème que pose la démarche adoptée ici : l'anhistorisme. La propension à définir toutes les activités sociales à partir du modèle des professions organisées a été critiquée de longue date par nombre de sociologues et d'historiens<sup>2</sup>. Dans le cas présent, cela conduit à un renversement qui empêche l'auteur de voir ce que la notion de désintéressement en littérature doit aux professions libérales. Faut-il rappeler l'antique distinction du droit romain entre *operae liberales* et *operae illiberales*, qui interdisait que les premières soient soumises au contrat de louage, distinguant

l'*honorarium*, manifestation de la reconnaissance du client pour un service inappréciable pécuniairement, de la *merces*, réservée au travail manuel ? Redécouverte au XVII<sup>e</sup> siècle, elle fonde les revendications d'autonomie et la déontologie de ces professions. De même, les savants n'ont pas été de tout temps salariés par l'État : il suffit de relire *La recherche de l'absolu* de Balzac pour constater que la vision romantique de l'activité désintéressée à laquelle la vie sociale est sacrifiée n'est pas spécifique à la littérature. L'anhistorisme conduit B. Lahire à souligner la continuité des conditions de travail des écrivains depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, parfois au prix d'inexactitudes – comme dans ce passage où, confondant « droits » et « droit », il parle de « l'instauration d'un droit d'auteur au XVII<sup>e</sup> siècle » (p. 50) quand celui-ci fut reconnu en France pour la première fois en 1777 –, et en ignorant les formes de professionnalisation de cette activité (sociétés d'auteurs, extension du droit d'auteur, etc.). De même, B. Lahire nie que l'émergence d'un marché ait été l'une des conditions d'autonomisation du champ littéraire, faisant abstraction du lien historique entre la conquête de la liberté d'expression et la revendication de liberté économique des entreprises d'édition. Le marché libère les écrivains non seulement du clientélisme et du mécénat (qui, contrairement à ce que prétend l'auteur, a peu à voir avec celui d'aujourd'hui), mais aussi de la censure, créant, certes, de nouvelles contraintes.

Le positivisme s'observe également au niveau des critères de constitution de la population étudiée. Ils sont au nombre de deux : avoir publié au moins un livre (y compris en autoédition) et avoir des « liens plus ou moins marqués avec la région Rhône-Alpes », celui-ci étant lié aux conditions de financement de l'enquête. Le premier critère, s'il procède de l'intention louable de travailler sur les frontières de cet univers, demeure trop large. Peut-on considérer tout auteur d'un livre comme un « écrivain » (y compris lorsqu'il ne se définit pas lui-même ainsi) ? Et comment dès lors s'étonner que ces auteurs ne vivent pas seulement de leurs publications ? Inclurait-on dans une étude sur les musiciens les amateurs même lorsqu'il ne leur est arrivé qu'une ou deux fois de se produire une ou deux fois en public ? Cela conduit à surestimer la proportion d'écrivains

qui exercent un second métier : alors que 10 % seulement de la population constituée par B. Lahire vit de l'activité littéraire, c'est le cas d'un tiers du groupe des écrivains dotés de la plus grande reconnaissance nationale et littéraire et ayant publié le plus d'ouvrages. C'est pourtant sur ce constat parfaitement circulaire que l'auteur fonde toute son argumentation d'une différence radicale entre l'activité littéraire et les autres professions. L'enquête livre un grand nombre d'indicateurs objectifs de reconnaissance qui, sans introduire de jugement de valeur ni de critère de revenus, auraient pu être combinés à celui de la publication pour distinguer la population inscrite dans le « jeu » de celle qui ne l'est pas du tout. Avec une population aussi dispersée, incluant des auteurs occasionnels et isolés qui ne sont inscrits dans aucun réseau (le capital social, qui est l'une des ressources les plus importantes pour accéder au champ littéraire, n'est d'ailleurs pas analysé en tant que tel), on ne peut arriver qu'à des tautologies – fondées en partie sur la redondance des variables – du type : les écrivains les plus reconnus nationalement et littérairement sont ceux qui ont publié le plus d'ouvrages, ont publié dans des revues, ont obtenu le plus de prix nationaux, appartiennent à des sociétés d'auteurs, etc.

Cette dispersion brouille l'opposition beaucoup plus intéressante entre auteurs nationaux et auteurs régionaux. Mais là, l'enquête se trouve biaisée par le choix de l'échelle régionale. Les écrivains qui sont nés ou vivent en région sont en effet surreprésentés dans la population étudiée – il est d'ailleurs curieux que les données sur le lieu de résidence ne soient pas livrées – sans que ce biais soit pris en compte. Les mécanismes d'exclusion des écrivains de province du fait de la centralisation géographique de la vie culturelle française ont pourtant été mis au jour de longue date par Anne-Marie Thiesse, dont les travaux ne sont pas cités. Deux tiers des écrivains inscrits à l'Association pour la gestion de la Sécurité sociale des auteurs (AGESSA) en 2005 et 75 % des romanciers publiés lors de la rentrée littéraire de 1988 demeuraient à Paris ou en région parisienne. De même, l'agrégation des indicateurs de reconnaissance littéraire et de consécration nationale empêche de saisir ce qui

distingue les écrivains à forte légitimité mais faible degré de professionnalisation des écrivains professionnalisés et consacrés nationalement.

Enfin, l'auteur n'échappe pas au légitimisme qu'il dénonce. Se penchant à la fin du livre sur le *topos* classique du rapport conflictuel entre écriture et vie, à partir de l'exemple de Kafka, il insiste sur la propension à sacraliser l'écriture sans se demander si cela s'applique aux auteurs de littérature pour la jeunesse ou de romans sentimentaux qu'il a pourtant inclus dans son enquête. Et il faut attendre la page 533 pour apprendre que d'autres expériences peuvent également nourrir l'écriture. L'erreur consiste à avoir voulu réduire l'activité littéraire à une activité de type unique et extraordinaire, au lieu de prendre en compte les différentes manières de l'exercer, par ceux à qui elle confère, en termes weberiens, une considération sociale (comme les membres d'académies), ceux qui la pratiquent sur le mode purement alimentaire (la relation avec la deuxième activité peut d'ailleurs être inversée, si l'on pense par exemple aux chercheurs qui écrivent de la littérature érotique pour arrondir leurs fins de mois), ou encore ceux pour qui elle est un mode de vie (l'avant-garde). C'est là que le concept du champ eût peut-être révélé toute son utilité.

GISÈLE SAPIRO

1 - HOWARD BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, [1988] 2006.

2 - Voir notamment ANDREW ABBOTT, *The system of professions: An essay on the division of expert labor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, qui n'est pas cité.

### Pierre Lassave

*Bible : la traduction des alliances.*

*Enquête sur un événement littéraire*

Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales.

Littératures et société », 2005, 267 p.

La parution en 2001 de *La Bible nouvelle traduction (BNT)* a constitué un événement éditorial en France et au Québec. Publiée par Bayard et Médiaspaul, l'œuvre a associé des écrivains de renom (tels que François Bon, Emmanuel Carrère, Florence Delay ou Jean Echenoz) à

des exégètes professionnels. L'étude de Pierre Lassave est riche parce qu'elle parvient à articuler plusieurs niveaux d'analyse qui touchent aux contenus textuels de la *BNT*, à ses contextes éditoriaux et médiatiques, ainsi qu'à l'évolution du catholicisme français. Loin des approches déterministes du fait littéraire, l'ouvrage aborde le processus complexe de « recomposition [...] entre des valeurs qui relèvent de la religion, de la littérature et du savoir sur sa propre culture » (p. 8). P. Lassave rend compte aussi bien des controverses littéraires et sémantiques que des querelles théologiques autour de la *BNT*. Il revient sur les habituelles chicanes qui animent les chapelles religieuses, et évoque les règles déontologiques de la traductologie à travers les polémiques avec Henri Meschonnic, autre traducteur reconnu de la Bible. Il dégage enfin les ressorts économiques de la « Bible Bayard » : le plan commercial, le lancement lors de la rentrée littéraire et les jeux de concurrence entre éditeurs. Cet ensemble complexe obéit à différentes logiques qui se télescopent : l'auteur prend soin de les distinguer et de les comparer ; il montre qu'elles conduisent à des conflits d'interprétations amplifiés par la sphère de la communication, lieu multiforme où entrent en résonance tous les tenants de l'événement, parce qu'il faut bien à ce dernier des témoins pour le relater, et donc le faire exister et circuler.

L'ouvrage embrasse à la fois les pôles de la production et de la réception, sans négliger la littérarité de l'œuvre, fût-elle inscrite dans une tradition multiséculaire à la source des sociétés occidentales. Que cette tradition chrétienne ait été adaptée librement et diversement au fil du temps, voire malmenée et répudiée plus récemment, n'empêche en rien qu'elle demeure vivace, à l'image des créations artistiques qui continuent de s'y référer. Ainsi, la littérature occidentale s'est emparée et nourrie de longue date de cette tradition, et il n'est pas surprenant que des écrivains contemporains – croyants ou incroyants – aient revisité la demeure biblique à leur façon, c'est-à-dire avec leur « style » ou, pour être plus prosaïque comme y incite J. Echenoz, en tant que « mécano de la phrase ». Car les mots leur étant en quelque sorte imposés par les biblistes, il leur restait l'assemblage, le montage, et peut-

être le risque toujours latent de trahir ce qui est traduit. Ces écrivains contemporains sont-ils parvenus à « dépoussiérer » la Bible ? Il est difficile de répondre à cette question tant elle s'adresse à l'intimité de chaque lecteur.

Mais l'opération ne se résume pas à des problèmes de foi et d'esthétique. Elle est également commerciale, rançon du succès ou de l'échec. D'une part, le bon chiffre de ventes au lancement n'est pas contestable (les ventes cumulées dépassent les 150 000 exemplaires). Le contexte des attentats du 11 septembre expliquerait en partie ce succès : le séisme géopolitique aurait pu déclencher chez certains lecteurs une quête spirituelle dont la *BNT* aurait indirectement bénéficié. D'autre part, le tassement des ventes par la suite, les stocks importants d'invendus, semblent signifier une « surestimation du marché par les services commerciaux » (p. 159), selon l'éditeur canadien Médiaspaul. Déclin du message religieux en général et biblique en particulier ? Résistance du lectorat de confession chrétienne devant les audaces de cette nouvelle traduction ? Soutien pour le moins timide de l'épiscopat à une expérience jugée d'autant plus ambiguë qu'elle ne cache pas ses visées esthétiques ? Ces interrogations permettent de reformuler la question initiale du « déficit théologique » de nos sociétés contemporaines, qui expliquerait le « déplacement du religieux vers la littérature » (p. 145), dont témoignerait – à son corps défendant ? – la « Bible Bayard ». Or, ce qui semble marquer la « Bible des écrivains », c'est bien davantage la perméabilité ou le caractère flottant des cloisons entre champs littéraire et religieux : « espaces intermédiaires », « réseaux connexes », « espaces tiers », « médiations multilatérales », « transactions inachevées », P. Lassave n'est pas avare d'expressions pour montrer combien l'engagement éthique a dû composer avec l'exercice de style, et réciproquement.

En premier lieu, le choix d'une monographie transitive, sans prétention exhaustive, n'empêche pas une confrontation minutieuse de différentes traductions de la Bible au moyen de « microlectures » susceptibles de dégager les tensions toujours présentes entre la source invoquée et la cible recherchée. En second lieu, l'examen de la mise à

l'épreuve publique de la *BNT* permet de mieux comprendre les mécanismes éditoriaux et médiatiques qui ont présidé à la fabrication et à la diffusion de l'œuvre. Enfin, la mise en perspective des traductions, au sens littéral (de l'hébreu au français) et de façon plus métaphorique (du déchiffrement patient des mots au caractère sacré de leur ordonnancement) passe par une enquête directe auprès des écrivains et des bibliistes qui ont rejoint l'aventure en France comme au Québec. Ce travail de terrain est précieux, malgré un déséquilibre dans le traitement des acteurs français et québécois. Sur ce point mineur, on pourra exprimer quelques réserves, d'autant que l'auteur ne présente que partiellement les lignes de fracture du monde catholique québécois.

Plus fondamentalement, l'analyse ne porte pas sur n'importe quelle réception : elle s'attache à celle de la critique de presse, public professionnel conscient des enjeux sous-jacents à la nouvelle traduction et des polémiques en cours. Dans un cadre plus large, aurait-il été opportun, pour mieux comprendre la multiplicité des pratiques de lecture de la *BNT*, de faire appel à la notion de « communauté d'interprétation » ? La prise en compte des effets de caisse de résonance des médias tend à conforter un schéma binaire, avec un pôle de réaction positif (avant-gardiste et de gauche) et un pôle négatif (traditionaliste et de droite). Tous les lecteurs, y compris les moins informés des débats qui ont précédé et suivi la publication de la « Bible Bayard », obéissent-ils à cette question ? Pour essayer de répondre à cette question, il faudrait savoir qui, dans le public dit ordinaire, a lu la *BNT* et qui a été tenté ou non de la lire. Or, seuls les courriers de lecteurs de quelques périodiques de sensibilité catholique servent de corpus à une étude forcément restrictive des publics et de leur perception de l'œuvre. Quelles sont les déterminations sociologiques qui expliquent l'intérêt ou le désintérêt devant cet « événement » ? Échappent-elles en partie aux clivages habituels – socio-économiques, de niveau scolaire, d'âge ou de genre ? L'ouvrage soulève la question plus générale des inconnues qui demeurent dans l'élucidation des motifs de lecture et de non-lecture. Ne devrait-on pas se soucier davantage d'autres formes de déterminations – plus sub-

jectives et affectives –, quand bien même elles ne cadreraient pas avec les catégories les plus courantes de l'analyse sociologique ?

« [L]a reconstitution narrative des écrivains contemporains [rendrait] ces livres les plus attractifs et les plus accessibles de toutes les Bibles sur le marché » (p. 147). Si ce point de vue est justifié par une approche comparative scrupuleuse de plusieurs traductions, comment expliquer alors l'insensibilité fréquente à cet événement éditorial ? Tient-elle à l'inculture biblique propre à la France, laquelle trancherait avec la ferveur des pays anglo-saxons ? La méconnaissance de la Bible induit-elle une certaine résistance, qui toucherait ici indirectement aux pratiques d'écriture des écrivains traducteurs et à leurs choix stylistiques qui peuvent en rebuter plus d'un ?

Ce groupe d'écrivains contemporains plus ou moins médiatiques est bien cerné à travers un « sociogramme éditorial [...] polarisé autour de POL et de Minuit » et « [rayonnant] vers le Seuil et Gallimard. » Ce sociogramme prend chair grâce aux extraits d'entretien avec le « maître d'œuvre » de l'opération, le « faiseur d'alliances », Frédéric Boyer, à la fois éditeur chez Bayard et auteur publié par POL. Les diverses motivations des membres du groupe sont soigneusement analysées, ce qui éclaire d'un jour nouveau les processus de franchissement des frontières professionnelles et disciplinaires. En revanche sont délaissées celles des auteurs qui ont décliné l'invitation. Si ces refus « témoigne[nt] de la résistance que les écrivains et les lecteurs contemporains peuvent opposer à une entreprise où la liberté de création est apparemment sujette à caution » (p. 159), pourquoi ne pas avoir davantage exploré cette piste qui, par extension, conduit à celle des « non-publics » ?

Au croisement des axes synchronique et diachronique, l'ultime paragraphe dessine les prémisses d'un vaste programme où la prise en compte des « tribulations vivaces des diverses religions du Livre » – la *BNT* n'en étant qu'une péripétie – passe par l'étude des « échanges internationaux » et des « interférences entre époques. » (p. 262). Cet ouvrage à plusieurs entrées, et donc à clés multiples, offre à des publics probablement très disparates (des lecteurs curieux du religieux aux chercheurs spé-



cialisés dans la littérature contemporaine) une passionnante enquête sur la place de la littérature dans les sociétés actuelles, place où la création en tant que telle ne peut se concevoir sans les multiples interférences (disciplinaires, cognitives, culturelles et économiques) dont elle est le foyer.

GÉRARD FABRE

**Richard Bauman et Charles L. Briggs**

*Voices of modernity. Language ideologies and the politics of inequality*

Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 356 p.

Richard Bauman et Charles Briggs analysent le rapport à la langue caractéristique de la modernité, rapport qu'ils déconstruisent avec le paradigme de la domination, sur les traces de Derrida et de Foucault, et avec celui du provincialisme inspiré par Partha Chatterjee et Dipesh Chakrabarty. L'intérêt du livre tient à sa vaste perspective encyclopédique traitant des auteurs marquants, depuis Francis Bacon et John Locke jusqu'à Franz Boas, de trois pays : le Royaume-Uni, l'Allemagne et les États-Unis. Dans la modernité, le rapport à la langue se constitue dans le rapport à l'Autre, cet Autre englué dans la tradition : celle des classiques de l'Antiquité ou du folklore, celle des ethnies dominées de l'intérieur ou de l'extérieur, celle des classes inférieures, des ruraux, des femmes, des marginaux, etc. L'Europe post-Renaissance s'est prétendue « moderne », c'est-à-dire porteuse de valeurs rationnelles et universelles, mais en réalité celles-ci n'y auraient jamais été exclusives, ni non plus libres de rapports de domination interne et externe. De même, la raison n'a-t-elle jamais épuisé le savoir et la pratique de la langue qui a toujours été inscrite dans des rapports sociaux.

En Angleterre, F. Bacon (1561-1626) fait figure de proue comme promoteur de la voie vers la vérité dans la modernité par l'expérimentation et le recours à la raison, en rupture radicale avec l'autorité issue de la tradition. Reprenant cette thèse au plan politique, J. Locke (1632-1704) a voulu, pour ce qui est

de la langue, l'arracher à tous ses particularismes pour qu'émerge dans l'espace public une langue commune, abstraite, logique, rationnelle, celle du citoyen. Aux dires de R. Bauman et C. Briggs, nous serions alors en présence d'une idéologie libérale qui masque les « fondements non démocratiques de la démocratie » (p. 63) puisque la raison et la langue publique sont moins le fait d'individus que de classes sociales. Mais pour pratiquer cette rupture fallait-il rompre totalement avec la poésie des Anciens, avec le savoir de l'Antiquité ? Cette question a inspiré deux grands courants de recherche : celui des folkloristes (*anti-quarians*) préoccupés de retrouver les vestiges de l'Angleterre ancienne des sorcières et des analphabètes crédules ; celui des philologues pour qui importait d'établir une version fiable de la Bible et des textes classiques anciens pour les interpréter rigoureusement. Ainsi se crée un Autre, prémoderne, intérieur ou lointain dont il appartiendrait aux membres de la culture savante de classer et juger les traces pour la mémoire des contemporains. Cette émergence d'une culture savante est toujours qualifiée par R. Bauman et C. Briggs de dominante.

Après l'Angleterre, c'est-à-dire un État-nation autonome, l'exposé se poursuit pour des sociétés où la question nationale interfère dans le rapport tradition/modernité. Il s'agit de l'Écosse conquise et annexée, de la nation allemande fragmentée et des Amérindiens expropriés. R. Bauman et C. Briggs ne font malheureusement qu'effleurer le défi identitaire que pose la modernité aux peuples marginalisés par l'histoire.

À l'époque de la défaite écossaise, James Macpherson (1736-1796) publiait en anglais moderne la poésie gaélique d'Ossian, à son dire comparable aux plus grandes œuvres de l'Antiquité et dont les sources remonteraient au III<sup>e</sup> siècle. Il se serait agi d'une littérature poétique comme seules en créeraient les sociétés de l'enfance de l'humanité, bref, une source de dignité pour les vaincus et, pour les vainqueurs magnanimes, un geste de condescendance envers un peuple aux récits épiques d'un lyrisme suranné. Ici, l'on fabriquerait un Autre marginal et la définition de Soi comme de l'Autre échapperait, encore et toujours, au peuple.

L'Allemagne a plutôt conçu la langue comme source de poésie et expression de son âme menacée par la modernité. Johann Gottfried Herder (1744-1803) fit de la langue le ciment du peuple, tout en reconnaissant l'incapacité de la langue populaire à rendre compte de l'indispensable distance critique de la modernité. Dans cette perspective, les frères Grimm (1785-1862 et 1786-1859) ont collecté et publié un immense corpus de contes et légendes anciennes. Ce projet de revitalisation de la littérature allemande par l'incorporation d'un folklore riche se présentait comme un mouvement vers l'universel, fondé sur une identité aux racines profondes. La démarche était évidemment à l'inverse de celle de J. Locke qui encourageait l'accès à l'universel par la renonciation aux racines de la tradition.

L'enquête se poursuit aux États-Unis avec la collecte de la parole amérindienne par Henry Rowe Schoolcraft (1793-1864) puis par F. Boas (1858-1942). C'est avec tous les préjugés d'un fonctionnaire des Affaires indiennes des États-Unis que H. R. Schoolcraft entreprit de recueillir la tradition orale des Chippewas pour connaître leur manière de penser. Sa contribution, en partie surfaite, n'en fut pas moins remarquable aux plans littéraire et ethnographique. Tout en proclamant la plus grande fidélité aux sources, il pratiqua un travail de réécriture pour assurer le passage de l'oral répétitif à l'écrit et pour expurger les passages jugés incongrus, grotesques ou vulgaires. Il jugeait que la défaite des Indiens rendait possible l'insertion de leurs mythes et légendes dans la littérature états-unienne, ce qui contribuerait à fonder son caractère distinct. R. Bauman et C. Briggs relèvent le parallèle avec l'introduction d'Ossian dans la littérature anglaise une fois l'Écosse battue : dans un cas comme dans l'autre, la parole de l'Autre ne serait qu'un butin de guerre. Observation pertinente, mais à mon sens univoque, H. R. Schoolcraft ne se limitait pas à reproduire ou à raffiner des rapports symboliques de domination, son projet était « progressiste » à un point tel qu'il est toujours loin d'être réalisé.

F. Boas a-t-il rompu avec le regard colonial par sa collecte minutieuse de la parole amérindienne, par sa dénonciation de l'évolutionnisme et son incitation à comprendre toute

langue et toute culture comme un système ? Selon lui, toute culture étant inconsciente et locale, elle priverait ses membres du regard second sur soi ; même l'Occident serait tout aussi prisonnier de lui-même, de diverses manières selon les classes sociales, les régions, etc. Cependant, la science occidentale procurerait cette distance critique pour une petite minorité et, dans le domaine des relations interculturelles, seuls les anthropologues seraient porteurs du flambeau. Voici donc le « primitif » et l'occidental placés tous deux sous le regard de l'expert qui ne peut qu'appartenir au monde des seconds. Clé de la modernité, l'anthropologie serait fille de la raison et bien peu héritière des conditions objectives de sa production.

Voilà un ouvrage de grande envergure. Les auteurs rejettent l'association entre tradition et absence de réflexivité, ils dénoncent les mécanismes de légitimation de la parole savante à propos des primitifs, des conquies, des pauvres, l'occultation des rapports impériaux sous une façade universaliste, les stratégies discursives de réduction de l'Autre à l'enfance. Tout cela est juste mais m'apparaît partial à cause du caractère unilatéral d'une démarche placée implicitement sous la devise : la modernité, rouage de notre exploitation. Certes, aucune société n'est dépourvue de la raison instrumentale, mais la Renaissance ne constitue-t-elle pas une rupture inégalée ? Toute culture savante et, plus généralement, la modernité ne furent-elles que dominatrices ?

DENYS DELÂGE

**Christophe Charle (dir.)**

*Capitales européennes*

*et rayonnement culturel, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*

Actes de la table ronde organisée par l'Institut d'histoire moderne et contemporaine et l'École française de Rome, 1<sup>er</sup>-2 mars 2002  
Paris, Éditions rue d'Ulm, 2004, 186 p.

Ce petit livre collectif constitue la deuxième étape d'une enquête rassemblant des historiens de l'époque moderne et de l'époque contemporaine autour de la notion de « capi-

tale culturelle »<sup>1</sup>. Dans son introduction, Christophe Charle défend l'intérêt d'une telle approche en ce qu'elle assure la réalisation d'études transversales. Face à des savoirs et à des pratiques de plus en plus cloisonnés, l'histoire des capitales culturelles, associée à un comparatisme bien trempé, remédierait, selon lui, à l'isolement des historiens engagés dans des études d'histoire sociale et culturelle.

Les arguments qui plaident en la faveur de l'étude des villes comme pôles de cristallisation d'enjeux multiples ne manquent pas. Il ne s'agit pourtant pas d'histoire urbaine dans ces pages : la ville y demeure un écrin d'activités culturelles ou sociales sur lesquelles elle semble finalement peu peser. En témoigne l'indifférence des auteurs à sa physionomie, à sa composition sociale, aux traits particuliers qui composent son imaginaire. À ce stade de l'entreprise, il manque encore une mise en relation qui justifierait le terrain élu de l'enquête, entre la ville dans sa matérialité même (architecture et urbanisme) et les activités qu'elle abrite.

Il ne faut pourtant pas boudier son plaisir à la lecture de ce livre densément documenté, riche parfois d'une érudition exceptionnelle comme en fait état, par exemple, la longue contribution de Dominique Julia et Philippe Boutry. Cet ouvrage recèle des études du plus haut intérêt, alors même que la perspective problématique du livre semble ne pas toujours avoir guidé les auteurs avec la fidélité sans doute escomptée par C. Charle. Peu importe au demeurant, tant ce livre réunit, un peu à la manière de mélanges bien choisis, un ensemble impressionnant de contributions à l'histoire socioculturelle de l'Europe moderne et contemporaine, au prix d'une inévitable dilution du projet initial.

L'ouvrage se déploie en deux parties. La première traite des diverses formes de pèlerinages, religieux ou littéraires. D. Julia et P. Boutry retracent les difficultés avec lesquelles Rome tenta de se maintenir au niveau de la grande capitale de pèlerinages qu'elle avait longtemps été. Son déclin, amorcé au XVII<sup>e</sup> siècle, fut vif au siècle suivant. La Ville ne se releva pas au XIX<sup>e</sup> siècle, en dépit des efforts déployés par les souverains pontifes, en particulier lors des années jubilaires. Son rayonnement, qui plus est, se limita à un périmètre proche.

C'est une histoire analogue que reprend Jacques-Olivier Boudon dans son étude consacrée à Notre-Dame de Paris qui, étouffée entre Reims et Saint-Denis, ne parvint jamais à devenir le puissant sanctuaire auquel tenta de la hausser la dynastie napoléonienne, voire, curieusement, la République elle-même, qui y organisa les funérailles de quelques présidents, de Sadi Carnot à François Mitterrand. Constat inattendu que celui qui souligne la faiblesse relative de ces deux capitales culturelles, Rome et Paris, en matière spirituelle.

Pierre Boudrot et Michel Espagne se sont l'un et l'autre penchés sur les pèlerinages littéraires. Frappés par les phénomènes de nationalisation de la littérature, ils mettent en évidence des caractères distinguant les espaces britanniques et germaniques. Le culte de Shakespeare, dont il convient d'ailleurs de signaler qu'il fut tout aussi allemand qu'anglais, occasionna une rivalité entre la capitale, Londres, et le lieu de naissance et de vie de l'écrivain, Stratford-upon-Avon. À l'inverse, l'Allemagne connut une géographie beaucoup plus éclatée, selon les écrivains concernés, et malgré la domination culturelle certaine de Weimar. Göttingen, Iéna, Münster, Berlin concourent toutes à la vitalité des pèlerinages littéraires dans l'espace germanique du XIX<sup>e</sup> siècle et donc à une autre configuration de la nation.

La seconde partie de l'ouvrage repose sur l'analyse de « l'attraction culturelle » exercée par les capitales. Ce sont les ressorts de l'attraction qui occupent ici le cœur de l'enquête. Maria Pia Donato évoque, pour sa part, les concours des arts organisés à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme si le déclin du rayonnement spirituel de l'*Urbs* trouvait sa compensation dans la reconversion que lui conférait sa vocation artistique. Les autorités religieuses ne s'y trompèrent d'ailleurs pas en s'en mêlant. Rome attira les artistes européens qu'excitait la concurrence provoquée par les prix offerts par les académies.

Autres ressorts, à la même époque, les guides de Paris, étudiés par Gilles Chabaud, inventent une ville-patrimoine, avec ses clichés, ses trésors, ses activités caractéristiques, notamment le théâtre auquel C. Charle consacre un article mettant en évidence la

considérable prééminence parisienne sur le théâtre européen tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourquoi une telle domination ? C. Charle avance plusieurs facteurs : importance du parc théâtral, aides de l'État, hétérogénéité du public aux goûts divers, rôle d'une presse puissante, solide organisation professionnelle du métier. Pour compléter la palette du rayonnement parisien, il convient de prendre connaissance des propos de Daniel Roche sur la mode, ainsi que, soulignant comme ce dernier la rivalité opposant Londres à Paris, ceux de Nicole de Blomac sur les hippodromes.

Le livre s'achève sur une étude comparative, fort bien conduite par Véronique Tarasco-Long, consacrée au musée du Louvre et à l'Art Institute de Chicago. Cette confrontation entre deux grandes institutions culturelles n'a rien d'aléatoire : les deux musées ont souvent été en rivalité. Leurs politiques d'achat, finement scrutées, eurent souvent pour levier une concurrence entre les deux lieux au prestige d'abord inégal mais que le musée américain finit par rééquilibrer en sa faveur : entre 1879 et 1940, bornes chronologiques retenues par V. Tarasco-Long, Chicago grignota peu à peu la distance symbolique qui la séparait de Paris. L'histoire comparative se fait aussi ici relationnelle et donne sens à la mise en regard. Le comparatisme n'est pas toujours aussi raisonné.

CHRISTOPHE PROCHASSON

1 - CHRISTOPHE CHARLE et DANIEL ROCHE (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

**Emmanuelle Loyer**

*Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil, 1940-1947*  
Paris, Grasset, 2005, 497 p.

C'est à une suggestive exploration de l'exil français à New York durant la Seconde Guerre mondiale que nous convie l'ouvrage d'Emmanuelle Loyer. Certes, ce n'est point là une *terra incognita* – depuis une quinzaine d'années, historiens américains, puis français, s'emploient à sortir cette émigration du *No man's land* de mémoire

et d'histoire où le stigmaté de l'exil, entre autres causes, les avait relégués. Mais l'on ne pourra qu'être reconnaissant à l'historienne de s'être attelée à un panorama d'ensemble, en portant une attention vigilante aux phénomènes de transfert culturel et aux diverses modalités de l'engagement intellectuel. Panorama si vaste dont nous ne pouvons que tracer les grandes lignes.

En commençant par dessiner, avec l'auteur, les contours de ce « Paris à New York », à la croisée des chemins du pays de départ, du pays d'accueil et de la colonie française qui y était déjà installée. Un microcosme de quelques milliers d'exilés, peu ou prou connus ou reconnus, triés sur le volet d'une politique d'émigration drastique, où un réel souci d'humanisme ne cédait en rien à l'intérêt bien compris de l'apport potentiel que constituait ces réfugiés. Autant d'artistes, d'écrivains, d'universitaires, de journalistes, réduits par Vichy au rang de parias, craignant de le devenir, ou souhaitant respirer un air moins corrompu que celui de la « France potagère », et qui avaient pris,  *nolens volens*, le parti de « Fuir pour vivre ». Ils y étaient parvenus, au terme d'un parcours semé d'embûches, avec l'aide de filières plus ou moins complexes, fondées sur des réseaux divers. Tout séparait ces « nouvelles têtes de l'émigration française » de leurs prédécesseurs sur le sol new-yorkais. Forte de 70 000 âmes, la vieille colonie française était en effet issue de la *middle class* et volontiers maréchaliste par double fidélité à la France malheureuse et à la politique du Département d'État américain. Mais encore, et surtout, elle aspirait à se fondre dans le melting-pot américain. Tel n'était pas le pari sur l'avenir des derniers arrivants pour lesquels le retour resta l'horizon d'attente, faisant surgir une « Autre France » à New York, portée par des logiques importées mais infléchies par l'exil. Et qui, que les exilés l'aient pensée comme « la vraie, la meilleure » ou non, joua comme une société de secours, dans toute l'extension du terme.

Une vie littéraire dynamique se recomposa ainsi, structurée autour de maisons d'éditions – l'on en comptait pas moins de trois – de revues et autres périodiques. Mais dont on aurait tort de croire que, pour être nichée dans les quartiers « à la page » de Manhattan, elle

s'y réduisit. New York, « capitale des Lettres françaises en exil », rayonnait, en effet, sur les autres pôles littéraires de l'exil français au point de pouvoir consacrer un auteur, tandis que des liens croisés demeuraient avec la France littéraire. Et ce, qu'elle ait été résistante ou collaborationniste, et bien que, dans ce dernier cas, cette situation d'(ex)communication ait pris la forme d'invectives et d'anathèmes échangés, à grands coups de plume, de part et d'autre de l'Atlantique. On regrettera d'ailleurs que l'auteur ne nous en dise pas davantage sur ces querelles externes comme sur celles, internes, qui structurèrent le champ intellectuel exilé. Force est de constater en tout cas que pour avoir, contrairement à leurs confrères écrivains de la Résistance, voix au chapitre, tous les écrivains exilés ne parlaient pas de la même voix, loin s'en faut, et parlaient inégalement. Fait notable : aucun Victor Hugo ne se dressa sur les rives de l'Hudson parmi les grandes plumes littéraires réfugiées aux États-Unis – pas même le chantre de la « bonne volonté », Jules Romains, qui distillait des positions ambiguës. En matière d'engagement, un déplacement, pour ne pas dire un tournant, se négociait : la république des lettres cédait le pas devant la république des savants.

Ce cheminement conduit fort logiquement l'auteur, après avoir successivement évoqué les surréalistes en exil (*outsiders* parmi les *outsiders*) et, à travers eux, les milieux artistiques ainsi que le pôle *stricto sensu* politique de l'exil, marqué par une virulente opposition entre gaullistes et antigauillistes, aux portes de l'École libre des hautes études, dont elle revisite l'histoire. Cette institution, fleuron de l'exil français aux États-Unis, n'est-elle pas le lieu où se cristallisent, par excellence, les tensions constitutives de l'exil dégagées jusque-là – intellectuel vs. politique, logique nationale ou internationale, d'absorption ou de préservation de la spécificité française ? Et ne représente-t-elle donc pas le laboratoire *ad hoc* pour observer leur résolution dialectique en un « modèle hybride » lourd de créations nouvelles et pour penser ce que résister « à distance » veut dire ? Plutôt que de s'arrêter longuement sur une histoire déjà largement balisée – que l'auteur reprend à son compte en la croisant avec des sources de première main et en l'éclairant

d'un jour nouveau – ou sur la participation des exilés à l'effort de guerre américain au sein de l'Office of War Information (OWI) ou de l'Office of Strategic Services (OSS), l'on voudrait attirer l'attention sur ce corpus d'analyses et de réflexions que consacrèrent les exilés à la triple énigme de la débâcle, de l'Occupation et de la collaboration. Et qui montre combien l'exil avança parfois des problématiques et des interprétations qui lui étaient propres, aussi inédites qu'hardies – comme celles d'un régime de Vichy idéologiquement autochtone.

C'est sur le retour d'exil et ses lignes de fuite, qu'il est impossible de détailler ici, que se clôt l'ouvrage. Un retour massif, bien qu'étalé dans le temps, qui profita inégalement aux exilés selon qu'ils étaient universitaires ou écrivains. Mais que l'on ne s'y trompe pas, à moyen terme, « le retour ménagea des réexportations en France de nouvelles cultures politiques et intellectuelles, de nouvelles fonctions sociales » – celles du chercheur en sciences sociales ou encore de l'intellectuel-expert, forgées au creuset de la mobilisation dans l'OWI – promises à l'avenir que l'on sait et qui devraient nous conduire à repenser, à la lumière de l'exil français aux États-Unis et des métamorphoses ultérieures dont il fut la matrice, rien moins que « l'américanisation » de la France.

Cet ouvrage, évocateur de bout en bout, et qui a su éviter le double écueil de la moralisation et de l'héroïsation intempestive, dessine, pour le moins, comme les travaux antérieurs consacrés à l'exil français, de stimulantes perspectives. Il confirme également, et de belle manière, la capacité des recherches sur l'exil à faire bouger les frontières et, dans le même mouvement, leur portée heuristique, bien au-delà de leur objet même.

NATHALIE RAOUX

### François Chaubet

*La politique culturelle française  
et la diplomatie de la langue.*

*L'Alliance française (1883-1940)*

Paris, L'Harmattan, 2006, 321 p.

Fondée en 1883 et désormais plus que centenaire, l'Alliance française, vénérable institu-

tion, n'avait jusqu'ici guère retenu l'attention des historiens. Cette lacune est désormais réparée avec le livre de François Chaubet.

Issu d'un mémoire d'habilitation à diriger des recherches, cet ouvrage constitue tout d'abord une histoire de l'Alliance sur une période relativement longue, de la naissance de l'institution en 1883 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Mais le projet de l'auteur est plus large. À travers l'Alliance, c'est l'histoire de la naissance et l'affermissement d'une politique internationale de la langue qu'il s'efforce d'écrire et, au-delà, de l'invention de la politique culturelle internationale. Pour mener à bien son étude, F. Chaubet a dépouillé des sources classiques nombreuses et diversifiées : le bulletin puis la revue de l'Alliance française, les archives du Quai d'Orsay, ainsi qu'un nombre important de brochures, d'articles et d'opuscules.

Ces sources ont orienté l'étude vers une histoire institutionnelle de l'Alliance. Ce qui intéresse avant tout l'auteur, c'est l'organisation de l'institution et son évolution, la composition des organismes qui président à sa destinée ainsi que des comités et des fédérations qui font vivre l'Alliance en France et à l'étranger. Ainsi dresse-t-il à plusieurs reprises des typologies du conseil d'administration de l'Alliance, qui font apparaître la place respective des hauts fonctionnaires, des universitaires et des politiques. Les problématiques financières sont également analysées avec beaucoup d'attention. Les travaux de linguistique menés par Claude Cortier sur les textes émanant de l'Alliance auraient pu aussi constituer un point d'appui intéressant pour analyser le projet et les objectifs de ses fondateurs et administrateurs.

Le point de vue délibérément institutionnel et synthétique de l'auteur, ainsi que l'ampleur de l'arc chronologique embrassé rendent impossible une analyse de détail de l'action de l'Alliance à l'étranger. De fait, quelques exemples ont été mis en avant, choisis en fonction des travaux préexistants. Ainsi, les développements sur la Tchécoslovaquie s'appuient sur la thèse de Stéphane Reznikow, *Francophilie et identité tchèque, 1848-1914*<sup>1</sup>. Toutefois, là encore, la constitution des structures et leur affermissement sont privilégiés et non pas

la dimension concrète de l'enseignement de la langue française à l'étranger, qui est pourtant au principe du projet de l'Alliance. À l'exception notable du système de cours permanents mis en place à Paris en 1919-1920 sous le nom d'École pratique de l'Alliance française, l'organisation des cours, les méthodes d'enseignement adoptées, les résultats obtenus ne sont qu'allusivement évoqués, alors même que la dimension mondaine et politique de l'institution occupe une place importante dans l'ouvrage. Faut-il y voir le signe d'un manque de sources relatives aux questions pédagogiques ? Ou celui d'une dérive de l'Alliance, qui aurait délaissé l'enseignement de la langue, au profit d'activités plus immédiatement visibles et rentables d'un point de vue financier et symbolique, telles que l'organisation de grandes tournées de conférences ?

Peut-être faut-il plutôt y voir un choix délibéré de l'auteur. En effet, il apparaît clairement, et le titre en est témoin, que l'Alliance française est moins un objet d'étude en soi qu'un prétexte pour proposer une histoire de la politique culturelle internationale menée par la France à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Là, sans doute, réside le principal apport de cet ouvrage : F. Chaubet montre, à partir de l'exemple singulier de l'Alliance, que la Première Guerre mondiale ne constitue pas le *terminus a quo* de la diplomatie culturelle française, contrairement à ce que pourrait laisser penser la création, en 1920, du service des œuvres françaises à l'étranger au sein du ministère des Affaires étrangères. L'auteur prouve, sans toutefois théoriser cette idée, qu'une diplomatie culturelle, informelle mais néanmoins active, est à l'œuvre au moins depuis les débuts de la Troisième République. La naissance d'organismes parapublics, telle que l'Alliance française, où se croisent les réseaux universitaires, politiques et mondains de la République triomphante et universaliste, constitue une étape préalable dans l'affirmation de la figure et de la mission de la France à l'étranger et un premier effort pour valoriser l'image du pays à travers la promotion de la langue française. Si la Première Guerre mondiale représente bien un tournant, elle n'est pas le moment d'invention de la diplomatie

culturelle mais elle marque plutôt le passage d'une diplomatie culturelle informelle à une diplomatie culturelle officielle, encadrée et fédérée par le Quai d'Orsay, et dont l'Alliance française devient un maillon.

F. Chaubet porte une grande attention à ce processus de constitution d'une diplomatie culturelle qui excède le seul cadre de l'Alliance française. En effet, plusieurs chapitres sont consacrés au contexte de création de l'institution et aux débats culturels sur la mission de la France dans les années 1880, puis à la mise en place d'une diplomatie culturelle officielle dans les années 1920, et enfin aux réflexions des années 1930 sur ce que doit être l'action culturelle à l'étranger. L'ouvrage tente également le pari du comparatisme, dans la mesure où l'auteur s'efforce de mettre en perspective l'action culturelle française avec celle menée à l'étranger par ses voisins européens. Ainsi compare-t-il à plusieurs reprises les moyens et les modes d'action de l'Alliance et ceux de la *Società Dante Alighieri*, fondée en 1889, et qui visait à diffuser la langue de Pétrarque tout en soutenant la présence italienne à l'étranger.

En définitive, c'est l'histoire de la naissance d'une diplomatie culturelle organisée et centralisée plutôt que celle de l'Alliance française qu'a écrite F. Chaubet. Ce pari ambitieux est tenu, même si le point de vue synthétique et institutionnel adopté ne permet pas une analyse détaillée de la mise en place concrète de cette diplomatie culturelle.

RAPHAËL MULLER

1 - STÉPHANE REZNIKOW, *Francophilie et identité tchèque, 1848-1914*, Paris, H. Champion, 2002.

### Guido Guerzoni

*Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400-1700)*

Venise, Marsilio, 2006, 383 p.

Sans effets de manches, sans anathèmes sentimentaux ni jugements moraux péremptaires, mais avec une lucidité exemplaire, Guido Guerzoni remet à plat la question des marchés artistiques à l'époque moderne en Italie. Reprenant les meilleures intuitions de Werner

Sombart, dont le *Luxus und Kapitalismus*<sup>1</sup> n'a pas reçu toute l'attention qu'il méritait, et s'inscrivant à la suite des études de Richard A. Goldthwaite sur l'économie de l'art, l'auteur prend le contre-pied de nombreux travaux d'historiens, d'économistes et d'historiens de l'art. L'expression « marchés artistiques » vaut comme programme : non plus « marché de l'art » avec un double singulier, mais « marchés des arts », avec un double pluriel. L'objectif est fort ambitieux : il s'agit de se pencher désormais sur tous les types d'échanges en prêtant une attention détaillée aux acteurs et aux formes de transaction et sur tous les artefacts à caractère artistique ou ressortissant à un artisanat de luxe. De la sorte, on cesse de focaliser l'attention sur les « beaux-arts » – et particulièrement sur la peinture et la sculpture – en négligeant la foule des objets de prix qui formaient une partie considérable de la production et répondaient à des demandes spécifiques et incroyablement variées de la part des cours.

En effet, les cours sont au cœur du livre. Le fait que les enquêtes antérieures se soient surtout concentrées sur Venise et Gênes, sur la Milan espagnole et la Naples des vice-rois, sur la Florence d'avant le principat médicéen et la Bologne des légats, c'est-à-dire sur des États ou des cités sans véritables cours, a, selon G. Guerzoni, fortement déformé le regard et détourné les chercheurs de l'étude sereine du fonctionnement des cours italiennes et des industries artistiques qui y prospéraient. Le livre de Martin Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*<sup>2</sup> subit une critique en règle de l'auteur, qui en démonte point par point les présupposés et les conclusions. À partir de l'exemple des Este, G. Guerzoni montre que l'on ne doit pas limiter l'analyse aux peintres. La situation de « peintre de cour » n'était pas retenue comme la plus enviable ni la plus libre pour les artistes ; les corporations ne furent pas aussi hostiles que cela aux artistes de cour (*Hofkünstler*) car on continua à leur passer des commandes abondantes ; il n'y avait pas uniquement la cour du duc à Ferrare, mais des cours particulières, celle de la duchesse et d'une douzaine d'autres princes du sang, qui dépensaient en objets d'art proportionnellement et parfois quantitativement plus que

le duc, sur lequel pesaient d'autres nécessités comme des frais diplomatiques ou militaires, etc.

Ce livre tend à montrer que, du xv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, la demande des aristocrates ou du haut clergé a eu un impact économique considérable et des effets déterminants sur l'emploi. Le lancement de grands travaux, l'édification de bâtiments, l'organisation de fêtes ou de toute sorte de manifestations éphémères permirent dans bien des cas de contrecarrer des crises et de donner du travail à la population. La fabrication d'objets raffinés, sans cesse renouvelés et de grand prix, comme la préparation de spectacles fastueux demandaient des savoir-faire exceptionnels et une maîtrise de l'innovation, qui contribuèrent dans l'Europe entière au prestige de l'Italie. Il n'existe pas de véritable césure entre ces artisans d'Ancien Régime et les producteurs d'objets de luxe post-révolutionnaires, héritiers de ces traditions et de ces techniques, qui surent répondre avec excellence aux besoins d'une clientèle internationale en produisant, en fonction des divers *revivals*, des ersatz impeccables d'œuvres d'art anciennes de plus en plus rares et chères. Pas de vraie césure non plus entre ces derniers et leurs successeurs, les brillants acteurs du luxe *made in Italy*. Pour asseoir cette démonstration, l'auteur déborde sur le xix<sup>e</sup> siècle en suivant de près l'évolution des exportations d'œuvres d'art en Grande-Bretagne, à partir des archives du Public Record Office de Kew, et en examinant les législations adoptées dans les divers États pré-unitaires ou dans le nouveau *Regno d'Italia*.

L'ouvrage de G. Guerzoni vaut autant pour sa méthode que pour ses résultats. Après une étude historiographique impeccable, qui s'appuie sur une impressionnante bibliographie pluridisciplinaire, il s'interroge sur la psychologie des consommateurs en examinant, depuis l'Antiquité, les notions-clefs de libéralité, de magnificence, de munificence et de splendeur. Il apparaît nettement, de la sorte, qu'à partir du début du xvi<sup>e</sup> siècle, pour les élites aristocratiques, la dépense est à la fois une obligation liée au rang social et un devoir éthique et politique de redistribution. L'auteur analyse ensuite les mécanismes de la demande, le fonctionnement du marché du travail et la distribution des tâches et des salaires – en monnaie et en nature – sur les

chantiers durables ou éphémères. Ses conclusions nuancées s'appuient sur des enquêtes prosopographiques de grande ampleur, dont les résultats sont synthétisés dans des tableaux en annexe et dont les données brutes sont généreusement mises à disposition des chercheurs sur le site [www.guidoguerzoni.org](http://www.guidoguerzoni.org). Toute une administration d'Ancien Régime est ainsi ressuscitée dans son entière complexité et son indéniable efficacité.

Un des chapitres les plus stimulants concerne les prix, qui ne sont plus considérés comme la résultante mécanique de paramètres fixes et quantifiables (par ex. la dimension d'un tableau, le coût des matériaux, le nombre de figures sur la toile, etc.), mais comme le produit de négociations interpersonnelles à interpréter cas par cas. Tel rabais, voire tel don, cachent souvent une arrière-pensée, le désir d'obtenir tel privilège, tel marché futur, etc. Les combinatoires mécanistes qui ont fleuri dans la littérature récente doivent donc être regardées avec la plus grande circonspection. Seuls les vastes dépouillements, les recherches biographiques approfondies, l'étude serrée des intermédiaires et des processus de décision territoire par territoire, période par période, pourront faire progresser la recherche sur un terrain sûr.

Au livre de G. Guerzoni, on ne pourrait guère reprocher que deux choses. D'une part, sa présentation de la fonction de la τέχνη dans la pensée d'Aristote est trop sommaire et ambiguë ; on ne peut pas en faire l'équivalent de l'*ars* latine, car la τέχνη est à la fois *ars* et *scientia*. D'autre part, l'absence d'index est vraiment regrettable. On espère vivement que l'indispensable traduction française de ce livre important viendra réparer cette omission. La France ne dispose toujours pas d'édition du livre capital de Martin Wackernagel<sup>3</sup>. Espérons que, cette fois-ci, un livre aussi fécond et robotatif ne passera pas à la trappe.

PHILIPPE SÉNÉCHAL

1 - WERNER SOMBART, *Luxus und Kapitalismus*, Munich, Duncker und Humblot, 1913.

2 - MARTIN WARNKE, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la MSH, [1985] 1989.



3 - MARTIN WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, E. A. Seemann, 1938 ; trad. anglaise d'Alison Luchs, Princeton, Princeton University Press, 1981 ; trad. it. assortie d'une préface magistrale d'Enrico Castelnuovo, Rome, La Nuova Italia Scientifica, 1994.

### Nicole Hochner

*Louis XII. Les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*  
Seyssel, Champ Vallon, « Époques »,  
2006, 320 p.

Dans ce livre, Nicole Hochner étudie la symbolique royale au tout début de la Renaissance française. Dans une étude érudite et bien argumentée, elle cherche à comprendre comment, et surtout pourquoi, différentes identités s'expriment par le biais des décors, le choix des symboles, des attributs et des mises en scène de la personne royale, figure d'autorité mais aussi de piété, de protection et de vaillance. Ses représentations, fondées sur des références convenues et traditionnelles (l'Histoire sainte et la mythologie) s'enrichissent de notations touchant à l'actualité diplomatique et guerrière, qui fondent l'histoire du règne. Tout en observant la permanence de la mythographie du Moyen Âge, l'auteur constate, et explique, le foisonnement de discours pluriels, en apparence parfois contradictoires. Car Louis XII, ce roi sans descendance, dont l'emblème, le porc-épic, intrigue, mais qui a reçu le qualificatif de « père du peuple » lors des États généraux de 1506, ouvre son règne au moment où la France entre dans un débat majeur sur l'identité et la nature du pouvoir royal et donc sur la forme que doit prendre la monarchie. Les débats théoriques opposent la vision de Claude de Seyssel, héraut de la vertu du roi bienfaiteur dont le gouvernement doit servir de modèle à tous<sup>1</sup>, aux partisans d'une monarchie forte qui exprimerait au contraire sa toute-puissance par les arts visuels et le faste des cérémonies. Peut-on expressément classer Guillaume Budé et Pierre Gringore parmi les seconds ? Citant le texte fameux *De l'institution du prince*, adressé par G. Budé à François I<sup>er</sup>, qui affirme que le roi est nécessairement

parfait et que cette *plenitudo potestatis* le place au-dessus de tous et l'empêche de déléguer ses pouvoirs à quiconque, N. Hochner répond pourtant avec nuance en montrant la complexité des enjeux d'une controverse qui se déroule alors que la situation dynastique de la monarchie est très fragile. G. Budé critiquait surtout la « xénomania » de Louis XII, la présence dans son entourage d'un trop grand nombre d'étrangers.

Organisé en sept chapitres, l'ouvrage explore d'abord tous les livrets et les illustrations des entrées royales qui s'articulent autour de trois exigences : religieuse (la croisade), politique (l'unité, la paix, la justice et le bon gouvernement), militaire enfin (la reconquête de l'héritage italien et la gloire). On apprend dans ce premier chapitre comment la notion de croisade a été mise en images par un porc-épic et deux grands Maures. Mais cet emblème évolue grâce aux modifications de la devise d'accompagnement : on passe ainsi de « Je transperce avec les puissants dards de mon dos les rebelles/Et déchire avec mes dents ce que j'ai manqué », existant avant la montée sur le trône de Louis XII, au « de près et de loin » (*cominus et eminus*) des années 1510.

Les quatre chapitres suivants analysent la constitution d'une nouvelle symbolique royale ou les modalités du renouvellement de signes anciens. On notera la controverse qui oppose l'auteur à Didier Le Fur au sujet des marques de la dignité impériale dans cet appareil iconographique, ce dernier insistant beaucoup sur leur présence, alors que N. Hochner estime qu'elles déclinent rapidement après les défaites face à la Sainte Ligue en 1513<sup>2</sup>. Analysant la présence des abeilles, en particulier sur une très belle enluminure du *Voyage de Gênes* de Jean Marot (le père du poète Clément Marot), attribuée à l'atelier de Jean Bourdichon, l'auteur rappelle leur présence également sur les images de Charles VIII et mentionne qu'elles caractérisent une société d'ordre et de travail, et ce des siècles avant les travaux de la commission réunie par Bonaparte afin de préparer l'emblématique de son sacre.

Les deux derniers chapitres s'intéressent à l'entourage du roi. Les relations de Louis XII avec les ambassadeurs vénitiens ou avec François de Rochechouart, ambassadeur à Gênes dont

la cour brillante pouvait faire ombrage à celle de son roi, ou, enfin, avec le cardinal d'Amboise et le maréchal de Gié, qui constituent deux figures de ministre idéal, l'un cleric l'autre militaire. Ces deux grands personnages ont suscité des satires, en particulier une *Sottie nouvelle de l'astrologue* que l'on peut attribuer à P. Gringore : on y voit Gemini, le cardinal, se jouer de la confiance que lui accorde Sol, le prince naïf et vertueux<sup>3</sup>. Ce texte est largement commenté par N. Hoehner. Dans le dernier chapitre, citant les récits des deux sacres et des obsèques d'Anne de Bretagne, épouse de Charles VIII puis de Louis XII, l'auteur conclut sur la figure pacificatrice de l'épouse du roi parmi les multiples modèles iconographiques.

ANNIE DUPRAT

1 - CLAUDE DE SEYSSEL, *Louenges du roi Louis XII de ce nom*, Paris, A. Vêrard, 1508.

2 - DIDIER LE FUR, *Louis XII, un autre César 1498-1515*, Paris, Perrin, 2001.

3 - ÉMILE PICOT, *Recueil général des sotties*, Paris, Firmin-Didot, 1902-1912, vol. 1, p. 201-231.

**Thomas W. Gaehtgens  
et Nicole Hochner (dir.)**

*L'image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*  
Actes du colloque du Centre allemand  
d'histoire de l'art tenu à Paris en juin 2002  
Paris, Éditions de la MSH/  
Centre allemand d'histoire de l'art,  
« Passages/Passagen », 2006, 452 p.

La réflexion sur « l'image du roi » avait été brillamment illustrée, il y a presque un demi-siècle, par Ralph Giesey puis Richard Jackson<sup>1</sup>, et de nombreuses études portant en particulier sur les rites de gouvernement de la monarchie française de l'Ancien Régime<sup>2</sup>. Apparaissait ainsi ce que l'on a pu nommer « l'école cérémonialiste américaine ». De ce côté de l'Atlantique, la question de la figuration du pouvoir, qui est naturellement au cœur des recherches des historiens de l'art, a contribué à l'émergence de nouveaux chantiers, en particulier ceux du philosophe et sémioticien Louis Marin<sup>3</sup>, mais aussi à déplacer les interrogations des historiens vers ce domaine, permettant ainsi l'épanouis-

sement de l'histoire culturelle. Désormais, l'histoire et l'histoire de l'art ne devraient plus faire l'économie d'une réflexion sur la représentation du pouvoir en oubliant les acquis de l'analyse sémiologique des données, figurées ou textuelles. La publication de deux colloques consacrés à un sujet proche aura peut-être le mérite de montrer des progrès significatifs dans ce domaine<sup>4</sup>.

Les dix-sept articles réunis ici étudient la formation de l'image royale en recherchant les conditions et les moyens de son élaboration et de sa diffusion ; certains auteurs, reprenant le titre original de l'étude de Peter Burke sur Louis XIV vont jusqu'à employer le mot de « fabrication ». Toutes les communications sont présentées en français, ce qui, outre le thème choisi, donne incontestablement une unité à ce gros ouvrage. Mais l'ordonnancement des articles en « images controversées du roi », « images du roi dans l'espace public » et « variations de l'image du roi » ne rend pas compte de la richesse de ce livre car presque toutes les sources examinées appartiennent à l'espace public et montrent des glissements de représentation qui sont autant de variations explicables par des enjeux idéologiques et conceptuels nouveaux mais qui n'entrent pas dans la catégorie de la controverse. Le choix par Gérard Sabatier d'une citation de la *Logique de Port-Royal* pour titre de son article érudit sur le portrait du roi à l'époque de Louis XIV, « Le portrait de César, c'est César », aurait pourtant permis d'examiner la contre-image du roi, celle de la gravure polémique et de la satire graphique, donc d'images véritablement controversées du roi.

Il est possible de regrouper les articles sous deux thématiques : les images en relation directe avec les signes du pouvoir (Nicole Hochner sur Louis XII, Barbara Gaehtgens sur les régentes, Marc Bayard sur le théâtre et Richelieu, Godehard Janzig sur le bâton de commandement, Diane H. Bodart sur les statues équestres de Charles Quint à Philippe IV, Philipp Zitzlsperger sur les audiences de Charles Quint par Titien, Jan Blanc sur Charles I<sup>er</sup> équestre) et celles qui s'intéressent davantage aux sources d'inspiration des artistes, culturelles et religieuses (Friedrich Polleroß sur les Habsbourg entre

Majesté et Sainteté, Pierre Wachenheim sur la pyramide d'Henri IV, Silvio Leydi sur les funérailles duciales à Milan, Olaf Reumann sur les galeries de Fontainebleau, Luisa Capodiecchi sur la sibylle de Tibur chez Antoine Caron, Claire Mazel sur les monuments funéraires des premiers Bourbons, Étienne Jollet sur le regard chez les Clouet, Isabelle Oger sur les portraits d'Henri III, Christophe Henry sur la logique de l'imitation chez les grands maîtres). Il est vrai que tout classement est arbitraire et ne peut rendre compte de la multiplicité des approches.

Rappelant l'importance de l'image (au sens visuel du terme), qui est au cœur des processus de légitimation et d'affirmation des pouvoirs, ce qui justifie la prédominance des historiens de l'art parmi les auteurs, Thomas Gaehtgens et N. Hochner réaffirment, dans leur introduction, que l'on ne doit pas s'enfermer dans des analyses circonscrites dans des champs académiques clos, la révolution des *cultural studies*, *visual cultural studies*, *media studies* ou encore *ritual studies* nécessitant une nouvelle approche englobant les derniers acquis. Pour éviter le piège récurrent qui consiste à ne considérer les images royales que sous le biais d'une politique de persuasion, de manipulation, en bref à ne les examiner que sous l'aspect de la propagande, les initiateurs du colloque ont souhaité examiner également les images comme le reflet (T. Gaehtgens écrit le « réceptacle ») d'une idéologie préexistante. Et, puisque dans les sociétés européennes de l'époque moderne, le roi tire sa légitimité de sa naissance et de l'onction divine, il n'a nul besoin d'opérer une quelconque « propagande » pour dire sa majesté à ses sujets. Pourtant, tel peut être le cas lorsque les règles de succession dynastique vacillent (B. Gaehtgens), ou dans un duché comme celui de Milan, disputé entre plusieurs suzerains (S. Leydi), ou enfin lorsqu'une propagande monarchique reconnue et affirmée comme telle a semblé nécessaire pour fixer la mémoire de la tentative régicide de Jean Chastel contre Henri IV. Retraçant l'histoire de la pyramide du Palais, monument de mémoire érigé par les soins des magistrats au cœur de la Cité, donc du pouvoir royal, P. Wachenheim montre comment les avatars successifs de ce monument expliquent le dialogue tendu entre le roi et le parlement de Paris et l'opposition

de ce dernier aux jésuites, soupçonnés d'avoir armé le bras du régicide (« La pyramide du Palais ou Henri IV représenté malgré lui. Un épisode de la genèse de l'image du roi à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle »). Cet article correspond parfaitement à l'économie générale du livre au croisement de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle et des représentations.

On ne peut pas évoquer toutes les communications réunies dans ce livre, mais quelques-unes nous paraissent renouveler particulièrement la recherche. Avec audace, car le sujet a déjà été abondamment traité, O. Reumann propose une nouvelle lecture des fresques du Rosso (« L'*exemplum* humaniste comme moyen de légitimation dans la galerie François I<sup>er</sup> à Fontainebleau. Imitation, continuité ou questionnement de l'Antiquité »). Après avoir remarqué que la galerie était contiguë à la chambre du roi et ne pouvait être parcourue sans lui qui, seul, pouvait l'expliquer, O. Reumann renverse la problématique; il conclut qu'il ne s'agit pas d'une justification *a posteriori* des actes du monarque mais d'un processus d'orientation préalable, d'un ensemble de scènes et de conseils auxquels François I<sup>er</sup> devait être tenu de se fier; en cela, il rejoint la pensée de Pierre Francastel lorsqu'il observait que l'image crée de la pensée au moins autant qu'elle la reflète.

ANNIE DUPRAT

1 - RALPH GIESEY, *The royal funeral ceremony in Renaissance France*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance-37 », 1960, traduit seulement en 1987; RICHARD JACKSON, *Vivat rex: histoire des sacres et couronnements en France*, Strasbourg/Paris, Association des publications près les Universités de Strasbourg/Diffusion Ophrys, 1984.

2 - Citons SARAH HANLEY, *The lit de justice of the kings of France: Constitutional ideology in legend, ritual and discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1983, traduit en 1991.

3 - LOUIS MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1981.

4 - *Princesses et pouvoir politique à l'époque moderne*, organisé par Isabelle Poutrin et Marie-Karine Schaub, université Paris-XII Val-de-Marne, 2003 et *La personne royale*, organisé par Florence Vuilleumier-Laurens et Alexandre Stroev, université de Brest, 2004.

**Christine A. Dupont***Modèles italiens et traditions nationales.**Les artistes belges en Italie (1830-1914)*

Bruxelles/Rome, Institut historique belge de Rome, « Bibliothèque de l'IHBR-54 », 2005, 2 vol., 682-LXXVII p.

Dans cet ouvrage, Christine Dupont nous livre le résultat de recherches menées dans le cadre d'une thèse de doctorat en histoire. Cette étude du voyage en Italie des artistes belges à l'époque contemporaine est structurée en trois parties. La première, intitulée « Le voyage artistique en Italie vu de la Belgique : hommes et institutions », détaille le cadre institutionnel des concours de Rome depuis leur création (1817) ainsi que le profil des artistes lauréats. Dans la deuxième partie, « En Italie : voyages, séjours et fréquentations des artistes », l'auteur analyse les conditions de voyage, les activités et les réseaux de ces artistes. Dans la troisième et dernière partie, « Des goûts et des couleurs », sont étudiées la connaissance préalable de l'Italie dont disposent ces individus et leurs réactions, lors de leur séjour, face au patrimoine artistique (primitifs, Antiquité, Renaissance), aux paysages et aux habitants. L'ouvrage comporte un index des noms de personnes avec une liste des 300 artistes belges répertoriés qui ont voyagé en Italie durant cette période, leur date de naissance et de décès, la discipline artistique qu'ils pratiquent, des indications sur l'éventuelle bourse obtenue, les dates de leur séjour ainsi qu'une bibliographie sélective. Le second volume comprend 69 illustrations des dessins, peintures et sculptures réalisés par ces artistes.

Chronologiquement, cette étude complète les trois ouvrages publiés, il y a déjà plus de trente ans, par l'Institut historique belge de Rome sur le voyage des peintres belges à Rome, respectivement aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (ce dernier poursuivant l'analyse jusque 1830)<sup>1</sup>. Afin de tenir compte des spécificités du XIX<sup>e</sup> siècle, C. Dupont a élargi la thématique par rapport aux précédents travaux. Elle n'envisage plus seulement les peintres, mais bien les artistes (catégorie qui apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui comprend les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les architectes). L'auteur étend également le

cadre géographique à l'ensemble de l'Italie. Mais c'est surtout par l'approche que cet ouvrage se distingue des publications antérieures. C. Dupont revendique la mise à l'écart de la dimension artistique : « ce n'est pas une 'étude d'histoire de l'art' » (p. 8); « je ne suis pas historienne de l'art et je me refuse donc à considérer les œuvres des artistes en question comme des sources en tant que telles de ce travail » (p. 25). Ce n'est donc pas l'œuvre d'art, mais le document d'archives – source traditionnelle de l'historien – qui sert de base au travail. Ce n'est plus la dimension artistique, voire esthétique, qui est au cœur de l'analyse, mais la dimension culturelle. L'attention est dès lors portée sur l'histoire des institutions, sur la biographie comparée des artistes, sur les pratiques du voyage et sur l'histoire des identités.

L'approche institutionnelle, prosopographique, touristique et identitaire convient particulièrement bien à l'étude du voyage des artistes au XIX<sup>e</sup> siècle. Les institutions jouent à cette époque un rôle de plus en plus central dans la vie artistique : académies des beaux-arts, salons d'art contemporain et, dans le cadre de l'envoi d'artistes belges en Italie, la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, cénacle réservé à l'élite artistique de l'époque. Outre la consécration des institutions officielles et de son corollaire, la carrière académique, cette époque correspond également au développement du tourisme et du nationalisme. Cette dernière donnée est essentielle dans l'analyse du voyage d'artistes au XIX<sup>e</sup> siècle. Comment les artistes d'une toute jeune nation, qui bénéficient de bourses d'institutions officielles visant à promouvoir une identité nationale, vivent-ils le traditionnel voyage de formation en Italie, qui les met en contact avec un patrimoine perçu volontiers comme universaliste ? La tension entre le nationalisme et l'universalisme est au cœur de l'analyse de C. Dupont. Les artistes belges ne vont pas seulement à la découverte de l'Antiquité romaine ou de la Renaissance italienne, ils recherchent également l'art flamand conservé dans les musées et les collections italiennes. Cette confrontation des différentes traditions artistiques amène souvent l'artiste à une réflexion sur son ou ses identité(s).

Envisageant le voyage des artistes belges en Italie comme une pratique culturelle, C. Dupont marque une rupture par rapport aux précédents ouvrages sur le séjour des peintres belges à Rome. Son approche permet surtout de souligner la complexité du rapport aux modèles artistiques classiques durant le siècle des nationalismes. Une analyse iconographique et stylistique de la production artistique apporterait évidemment un éclairage très utile, voire indispensable, à cette histoire du voyage des artistes en Italie.

CHRISTOPHE LOIR

1 - NICOLE DACOS, *Les peintres belges à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles/Rome, IHBR, « Études d'histoire de l'art-1 », 1968 ; DIDIER BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles/Rome, IHBR, « Études d'histoire de l'art-2 », 1970, 2 vol. et DENIS COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles/Rome, IHBR, « Études d'histoire de l'art-3 », 1976.

### **Dominique Poulot**

*Une histoire des musées de France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*

Paris, La Découverte, « L'espace de l'histoire », 2005, 197 p.

Depuis les vingt dernières années, l'histoire des musées en France s'est considérablement développée, ce qui s'est traduit par une multitude d'études portant aussi bien sur une institution spécifique que sur une époque en particulier. Ces travaux ont pris en compte, pour des raisons de méthode autant que d'objet, la dimension sociale et intellectuelle davantage que la dimension politique. Il manquait, de ce fait, une histoire politique des musées, à savoir une histoire des musées de France, centrée sur les liens unissant l'institution muséale à l'État. C'est à cette tâche ambitieuse que s'est adonné Dominique Poulot, dans son livre, *Une histoire des musées de France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*.

Deux traits caractérisent, selon l'auteur, le musée français. D'une part, ses origines révolutionnaires en rupture avec les collections particulières ; ainsi, c'est par la confiscation des

biens du clergé et des émigrés et par la nationalisation des collections royales que se sont constituées les collections publiques en France. Cet aspect distingue le musée français du British Museum, de fondation parlementaire, et des institutions muséales italiennes ou allemandes dont les collections s'inscrivent dans la tradition de l'Ancien Régime. D'autre part, son étroite dépendance à l'égard de l'État, au point qu'en France le musée ne peut qu'être national. De fait, les musées français ont été constamment placés, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la tutelle du politique et ce indépendamment de la nature des régimes politiques – monarchique et/ou républicain.

Loin de considérer les musées comme de simples instances de légitimation du pouvoir, D. Poulot cherche, au contraire, à mettre l'accent sur les conflits et les contradictions qui ont ponctué les rapports entre l'institution muséale et l'État. « En déplaçant les intérêts savants de la pesée de corpus vers la considération des processus, le projet est de déconstruire les représentations de l'identité convenue d'une institution pour insister sur les reconfigurations de son statut, sur ses incessantes recontextualisations, sur les dévaluations et les délégitimations qui la parcourent au sein du dialogue entre État et société » (p. 6). Focalisé sur « certains événements dans la vie des musées, tout à la fois crises et avènements, contestations et épiphanies », cet ouvrage, à la fois court et concis, entend fournir quelques jalons historiques permettant de mieux saisir la tradition muséale publique.

Illustrer l'utilité publique de l'art et du savoir, telle est, selon D. Poulot, la vocation assignée au musée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Jean-Marie Roland de la Platière, ministre de l'Intérieur, dans une lettre du 7 octobre 1792 adressée à David, soutient que le musée du Louvre a pour vocation de « nourrir le goût des beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes » (p. 47). D'ailleurs, ce n'est certes pas un hasard si c'est au cours de ces mêmes années que la question du statut du musée du Louvre est posée – musée des chefs-d'œuvre ou musée d'histoire de l'art, comme l'a remarquablement montré Hans Belting<sup>1</sup>. C'est donc à juste titre que D. Poulot consacre la première partie de son ouvrage

intitulée « Fondations: la loi de l'appropriation » à ce musée; les débats portant sur les modalités de classification des œuvres, sur les choix des critères – ordre chronologique ou par écoles – et sur la définition de la tâche de conservation ne relèvent pas uniquement de la sphère muséographique, ils revêtent aussi une dimension politique. C'est l'un des mérites de ce livre de souligner la façon dont les relations de pouvoir se constituent dans et par l'exercice de formes particulières de savoir et d'expertise, notamment au niveau muséographique.

Outre ces questions, la confiscation des œuvres d'art et d'objets de science entre 1789 et 1816 est également matière à contestation: partisans de la restitution des biens et tenants de la légitimité des saisies s'affrontent dans des débats qui ont pour enjeu la définition même du patrimoine national.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la tâche dévolue au musée est d'être au service des propagandes monarchique et républicaine. Si le Musée d'histoire nationale (Versailles) naît de la volonté de mise en valeur de la profondeur historique de la nation, d'autres initiatives, notamment celles d'Alexandre Lenoir, soulignent la nécessité d'élargir le champ de l'histoire de l'art aux productions artistiques d'Égypte et du Mexique. Par ailleurs, le projet de Guizot d'installer à Versailles, dans les années 1830, un « grand musée ethnographique où seraient recueillis les monuments et les débris des mœurs, des usages, de la vie civile et guerrière de la France d'abord, et aussi de toutes les nations du monde » (cité p. 89), atteste de la nécessité de conjuguer, au sein du musée, le national et l'universel.

Sous la III<sup>e</sup> République, les musées deviennent, à côté de l'école, de puissants instruments d'éducation et d'utilité civique; on ne peut que regretter la place, quelque peu réduite, accordée dans cet ouvrage à ce moment central de la culture républicaine eu égard aux chapitres consacrés aux périodes précédentes. Au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'essor des écomusées et de la nouvelle muséologie « à la française » (distincte de la *new museology* anglo-saxonne<sup>2</sup>) de nouvelles missions sont assignées aux musées; ils deviennent des lieux d'expression des

identités collectives et régionales au service des communautés. Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, c'est par rapport à la notion d'un service public que se définit le musée; l'attention se déplace ainsi, en l'espace de deux siècles, de la nation aux publics en passant par la communauté.

Dans les dernières pages du livre, l'auteur souligne les retombées du rapport des musées « au modèle politique français un et indivisible » (p. 190) pour en conclure que ces institutions « ont manifesté aussi leur enfoncement dans un registre convenu qui a fini par se confondre avec un idéal patrimonial » (p. 191). On peut se demander dans quelle mesure, par l'accent mis sur les publics, les musées de France ne sont-ils pas en train de dénouer les liens avec le politique? De plus, les trois éléments de la triade – musée, nation, patrimoine – analysés par D. Poulot dans l'un de ses ouvrages précédents<sup>3</sup> ne sont-ils pas en passe de s'effriter?

Rédiger une histoire des musées de France en moins de deux cents pages était une entreprise difficile et risquée, comme une gageure. Or, personne n'était mieux placé que D. Poulot, dont les travaux sur l'histoire des musées sont devenus incontournables, pour relever ce pari; c'est chose faite grâce à cet ouvrage qui allie le souci didactique avec l'érudition.

NÉLIA DIAS

1 - HANS BELTING, *The invisible masterpiece*, Londres, Reaktion Books, 2001, p. 32-33.

2 - Voir, entre autres, PETER VERGO (éd.), *The new museology*, Londres, Reaktion Books, 1989.

3 - DOMINIQUE POULOT, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

### Dominique Poulot

*Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Du monument aux valeurs*  
Paris, Presses universitaires de France,  
« Le nœud gordien », 2006, 192 p.

L'histoire du patrimoine peut être envisagée sous diverses approches: conceptuelle, socio-administrative, politique, juridique et selon les termes d'une « anthropologie historique de la patrimonialisation », démarche proposée par Dominique Poulot dans son ouvrage. Le sous-

titre du livre, *Du monument aux valeurs*, révèle d'ailleurs l'élargissement du contenu assigné au terme patrimoine, d'abord circonscrit aux monuments et à la dimension matérielle, ensuite étendu aux valeurs et à la sphère de l'intangible.

Dans l'introduction, l'auteur passe en revue l'extension considérable de la notion de patrimoine tant au niveau des découpages disciplinaires (patrimoine historique, artistique, archéologique, ethnologique et biologique) qu'en ce qui concerne son contenu (le matériel tout comme l'immatériel) et ses échelles d'analyse (le local et le régional aussi bien que le national et le mondial). Le premier chapitre est consacré au régime de la curiosité historique à l'époque des Lumières, qui se portait autant sur les monuments que sur les collections historiques, les antiquités et les monuments imaginaires, tels que les jardins publics et les fabriques.

La période révolutionnaire est ensuite caractérisée par un double mouvement de destruction et de conservation : le vandalisme révolutionnaire et son corollaire, l'invention d'une tradition patrimoniale, décelable dans la création de musées et dans la reconfiguration de l'archéologie avec, entre autres, la fondation de l'Académie celtique. Deux images à la fois contradictoires et complémentaires du passé coexistent, celle d'un passé proscrit et celle d'un passé exemplaire ; comme écrit D. Poulot, « c'est une nouvelle représentation du passé qu'on tente de forger, par une judicieuse distinction du négligeable à effacer et d'un mémorable à instaurer ou, parfois, à reconduire, mais toujours au nom d'une réhabilitation du vrai » (p. 72). Par l'examen d'institutions (le musée des Monuments français), de quelques figures (Quatremère de Quincy) et du culte des grands hommes (au Panthéon mais également à Westminster), l'auteur souligne la mise en place graduelle de politiques publiques de la mémoire en perpétuelle élaboration. À ce titre, les déplacements successifs des restes de Turenne constituent un bon exemple des divers réemplois et interprétations auxquels les objets peuvent être soumis : « La 'momie' desséchée, tirée du cercueil de Saint-Denis, est d'abord montrée aux amateurs [...]. Elle est ensuite transportée au

Muséum d'histoire naturelle et 'placée entre le squelette d'un rhinocéros et celui d'un éléphant'. Le 15 thermidor an IV (2 août 1796) les Cinq-Cents observent que le corps de Turenne est déplacé dans ce lieu et le Directoire en ordonne le dépôt au musée des Monuments français. Après avoir été conservé comme curiosité de physique – pour son matériau – le corps de Turenne réintègre alors son tombeau, qui devient du même coup monument historique. Par la suite, Napoléon, instruit d'une destination jugée à son tour inconvenante, décide d'installer solennellement le mausolée aux Invalides [...] » (p. 98).

C'est l'un des mérites de cet ouvrage que de mettre l'accent, dans le sillage des analyses de Jacques Le Goff, sur le rôle joué par la littérature en tant qu'« acteur de la naissance de la sensibilité au patrimoine ». S'appuyant sur les écrits de Chateaubriand et de Victor Hugo, D. Poulot rend ainsi compte de « l'émergence d'un nouveau pouvoir spirituel laïque, celui de l'écrivain » (p. 122) et de la façon dont l'histoire du patrimoine en France est « intimement tissée de littérature » (p. 122).

Le dernier chapitre intitulé « La raison patrimoniale occidentale » est consacré à la façon dont le patrimoine s'est imposé, de nos jours, comme la catégorie dominante de la vie culturelle et des politiques publiques, avec ses nouveaux usages et fonctions ; « le patrimoine occupe aujourd'hui, écrit D. Poulot, une place de choix dans les configurations de la légitimité culturelle, dans les réflexions sur l'identité et dans les politiques du lien social » (p. 154). Si l'émergence du patrimoine a coïncidé avec l'avènement de l'État-nation et la quête des racines de l'identité nationale, progressivement la prise en compte de la multiplicité des cultures présentes sur un même espace national et de leurs identités plurielles a conduit forcément à l'éclosion de nouveaux patrimoines. Parallèlement, un changement d'échelle s'est opéré avec déplacement du national vers le mondial (la notion de patrimoine mondial) et du collectif vers l'humanité (la notion de patrimoine oral et immatériel de l'humanité élaborée par l'UNESCO en 2001). Comme le note à juste titre l'auteur, « hier encore c'était la présence de monuments de tous ordres, d'édifices prestigieux, de bâtiments 'anciens' qui faisait du territoire un patri-

moine, tandis qu'aujourd'hui tout territoire peut être déclaré patrimoine, dans la nouvelle perspective d'une éthique de la reconnaissance mondiale des cultures » (p. 178). Ce n'est pas un hasard si le mouvement de patrimonialisation implique en quelque sorte un inventaire des différences culturelles à l'échelle de la planète; « heritage is a way of producing 'hereness' » écrit Barbara Kirshenblatt-Gimblett<sup>1</sup>, soulignant ainsi les rapports étroits qui unissent l'entreprise du patrimoine à la question de la diversité culturelle et de l'industrie du tourisme.

Cet ouvrage, malgré son titre, n'est pas une histoire du patrimoine en Occident, mais plutôt celle du patrimoine en France, particulièrement focalisée sur les « fondations du patrimoine national » (p. 21), malgré quelques comparaisons avec d'autres contextes européens, notamment anglais et italien. L'ampleur du sujet traité impliquait, certes, des choix; cependant, on ne peut que regretter l'absence notable de références à l'histoire du patrimoine des pays de la péninsule Ibérique comme des pays scandinaves.

Dans la conclusion, D. Poulot soulève la question de « l'intérêt d'une histoire des métamorphoses patrimoniales »; elle consisterait à « nous apprendre combien les significations des choses ont évolué, mais aussi et surtout, au-delà de cette seule 'fortune critique', comment nos ancêtres ont donné un sens à leur héritage: c'est-à-dire quelles figures de la mémoire culturelle ils ont privilégiés par rapport à celles dont nous usons aujourd'hui » (p. 189). Le recours à un sujet collectif et au processus de transmission du patrimoine en termes de filiation peut sembler quelque peu surprenant, si l'on tient compte des remarques précédentes de l'auteur tant au sujet des identités culturelles multiples et changeantes qu'en ce qui concerne la rupture de la filiation et la fracture dans la transmission. Ces remarques ne diminuent en rien l'apport de cet ouvrage aux débats actuels autour des enjeux mémoriels.

NÉLIA DIAS

1 - BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT, « Destination museum », in *Id.*, *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 153.

### Nabila Oulebsir

*Les usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*  
Paris, Éditions de la MSH, 2004, 416 p.

Issu d'une thèse, ce livre n'est pas sans évoquer, par son papier glacé, sa maquette sur deux colonnes, et les photos noir et blanc qui l'illustrent, ces publications érudites du premier XX<sup>e</sup> siècle qui faisaient figure de sommes. Cette histoire de la politique officielle de conservation des monuments en Algérie, de la conquête jusqu'à la célébration de son centenaire, est divisée en deux parties autour de la décennie charnière de 1880. La première est consacrée à « Rome ou l'Orient », avec en sous-titre « L'art, l'armée et le patrimoine monumental », tandis que la seconde porte sur la période 1880-1930, et pose la question de « L'Orient ou la Méditerranée ? ». L'édition conserve les caractéristiques formelles de la thèse à la française – le souci de symétrie des parties et la profusion des notes de bas de pages témoignent du respect méticuleux des codes du genre. Et de riches annexes fournissent des notices sur les différents intervenants.

Le premier volet de l'exploration de l'Algérie est lié à la personnalité d'Adrien Dauzats, peintre d'architecture, qui inscrit sa mission de septembre à novembre 1839 sur les traces des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*<sup>1</sup>. Mais dès le débarquement en 1830, les militaires manifestent un intérêt spontané pour l'archéologie, ce qui conduit à l'idée d'une mission. Amable Ravoisié, ancien élève des Beaux-Arts de Paris, qui avait participé à l'exploration scientifique de Morée en 1829-1830 et avait relevé les monuments de la Grèce, rassemble en Algérie 700 dessins de monuments romains ainsi que des « restitutions primitives »<sup>2</sup>. L'appropriation des antiquités se joue ensuite entre souci de *l'in situ* et volonté de transférer certaines pièces à Paris (ainsi le projet de démonter l'arc de triomphe de Djemila). La création du service des bâtiments civils et de la voirie en 1843, puis de l'Inspection générale des monuments historiques et des musées archéologiques de l'Algérie dix ans plus tard manifestent la volonté de l'État de prendre des mesures en faveur des « objets d'art, antiquités, débris archéologiques, en un mot de tous les monuments du passé que le



présent découvre », selon les termes du préfet de Constantine en 1853. Les musées d'Alger (1838) et de Cherchell (1840) sont rejoints par celui de Constantine (1852), né de l'initiative de la société archéologique locale, puis celui de Tlemcen (1857), fondé par un arabisant, Charles Brosselard, dont l'originalité est de n'accueillir que des objets d'art et d'archéologie musulmans. Mais beaucoup de ces musées ne sont que des dépôts sans personnel attiré. Enfin, lors d'une mission en 1872, Edmond Duthoit, architecte disciple de Viollet-le-Duc, cherche, notamment à Tlemcen, la signification de l'art arabe à travers une quête généalogique, en particulier avec l'Espagne musulmane : c'est le modèle hispano-mauresque, pièce de l'imaginaire médiéval dans la réflexion architecturale française.

La seconde partie du livre, nettement plus brève, envisage d'abord l'institutionnalisation de la conservation du patrimoine monumental et des collections, à travers le service des monuments historiques et les musées d'archéologie, les chantiers de fouille et de restauration, enfin l'application en Algérie de la réglementation métropolitaine – les lois de 1887 et de 1913. Il s'agit aussi d'examiner la situation spécifique du patrimoine à Alger durant les trente premières années du *xx<sup>e</sup>* siècle, tant dans la création et les publications du Comité du vieil Alger que dans l'adoption d'une architecture officielle néomauresque, avec la médersa, l'hôtel des Postes et la préfecture. Le tour d'horizon s'achève par l'étude de la célébration du centenaire de la conquête et celle du référent méditerranéen, du beau paysage et de la latinité exaltée. Suivant les conclusions de Charles-Robert Ageron, Nabila Oulebsir consacre également quelques pages au mouvement « Jeune Algérien » et aux revendications des lettrés arabisants. Ce volet souffre un peu d'envisager à la fois l'histoire de l'urbanisme algérois, l'histoire des pratiques commémoratives, l'histoire de l'architecture et de la politique contemporaine, et celle des représentations culturelles, au risque d'équivoques. Par exemple, le concept de « patrimoine » semble recouvrir depuis l'indépendance à la fois la mise en valeur des sites antiques – « l'arc de triomphe de Djemila, continuellement photographié et reproduit dans les revues ainsi que sur les affiches ou les calendriers, est

comme une icône des temps antiques » – et la revendication de réalisations exemplaires : une cité de Fernand Pouillon, Diar-es-Saâda, livrée en novembre 1954, figure au moins sur un billet de banque de la fin des années 1960. Cependant le patrimoine ne fait pas l'objet d'une politique avant le début de la décennie 1990 : la validité d'une lecture qui se voudrait unifiée par le point de vue « patrimonial » s'en trouve menacée.

Encadré, en introduction, par les appels de Mohammed-Chérif Sahli à « décoloniser l'histoire »<sup>3</sup>, et en conclusion par la méditation du sociologue Abdelmalek Sayad sur « Histoire et recherche identitaire », l'ouvrage veut s'inscrire dans l'historiographie des usages politiques du passé. Mais il ne dit rien de l'appropriation passée par les populations, sinon sur le mode du négatif, ainsi quand l'archéologue allemand Johannes Schmidt rapporte en 1883, devant l'Académie de Berlin, que le gouvernement général a prescrit aux administrateurs d'interdire l'exploitation des ruines antiques à titre de carrières, « mais [que] ses ordres sont restés lettres mortes ». Pour le temps présent, il s'agit de défendre les valeurs savantes de bonne gouvernance du patrimoine contre les appropriations jugées factices des monuments ou du tissu urbain. L'auteur répond ainsi aux dénonciations algériennes rétrospectives de la patrimonialisation du colonisateur par une exigence de relativité temporelle des méthodes et des démarches d'alors. Mais elle met également en exergue le cas de la « Maison indigène du centenaire », réalisée par l'architecte Léon Claro en 1930 d'après le modèle d'une maison de la Casbah, avec des matériaux récupérés, et qui illustre, sur commande du Gouvernement général de l'Algérie, le style néomauresque : cet édifice sera transformé en 1998 en « Maison du millénaire » – pré-coloniale – pour abriter un service du ministère de la Culture. N. Oulebsir assume ici une histoire à valeurs du patrimoine – et précisément un propos d'expert qui juge cette attitude « en retard » sur la réflexion occidentale. Cette manière de penser la juxtaposition des espaces, métropolitain et colonisé, sur le mode des renvois critiques à des historicités, synchrones ou non, demeure à interroger.

DOMINIQUE POULOT

1 - CHARLES NODIER, JUSTIN TAYLOR et ALPHONSE DE CAILLEUX, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Marseille, Laffitte, [1820-1878] 1977, 20 vol.

2 - Voir MARIE-NOËLLE BOURGUET, BERNARD LEPETIT, DANIEL NORDMAN *et al.* (dir.), *L'invention scientifique de la Méditerranée. Égypte, Morée, Algérie*, Paris, Éditions de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales-77 », 1998 et MARIE-NOËLLE BOURGUET, DANIEL NORDMAN, VASSILIS PANAYOTOPOULOS *et al.* (éd.), *Enquêtes en Méditerranée. Les expéditions françaises d'Égypte, de Morée et d'Algérie*, Athènes, Institut de recherches néohelléniques/FNRS, 1999.

3 - MOHAMMED-CHÉRIF SAHLI, *Décoloniser l'histoire, introduction à l'histoire du Maghreb*, Paris, F. Maspéro, 1965.

### Véronique Long

*Mécènes des deux mondes.*

*Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Art et Société », 2007, 243 p.

Issu d'une thèse de doctorat, cet ouvrage a pour ambition de dresser une généalogie des collections, une stratigraphie des collectionneurs donateurs, un inventaire des modèles culturels, des goûts et des transferts de goûts, et de « regards propres », enfin un tableau des mécanismes et des processus juridiques de la donation des collections. Riche dans ses développements thématiques, il adopte une démarche pluridisciplinaire d'histoire comparée, appliquée aux deux cercles fermés des 380 collectionneurs donateurs du Louvre, d'un côté, et des 276 de l'Art Institute de Chicago, de l'autre. La base de données élaborée à partir d'une impressionnante documentation rassemblée tant à Paris et dans certaines villes de province qu'à Chicago, New York et Washington forme un corpus de 656 biographies. Construit à partir d'une enquête minutieuse, l'ouvrage a un caractère encyclopédique qui fera le bonheur des chercheurs en histoire culturelle de l'art et des lecteurs friands d'anecdotes sur les us et coutumes du monde fermé des collectionneurs. Illustré et fourmillant d'exemples intéressants, il est agréable à lire, en dépit d'une écriture serrée et synthétique qui résulte du choix éditorial.

Prévenu dès la première page, le lecteur désireux de connaître le détail de l'appareil critique et les nuances de la réflexion épistémologique est invité à se reporter à la thèse. Subsistent, malgré ce rétrécissement, l'index des 250 personnages (les plus significatifs ?) cités dans l'ouvrage, l'inventaire des sources et une bibliographie qui, avec des documents illustratifs, en font un outil de travail remarquable. Des tableaux statistiques, des extraits de contrats de donation, d'inventaires ou de legs, de souvenirs de voyages ou de marchands d'art, de discours parlementaires relatifs à l'acceptation des legs et donations (pour le Louvre seulement), des notices biographiques, et diverses reproductions (photographies de collectionneurs, d'œuvres, d'intérieurs, et de salons et galeries), donnent de la chair au corps du texte.

L'essentiel de l'énorme corpus de données est donc préservé. Un phénomène social à la fois économique, politique et symbolique, qu'historiens d'art et professionnels du marché de l'art ont toujours traité d'un point de vue individuel, descriptif, et figuratif est ainsi analysé dans une perspective d'histoire comparée franco-américaine<sup>1</sup>. Parmi les 250 collectionneurs donateurs évoqués plus de dix fois dans le texte, on remarque dix-huit Français (Jacques Doucet, Édouard André et Nelly Jacquemart, Raymond Kœchlin, Étienne Moreau-Nélaton, Eugène Piot, les frères Joseph, Salomon et Théodore Reinach, les Rothschild) et cinq Américains (Horace et Louisine Havemeyer, les époux Hutchinson et James Quinn). Leurs singularités servent d'exemple type aux séries de portraits des collectionneurs donateurs représentatifs des catégories dégagées par traitement statistique pour toutes les entrées analysées dans cette magistrale étude quantitative d'histoire comparée.

Dans une longue introduction, l'auteur nous convie à porter des regards différents pour aborder l'étude d'un fait culturel qu'elle traite comme un fait social au sens de Durkheim, au risque d'oublier de lire le sens des images dans le miroir que constitue aussi une collection pour son propriétaire réel ou virtuel. Si les concepts de représentation et de regard sont finement analysés dans les première et deuxième parties, à la fois comme indices de la connaissance du collectionneur dans sa pra-

tique culturelle et comme indices de son identité sociale, il n'est pas fait appel au concept de collection imaginaire, par analogie au « musée imaginaire » d'André Malraux ou à l'« image dans le miroir » d'André Chastel : cela eut éclairé l'espace imaginaire des collectionneurs, produit et partagé à la fois par chacun, par-delà l'espace social et économique qui structure leur comportement objectif dans lequel nous sommes invités à demeurer. Car, écrit Véronique Long à propos de l'étude des motivations et des conduites des collectionneurs, elles « ne se laissent pas insérer facilement dans une classification idéale et rigide » (p. 78). Dans la perspective théorique généalogique et morphologique qui est la sienne, « l'origine d'une collection est liée à l'appartenance sociale de son propriétaire » (p. 69). V. Long s'interroge, dans le chapitre consacré aux « débuts du collectionneur », sur l'origine d'une collection et précise qu'il faut posséder en même temps une grande fortune et la volonté d'acquérir « le bon goût », c'est-à-dire une culture, pour devenir collectionneur et pénétrer un milieu très fermé.

La composition ramassée et synthétique du livre privilégie la forme de l'inventaire typologique ordonné dans le temps et réparti dans l'espace. Adoptant une démarche proche de celle du collectionneur, l'auteur rassemble, classe, hiérarchise ses personnages et les indices que lui fournissent catalogues, répertoires et almanachs. Le corpus révèle, en France comme aux États-Unis, l'existence d'une élite sociale et culturelle caractérisée par la détention d'une fortune acquise par héritage ou gagnée dans les affaires, le négoce ou l'industrie ; « sélectivité sociale » donc, où cependant se distinguent, surtout en France d'ailleurs, deux pôles, d'un côté « le monde des lettres, des arts et des affaires », et de l'autre, les fortunes, anciennes (bourgeoises ou nobles) ou nouvelles. Deux modèles de réussite sociale sont ainsi abordés dans une perspective d'histoire comparée qui analyse décalages, transferts, et imitations : l'objectivité méthodologique tend toutefois à systématiser et idéaliser les comportements et les motivations des collectionneurs donateurs selon un modèle abstrait qui ne rend pas compte de la part importante (voire prédominante) de la subjectivité chez ces amateurs passionnés et possessifs. La part de rationalité

qui détermine le choix et la stratégie des investissements opérés dans le monde de l'art et de la collection fait toujours problème aux yeux des professionnels et ce primat de la subjectivité pourrait également expliquer que peu de femmes participent à cet univers passionnel, socialement et sexuellement fermé. L'étude quantitative constate le fait culturel sans éclairer ce grand mystère qui participe de « la névrose du collectionneur<sup>2</sup> ».

La mise en scène des goûts et des motivations esthétiques des donateurs, scrupuleusement recensés dans les premiers chapitres du livre, est étudiée à partir des représentations des figures de collectionneurs relevées dans la littérature et la critique d'art, les albums de photographies, les tableaux et les dessins de presse. Les transferts du regard et des goûts esthétiques sont traités dans la seconde partie. L'examen des relations entre les représentations du collectionneur dans son espace privé et celles qui marquent l'espace public donne la clef du phénomène de la donation, étudiée en troisième partie. Comment concilier deux pratiques aussi contradictoires, accumuler pour son plaisir des objets d'art, souvent à grands frais, puis s'en déposséder pour les donner à un musée pour le plaisir de tous ? Un tel fait social et culturel relève d'une histoire complexe où, là encore, la part de la rationalité psychique aurait sans doute mérité quelques remarques à côté des développements juridiques et institutionnels concernant l'acte de donation du point de vue civique, philanthropique, fiscal, et familial, conduit dans une démarche anthropologique inspirée des travaux de Marcel Mauss. On souscrita pour autant aux conclusions de l'auteur qui démontre ici la validité d'une méthode et d'une grille de lecture que l'on souhaite voir appliquées à d'autres villes américaines et européennes.

MARIE-CLAUDE GENET-DELACROIX

1 - Voir par exemple MAURICE RHEIMS, *Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 1981 ou RENÉ GIMPEL, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963.

2 - M. RHEIMS, *Les collectionneurs...*, *op. cit.*, p. 64 sq.

**Marcello Barbanera**

*Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*  
Milan, Skira Editore, « Biblioteca d'arte Skira-8 », 2003, 472 p.

Grand connaisseur de l'histoire de l'archéologie italienne<sup>1</sup>, Marcello Barbanera retrace dans ce volume la biographie de l'archéologue Ranuccio Bianchi Bandinelli (Sienne 1900-Rome 1975), ce qui lui permet d'apporter un éclairage intéressant sur les débats politiques et culturels du Novecento. La personnalité de R. Bianchi Bandinelli est familière à l'auteur, pour avoir accompli en 1996 l'édition critique de son journal<sup>2</sup>. Dans ce nouvel ouvrage, la qualité méthodologique et l'ampleur de l'enquête menée par M. Barbanera illustrent de manière exemplaire un parcours biographique emblématique pour des générations entières en Europe. L'auteur fonde sa présentation sur des écrits inédits, des notes et correspondances privées ainsi que sur des textes publiés, dont certains sont désormais introuvables. Les dettes scientifiques envers plusieurs institutions de recherche internationales confirment l'envergure du travail.

Aristocrate par naissance, professeur universitaire et communiste par choix, d'origine provinciale mais tourné par vocation vers la *Mitteleuropa*, R. Bianchi Bandinelli aurait pu figurer comme le protagoniste d'un *Bildungsroman* européen. Parmi les nombreuses évolutions possibles de son existence, deux l'emportèrent : la volonté de rénover la recherche archéologique en Italie et l'utopie d'un renouvellement politique sous le signe du communisme. La biographie tracée par M. Barbanera suit ces développements selon un schéma chronologique et thématique. La première partie débute par la formation, depuis la jeunesse jusqu'à l'adhésion au Parti communiste italien en 1944. La seconde illustre l'activité politique et intellectuelle de R. Bianchi Bandinelli jusqu'à sa mort en 1975. L'appendice présente un choix de lettres inédites, échangées avec plusieurs artistes et intellectuels du xx<sup>e</sup> siècle : Norberto Bobbio, Eugenio Garin, Gaetano Salvemini, Piero Calamandrei, Guido von Kaschnitz-Weinberg, Henry Moore, Eugenio

Montale, Italo Calvino. Une analyse détaillée est consacrée à la correspondance entretenue avec Bernard Berenson et avec Thomas Mann.

Dès la fin des années 1920, R. Bianchi Bandinelli intègre cette élite intellectuelle italienne qui a trouvé un outil d'opposition au fascisme dans la pensée de Benedetto Croce. L'antifascisme de R. Bianchi Bandinelli débute par une opposition silencieuse, mais vers la fin de la guerre, son implication progressive conduira à son arrestation. Il notera plus tard, avec ironie, dans son journal : « ils ne m'ont pas fusillé et j'en suis heureux, même si aujourd'hui tout le monde aurait dit du bien de moi » (*Diario di un borghese*, p. 383). À la fin de la guerre, le rejet du libéralisme de B. Croce et l'adhésion au Parti communiste italien ont été, pour une génération entière, l'issue logique d'une volonté de refondation globale. Chez le penseur laïque qu'était R. Bianchi Bandinelli, cette rupture avec son milieu social reposait également sur une tension éthique très profonde : d'où ses parallèles fréquents entre les communistes et les premiers chrétiens, bâtisseurs d'un monde moins raffiné, mais plus juste que l'ancien. Il a toujours été un moraliste plus qu'un politique, note M. Barbanera avec raison, mais, en tant que directeur général des Antiquités et des Beaux-Arts, son apport à la reconstruction du patrimoine culturel italien a été concret et positif.

Dans le domaine scientifique, d'emblée, l'enjeu de R. Bianchi Bandinelli a été de taille : rénover l'archéologie italienne et l'amener aux plus hauts niveaux du savoir européen. Dans sa conception, l'archéologie coïncide essentiellement avec l'histoire de l'art antique, celle-ci étant une pièce maîtresse du savoir et, notamment, du savoir historique. On comprend alors son acharnement contre l'érudition locale et les grands classements typologiques et philologiques du xix<sup>e</sup> siècle, les gigantesques constructions intellectuelles parfois dépourvues de sens. Un passage de son journal nous donne la clé de son combat intellectuel : « Pour nous, la meilleure méthode historique équivaut à la meilleure culture. Le sens de l'histoire signifie la conscience vivante des rapports de cause et d'effet et de la multiplicité d'un tel

rapport, de la complexité de tout rapport historique. Et justement, à cause de cette complexité, la conscience du caractère relativement provisoire des solutions proposées » (p. 229). Les passerelles interdisciplinaires sont ainsi implicites : pour le monde ancien, « le vrai historien ne peut qu'être en même temps archéologue et philologue<sup>3</sup> ».

La quête constante du sens du savoir amène R. Bianchi Bandinelli à se forger une vision originale de l'art ancien, nourrie de plusieurs sources. Il trouve une inspiration importante dans la culture germanophone, vers laquelle l'amenait son bilinguisme, son « *musterhaftes Deutsch* », comme le dira T. Mann après leur rencontre romaine en 1954. La première phase, jusqu'aux années 1930-1940, est marquée par les travaux d'Alois Riegl et de Franz Wickhoff et par la pensée esthétique de B. Croce. Plus tard, l'attention qu'il portera au contexte social de l'œuvre d'art, encouragée par ses convictions politiques, croise la perspective sociologique des travaux de Frederick Antal sur la peinture florentine<sup>4</sup>. R. Bianchi Bandinelli s'éloigne alors de la théorie d'unicité de l'œuvre d'art, prônée par B. Croce, pour explorer les réseaux de connexion et la dialectique sociale où situer l'objet artistique et l'artiste même. À partir des années 1940, il élabore des théories qui s'affirment comme des axes durables de lecture de l'art ancien, notamment italique et romain : la coexistence d'un art officiel et d'un art plébéien, l'opposition entre les proportions naturalistes et l'abstraction, l'aspect « artisanal » de l'art ancien, même à son apogée. Ce sont les lignes directrices des trois importants volumes rédigés pour la collection « L'univers des formes », dirigée par André Malraux, entre 1969 et 1972.

L'horizon du renouveau intellectuel de R. Bianchi Bandinelli a certes eu des limites : des domaines de savoir, comme l'anthropologie ou la psychanalyse, en sont toujours restés exclus, jugés à tort comme de potentielles fuites vers l'irrationnel. Mais, en véritable maître, il saura admettre et apprécier les différentes conceptions de l'archéologie que ses meilleurs disciples (Andrea Carandini, Mario Torelli, Filippo Coarelli, Ida Baldassarre entre

autres) poursuivent à partir des années 1960, axées sur l'étude de l'objet comme document historique plus que comme expression artistique.

Dans les dernières pages de son volume, M. Barbanera découvre la dimension tragique d'une grande personnalité qui semble admettre, vers la fin de sa vie, l'impossible accord entre le savoir, la politique et les multiples facettes de sa propre existence. Sa déception est grande envers l'utopie majeure de son siècle : « nous avons cru à la naissance d'un homme nouveau, sous le jour du marxisme-léninisme [...] mais l'homme nouveau n'est pas né, il a tout simplement appris à mentir par des mots différents » (p. 360). Mais le bilan de cet homme qui a constamment accepté de se remettre en cause est loin d'être le constat d'un échec : bien au contraire, il est la preuve d'une grande honnêteté intellectuelle, qui nous interpelle encore aujourd'hui.

MARIA CECILIA D'ERCOLE

1 - MARCELLO BARBANERA, *L'archeologia degli Italiani*, Rome, Editori Riuniti, 1998.

2 - RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Dal diario di un borghese. Nuova edizione con i diari inediti 1961-1974*, édité par Marcello Barbanera, Rome, Editori Riuniti, 1996.

3 - RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, introduction à la 3<sup>e</sup> édition, Bari, De Donato, 1973, p. XXX.

4 - FREDERICK ANTAL, *Florentine painting and its social background: The bourgeois republic before Cosimo de Medici's advent to power. XIV and early XV centuries*, Londres, Kegan Paul, 1947.

#### Jean-Patrice Boudet

*Entre science et nigromance.*

*Astrologie, divination et magie*

*dans l'Occident médiéval (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*

Paris, Publications de la Sorbonne,

« Histoire ancienne et médiévale-83 »,

2006, 624 p.

Pendant longtemps, l'astrologie, la divination et la magie ont été considérées comme des phénomènes marginaux et négligeables. Et lorsque ces savoirs étaient étudiés, ils l'étaient pour eux-mêmes, sans véritable connexion

avec les évolutions générales des sociétés médiévales et modernes. La monumentale *History of magic and experimental science* de Lynn Thorndike, par exemple, présente la littérature astrologique et magique auteur par auteur, ce qui ne privilégie pas une lecture historiquement intégrée<sup>1</sup>. Ce n'est qu'au cours de ces dernières décennies que cet énorme réservoir de textes et d'images est devenu une source historique à proprement parler. Avec ses études exemplaires sur Simon de Phares, auteur du premier recueil médiéval de biographies d'astrologues, et tant d'autres travaux sur l'astrologie et la magie, Jean-Patrice Boudet a été l'un des principaux protagonistes de ce rapprochement spectaculaire entre les sciences divinatoires et la recherche historique<sup>2</sup>. Un rapprochement qui se manifeste avec force dans cet ouvrage de synthèse. *Entre science et nigromance* n'est pas seulement l'aboutissement de longs travaux de recherche dans un domaine du savoir généralement difficile d'accès ; ce livre est une œuvre d'histoire à part entière, originale et profonde, porteuse de thèses centrales destinées à peser.

*Entre science et nigromance* met en effet en lumière une dynamique historique de longue durée, convaincante et parfaitement maîtrisée. Le renouveau de la science des astres autour de 1100 produit un choc dans l'Occident médiéval, qui n'est pas seulement d'ordre savant. Ce choc conduit certes à une classification renouvelée des anciennes catégories de devins et de la nomenclature d'origine isidorienne, et permet la pénétration en Occident de nouveaux savoirs, dans le domaine des techniques divinatoires, tels la géomancie, la spatulomancie ou encore la physiognomonie. Ce choc est si fort qu'il incite les hommes de science, qui sont souvent des hommes d'Église, à mettre en place des distinctions, entre magie naturelle et magie rituelle, entre magie salomonienne et théurgie chrétienne, entre magie naturelle et démons artificiels. L'Église se doit de réagir face à une demande sociale de ces nouveaux savoirs, de la part des élites cléricales et laïques et des grandes cours, celles de Frédéric II et d'Alphonse X, mais également de la part des papes. Dès le second quart du

XIII<sup>e</sup> siècle, la cour pontificale devient même « un nouveau centre d'impulsion » par la présence de personnages tels que Philippe de Tripoli (le traducteur de la version complète du *Secret des secrets*), Richard de Fournival (qui fut chapelain du cardinal anglais Robert de Somercotes), le cardinal Jean de Tolède, Campanus de Novare et de tant d'autres.

Une demande aussi large conduit à ce que l'auteur définit « la recherche d'une norme théologique et juridique », ainsi qu'à l'élaboration d'ajustements, de contradictions et de condamnations. Un consensus s'ébauche au cours du XIII<sup>e</sup> siècle autour de deux éléments fondamentaux : une maxime que l'on attribue à Ptolémée mais qui est d'origine chrétienne et occidentale – « L'homme sage domine les astres » – permet à Albert le Grand et à Thomas d'Aquin de sauver le libre arbitre individuel et la toute-puissance de Dieu en limitant la force du déterminisme céleste. L'astrologie doit se contenter de prédire les phénomènes naturels et les inclinaisons des hommes, et s'interdire la divination augurale, qui est condamnable. Deuxièmement, la magie et la divination ne sont acceptables que si « elles ne s'avouent pas comme telles ». Elles doivent donc réussir à se faire passer pour des sciences ou pour des merveilles de la nature. Autrement, elles risquent d'être considérées comme « les fruits interdits d'un pacte diabolique ». La lettre d'Alexandre IV (reprise dans la bulle *Quod super nonnullis* de 1260), qui ordonne aux inquisiteurs de ne pas se détourner de leur but essentiel, la lutte contre les hérétiques traditionnels, mais de s'occuper également des « *divinationes et sortilegia* ayant une saveur manifeste d'hérésie », constitue un tournant sur le plan conceptuel : elle deviendra plus tard la référence légitimant la répression dont le véritable tournant s'opérera autour de 1300, avec le procès de Boniface VIII, accusé entre autres de posséder un démon familier. Ce procès ouvre le grand déferlement répressif des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles que l'on ne peut étudier qu'en parallèle avec la promotion socioculturelle et politique de l'astrologie à la fin du Moyen Âge et avec l'extraordinaire diffusion de la magie savante au cours de cette période. Astrologie, prophétie et spéculations

sur la fin des temps finissent par se lier, à une époque où l'astrologie entre à l'université, et où les astrologues connaissent une faveur toujours plus large (même si inégale) dans les cours. La répression ne s'organise pas seulement sur le plan judiciaire, les textes de la magie actuellement conservés dans nos bibliothèques étant des « rescapés des bûchers ». La magie savante connaît une extraordinaire diffusion au sein des élites, un mouvement qui ne peut pas être réduit à un « inframonde clérical », cette définition de Richard Kieckhefer étant considérée à juste titre comme réductrice<sup>3</sup>.

De 1300 à 1330, le rythme des procès est de l'ordre de 1,3 par an en moyenne. La magie rituelle est assimilée à une hérésie par Jean XXII dans la bulle *Super illius specula*, publiée en 1326 ou 1327 (pourtant conservée seulement dans le *Directorium inquisitorum*, rédigé un demi-siècle plus tard par Nicolas Eymerich). Il s'agit d'un nouveau tournant conceptuel important, comme l'a démontré Alain Boureau<sup>4</sup>. Mais Jean XXII n'était pas en mesure d'assumer jusqu'au bout sa politique de répression de la magie rituelle. De 1330 à 1375, on assiste à un essoufflement spectaculaire des procès pour magie et sorcellerie. Mais vers 1365-1374, l'activité judiciaire de Nicolas Eymerich fait émerger une grande nouveauté : au moins 47 procès sur les 150 procédures engagées concernent la magie et la divination. De 1375 à 1435, le rythme des procès s'accélère pour arriver à une moyenne européenne d'environ deux par an. Toutefois, c'est toujours la magie rituelle des invocateurs de démons qui reste la cible privilégiée de la répression, et non la sorcellerie populaire. Le tournant décisif s'opère vers 1427-1435, avec la naissance du concept du sabbat. Cette nouvelle dynamique est revisitée dans un long et important chapitre qui permet à J.-P. Boudet de conclure que, sur le long terme, on observe quatre métamorphoses fondamentales, de l'ange gardien au démon privé, de l'hommage au sabbat, du magicien à la sorcière, du voisin à l'État. Mais croire à une linéarité qui s'inscrirait dans un « système des représentations » constitue un piège dans lequel l'auteur ne veut pas, à juste titre, être entraîné.

Nul doute que grâce à cet ouvrage magistral et superbement écrit, rien ne sera plus comme avant sur le plan historiographique, les savoirs liés à la magie et à l'astrologie s'érigeant en un observatoire privilégié dans l'histoire des rapports entre savoir et pouvoir entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle.

AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI

1 - LYNN THORNDIKE, *History of magic and experimental science*, New York, Macmillan, 1923-1958, 8 vol.

2 - JEAN-PATRICE BOUDET, *Lire dans le ciel. La bibliothèque de Simon de Phares, astrologue du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des manuscrits, 1994.

3 - RICHARD KIECKHEFER, *European witch trials: Their foundations in popular and learned culture, 1300-1500*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1976.

4 - ALAIN BOUREAU, *Le pape et les sorciers. Une consultation de Jean XXII sur la magie en 1320*, Rome, École française de Rome, 2004.

### Thierry Kouamé

*Le collège de Dormans-Beauvais à la fin du Moyen Âge. Stratégies politiques et parcours individuels à l'université de Paris (1370-1458)*

Leyde, Brill, « Education and society in the Middle Ages and Renaissance-22 », 2005, 720 p.

L'histoire des collèges parisiens s'enrichit ; après le livre de Nathalie Gorochov sur le collège de Navarre<sup>1</sup>, voici celui de Thierry Kouamé sur le collège de Dormans-Beauvais. Issu d'une thèse, il en conserve heureusement tous les aspects d'érudition qui lui assurent une place incontestable dans les recherches futures. T. Kouamé a choisi cette maison écolière pour la qualité des archives conservées, essentiellement une série de comptes médiévaux sur lesquels fonder une étude prosopographique solide. Celle-ci met en œuvre 1 640 fiches concernant 357 boursiers, plus 1 283 individus en relation avec ce noyau écolier. Le dictionnaire biographique de 172 pages en est la belle concrétisation. D'autres sources, notamment les actes de fondation et les textes des statuts, viennent compléter ces actes. À

suivre des documents si divers et des informations si abondantes, le lecteur pouvait se perdre. Mais cette riche moisson est bien maîtrisée et on apprécie particulièrement les conclusions partielles qui recentrent régulièrement les étapes des démonstrations et marquent clairement les faits établis.

Qu'apprend-on ? D'abord l'histoire de l'institution, œuvre d'une famille, les Dormans. Leur carrière politique et leur réseau de relations au Parlement enracinent leur réussite sociale au sein de l'élite des grands serviteurs de la royauté. Dans cette famille récemment anoblie, on fait des études et on se dote de titres universitaires ; compétents et assurément dévoués, Jean et son frère Guillaume, resté laïc, furent des familiers des souverains Valois. Jean, le fondateur, et son neveu Mile furent des chanceliers de France. Outre les charges politiques séculières, les Dormans reçurent de prestigieux bénéfices ecclésiastiques, notamment l'évêché de Beauvais, un des plus riches du royaume dont le souvenir demeure dans le titre du collège. Le fondateur mena patiemment son projet pour constituer le patrimoine nécessaire à la communauté qu'il établit en 1370 et compléta en 1372. Situé rue du Clos-Bruneau, proche des écoles de décret, le collège accueillit finalement vingt-quatre boursiers. Il était dirigé par un maître, plus tard aidé de sous-maîtres lorsque l'enseignement prit une place importante dans cette maison. À la mort de Jean en 1373, son neveu, Mile, qui réalisa une aussi brillante carrière politique et ecclésiastique, poursuivit l'œuvre charitable et fit construire par Raymond du Temple, l'architecte qui travailla pour le roi, une belle chapelle, certes pour les besoins des écoliers mais surtout afin de servir de nécropole familiale à la famille des Dormans. L'institution charitable jouait le rôle d'une « vitrine » sociale de la réussite de « jeune dynastie parlementaire ». Mais la famille n'a pu durer suffisamment. Après Mile (décédé en 1387), un autre neveu, Guillaume II, garde la tutelle sur la fondation familiale jusqu'en 1405. À la suite de procès avec les héritiers de Guillaume II, le collège s'est émancipé progressivement de la mainmise trop lourde des descendants du fondateur

pour se placer sous la tutelle du Parlement (1410). L'administration y gagna en stabilité. Mais le climat d'ensemble s'assombrit dans une capitale où s'affrontent les Bourguignons et les Armagnac : comme les particuliers et les autres collectivités parisiennes, le collège vécut durement les années de guerre civile et de désastre économique. Cependant, il a survécu, ne distribuant plus de bourses et accueillant des hôtes payants (pas toujours solvables) et des écoliers libres (les martinets) qui venaient y étudier en rétribuant les maîtres du collège. Le xv<sup>e</sup> siècle a vu ainsi se développer la fonction enseignante comme ce fut le cas dans bien d'autres collèges. L'établissement est prêt, dans cette seconde moitié du siècle, à s'intégrer aux réformes de l'Université et aux changements imposés au monde étudiant. La date de 1458 correspond à l'installation du premier nouveau boursier de la fondation de l'archidiaque de Soissons, Jean Richard, qui avait ajouté en 1448 deux bourses, première hausse du nombre des écoliers depuis la fondation.

Dans deux chapitres, « Entrer au collège » et « Vivre au collège », T. Kouamé exploite tout ce qu'a engrangé son dictionnaire biographique ; les boursiers, les hôtes, les maîtres, les patrons et les membres du Parlement qui aident à gouverner sont l'objet d'analyses croisées qui révèlent des évolutions. Le recrutement, relativement huppé du temps des Dormans qui, par les statuts, imposaient leurs candidats, s'abaisse lorsque c'est le Parlement qui influe sur le choix des boursiers ou des officiers du collège. Le phénomène « d'aristocratisation » n'atteint pas cette maison et pour certains boursiers, comme le greffier du Parlement, Nicolas de Baye, la fonction charitable a fonctionné et a fondé sa promotion sociale. Quelques-uns poursuivent une longue carrière au sein même du collège. Ceux qui n'y firent qu'un séjour relativement court peuvent maintenir le statut social de leur famille, voire l'améliorer, en s'engageant au service de l'Église, dans l'Université, et bien sûr au Parlement. Les origines sociales des boursiers, les cursus (le collège accueille des artiens qui ensuite souvent étudient le droit), les parcours individuels comme les réseaux familiaux, cette



masse d'informations données dans le dictionnaire biographique dessine une image de notabilité de bon aloi qui se situe à un niveau moyen. Le chapitre « Les boursiers dans la société », confirme et précise ce niveau, en montrant que le collège soude ses écoliers et ses maîtres par une solidarité assez active, mais qui ne l'emporte pas sur celle en œuvre au sein du Parlement. Ce lien étroit avec la grande cour de justice confère sa grande originalité au collège de Dormans-Beauvais ; parmi d'autres collèges plus prestigieux, tels que Navarre ou la Sorbonne, qui ont fleuri à Paris depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, il est le seul à être placé sous la tutelle du Parlement. Pendant tout le premier XV<sup>e</sup> siècle, la maison a su recevoir des gens liés au monde parlementaire sans trop se compromettre dans un camp ou dans l'autre. La guerre civile avait déchiré le monde des gens de robe : il se recompose également dans cette maison écolière. Le collège fut un lieu de sociabilité pour les enfants issus de ce milieu de robins parisiens et pour les bourgeois notables. L'esprit de corps qui se structure au XV<sup>e</sup> siècle et que le Parlement tuteur encourage, sans aucun doute, a assuré la pérennité de l'institution à l'époque moderne.

SIMONE ROUX

1 - NATHALIE GOROCHOV, *Le collège de Navarre de sa fondation (1305) au début du XV<sup>e</sup> siècle (1418). Histoire de l'institution, de sa vie intellectuelle et de son recrutement*, Paris, H. Champion, 1997.

**Stéphane Van Damme**

*Le temple de la sagesse. Savoirs, écriture et sociabilité urbaine (Lyon, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*  
Paris, Éditions de l'EHESS,  
« Civilisations et sociétés-119 »,  
2005, 514 p.

Cet ouvrage considère l'activité du collège jésuite de la Trinité à Lyon sous un angle original. Au lieu de revenir sur le fonctionnement du système éducatif, l'auteur étudie le rôle des jésuites dans la constitution d'une culture écrite produite dans la ville et, avant tout, pour elle. Stéphane Van Damme estime que la Compagnie de Jésus a su développer une

« entreprise de communication écrite » (p. 18), fort bien ajustée à la circulation moderne des représentations, des images et des textes, et destinée à « naturaliser » (p. 15) sa présence et son action dans la vie intellectuelle et sociale. Cette stratégie était d'autant plus souhaitable en France que la Compagnie, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, avait éveillé la méfiance, puis une franche hostilité, prolongée au siècle suivant par un tenace antijésuitisme, malgré ou peut-être à cause de ses indéniables succès (expansion des collèges, influence de jésuites confesseurs du roi et des princes).

Dans cette perspective, le collège apparaît comme le pôle de réunion et le lieu de résidence de jésuites dont certains, devenus des « auteurs de collège » (p. 15), produisent une culture écrite attentive à nouer des liens avec les notables locaux. Cette culture se déploie avec éclat lors des grandes cérémonies publiques, elle accompagne également les solennités de l'année scolaire (représentations théâtrales, composition et affichage d'emblèmes par les meilleurs élèves, soutenances de thèses), elle sert à faire connaître les hauts faits de l'ordre (canonisation du fondateur, martyre des missionnaires de la Nouvelle-France, présence auprès de l'Empereur de Chine). De cette culture écrite, les producteurs les plus compétents interviennent aussi dans la culture savante et participent à la république des lettres hors de leur ville ou de leur province. Cette manière de voir a le mérite de donner sens et finalité à l'immense production imprimée des auteurs jésuites (attestée dans tous les fonds anciens de bibliothèques, dans toutes les langues, et dans des genres littéraires fort divers)<sup>1</sup>. Elle inscrit ce livre dans la nouvelle historiographie qui, depuis une quinzaine d'années, a trouvé dans la Compagnie de Jésus un objet privilégié d'étude, non plus au titre d'une histoire religieuse et politique, mais au croisement de méthodes et d'intérêts venus de l'histoire du livre, du théâtre, de l'art, de la ville, des savoirs, des sciences, des milieux intellectuels, etc.<sup>2</sup>

L'analyse est conduite en trois volets. Le premier, centré sur les auteurs de collège, présente d'abord la fonction de *scriptor*, créée

dans la Compagnie pour permettre à certains, toujours en petit nombre, de se consacrer pour une année (parfois renouvelée) à la rédaction d'ouvrages : en France, les *scriptores* résident dans les « grands collèges » (Paris, Bordeaux, Lyon et Toulouse), où ils bénéficient d'une concentration de ressources financières et culturelles. On sait que l'organisation administrative de la Compagnie s'appuya dès les commencements sur un échange régulier de lettres et de rapports internes, suscitant « une pluralité de pratiques d'écriture » (p. 41), dont beaucoup circulèrent et furent conservés sous la forme manuscrite (cette archive abondante a nourri les travaux historiques sur l'ordre). Dans la production imprimée, à Lyon, les belles-lettres et les livres de religion tiennent le premier rang (tableaux chiffrés par domaines et par années, p. 63 et 65). Les ouvrages sont souvent illustrés, notamment les livres d'apparat de grand format liés aux cérémonies publiques de la ville, tandis que les livres de petit format adoptent une présentation plus modeste. L'examen des dédicaces (tableaux, p. 94 et 99) permet de suivre les efforts des auteurs pour tisser des liens avec les notables et d'identifier leurs protecteurs et mécènes, celui des censures (jésuites ou royales) montre comment les autorités exercent un certain contrôle sur les textes publiés (liste des jésuites lyonnais censurés par leur gouvernement romain, en annexe, p. 511-514). Avec le temps, l'éventail des sujets traités s'élargit. Se tournant vers d'autres groupes sociaux, certains publient sur des savoirs non enseignés au collège ; d'autres écrivent des histoires des maisons princières, des ouvrages de généalogie et d'héraldique, activité nouvelle qui fait naître, vers 1660, des polémiques.

Le deuxième volet situe le collège et ses écrits dans la cité. La pratique du théâtre, composante forte de la pédagogie jésuite, sert à placer le collège sur la scène politique : les auteurs composent des pièces nourries de références bibliques et antiques, mais aussi d'allusions à l'actualité du royaume sous le mode allégorique. Souvent les mêmes auteurs tiennent une fonction centrale dans les cérémonies publiques (entrées royales, pompes funèbres)

dont ils assurent la scénographie et la programmation iconographique, puis consignent les grands moments dans de beaux livres illustrés, qui célèbrent autant la ville que leur ordre et leurs propres talents. Le plus connu et le plus prolifique de ces auteurs est Claude-François Ménestrier (1631-1705). Mais la Compagnie n'oublie pas de diriger et canaliser les pratiques de lecture, en publiant des guides sélectifs d'ouvrages à conseiller aux différents types de lecteurs, en constituant des bibliothèques pour les diverses congrégations mariales associées au collège, toutes choses qui auront de moins en moins de succès et d'efficacité au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le dernier volet concerne la présence du collège et de ses auteurs dans le monde savant, que ce soit dans les réseaux de correspondance des académies en Europe (quelques jésuites de Lyon y interviennent) ou parmi les érudits locaux. S. Van Damme, à la suite des travaux de Roger Chartier et de Daniel Roche, reprend en détail la question des rapports de l'Académie de Lyon avec le collège jésuite. Après 1670, les érudits de la ville deviennent plus autonomes et moins liés au collège, peut-être parce que les échanges savants traversent les divisions confessionnelles, comme l'indique le réseau d'interlocuteurs de deux médecins, Charles Spon et surtout son fils Jacob, considérés à titre d'exemple. Au siècle suivant, Dominique de Colonia (1660-1741), « à la fois professeur, bibliothécaire et antiquaire », activement associé à l'Académie de Lyon, soutenu par le pouvoir consulaire, « incarne la figure parfaite du savant jésuite » (p. 468) et compose une *Histoire littéraire de la ville de Lyon* qui célèbre le milieu académique sans oublier de rappeler l'importance des auteurs du collège<sup>3</sup>.

Intelligent et réfléchi, fondé sur un large dépouillement d'archives (surtout à Rome, Lyon et Paris), attentif à la production récente des sciences sociales, documenté avec précision, argumenté avec finesse, ce livre renouvelle avec bonheur l'analyse du rôle des jésuites et de leurs collèges dans la ville moderne. On regrettera la présence de coquilles, signe de la disparition des correcteurs d'imprimerie, une profession indispensable à la culture écrite.

1 - CARLOS SOMMERVOGEL (éd.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles/Paris, O. Schepens/A. Picard, 1890-1932, 12 t.

2 - PIERRE-ANTOINE FABRE et ANTONELLA ROMANO (éd.), « Les jésuites dans le monde moderne. Nouvelles approches », *Revue de synthèse*, 120, 2-3, 1999, p. 247-491.

3 - DOMINIQUE DE COLONIA, *Histoire littéraire de la ville de Lyon, avec une bibliothèque des auteurs lyonnais, sacrés et profanes, distribués par siècles*, Lyon, F. Rigollet, 1728-1730, 2 t.

### Élisabeth Belmas

*Jouer autrefois. Essai sur le jeu dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*  
Seyssel, Champ Vallon, « Époques », 2006, 439 p.

Connaître et comprendre le jeu en France durant les trois siècles de l'Ancien Régime, voilà l'ambition de ce livre issu d'une belle thèse de doctorat d'État. D'où le terme « essai » du sous-titre, qui souligne aussi la volonté de l'auteur d'aboutir à une réflexion de portée générale après avoir soumis des sources variées et très nombreuses à une critique serrée et pleine de finesse. Car il ne s'agit pas d'une lecture métaphysique ou d'une anthropologie structurale des jeux (Johan Huizinga, Roger Caillois), il n'est pas question non plus d'additionner des monographies érudites de jeux particuliers, mais bien de situer cette histoire du jeu dans ses différentes dimensions : histoire sociale des joueurs, histoire juridique des jeux, histoire économique et politique. Les jeux s'insèrent dans des sociabilités diverses, celle de l'élite comme celle du peuple, ils génèrent une fabrication d'objets spécifiques (boules, esteufs, billards, cartes, échecs...), qui prennent place dans le système corporatif, ils aspirent des revenus et redistribuent des fortunes dont l'État, comme les particuliers, veulent être les bénéficiaires (tripots, loteries...). Tout cela suscite des discours et des représentations. Il s'agit donc d'une histoire culturelle complexe, où la loi et la morale cherchent à définir des limites que le jeu déborde constamment.

Élisabeth Belmas présente les résultats de ses recherches selon trois axes : une étude

des discours (théologie morale, littérature et mathématiques, droit), une présentation et une analyse des pratiques (la diversité des jeux, le triomphe des cartes, les mœurs et la passion, la police des jeux), et une mise en évidence d'une véritable économie du jeu (l'industrie de la paume et celle des cartes, l'argent et l'État, l'économie cachée). Elle met en lumière, dans cette histoire du jeu, « une véritable rupture [...] autour de 1650 avec le déclin de la paume dès 1630-1640 et l'essor des cartes ». Et elle ajoute : « Cette coupure ludique prend un sens épistémologique car elle coïncide avec l'invention de la pensée cartésienne, le recul du primat de la théologie, le passage à une deuxième génération de la Contre Réforme, l'édification de la société de cour à Versailles » (p. 395-396). Cette lecture, empruntée à la vision de l'évolution de l'auto-contrôle des pulsions analysée dans l'histoire de *La civilisation des mœurs* de Norbert Elias<sup>1</sup>, met en avant le recul de la brutalité ludique représentée par la paume, au profit des jeux de société et de hasard qui ne compromettent pas la dignité de la société de Cour. Ainsi prend tout son sens l'important tournant des années 1680-1720 où paraissent toute une série de traités sur les jeux (Jean Frain du Tremblay, Jean-Baptiste Thiers, Jean La Placette, Pierre de Joncourt, Jean Barbeyrac), treize pièces de théâtre et deux romans mettant en scène la passion du jeu (p. 68-72). À la suite des spéculations mathématiques sur le hasard de Pascal (1654) et Christiaan Huygens (1657), une véritable réévaluation intellectuelle du jeu a eu lieu, innocentant les jeux de hasard que les traités cités trouvent en soi indifférents : tout dépend de l'usage que l'on en fait. Ainsi le jeu change de sens, et produit de nouveaux symboles. « Instrument de l'apprentissage et des périls et honneurs de la vie au XVI<sup>e</sup> siècle, le jeu devient au XVII<sup>e</sup> siècle l'outil nécessaire d'une reconnaissance sociale. Il participe au jeu de la distinction avec le vêtement ou la conversation, la danse ou l'escrime » (p. 394). Parmi les jeux physiques, le mail et le billard s'insèrent mieux dans l'art de vivre à la Cour et dans les villes que la paume ou la soule. Cette lecture de l'histoire du jeu est particulièrement perti-

nente pour la société de Cour. Elle l'est moins, me semble-t-il, pour les classes populaires, rurales en particulier.

É. Belmas, qui ne se fixe comme objectif que d'« identifier les grandes familles de jeux en faveur sous l'Ancien Régime », pour « suivre leur évolution et leurs mutations sur trois siècles » (p. 108), ne consacre que peu de pages aux jeux d'exercice (p. 109-131), dont l'essentiel est réservé à la paume (p. 118-131). Les jeux de tir des compagnies d'archers, d'arbalétriers et, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, d'arquebusiers, appartiennent aux élites des cités, et les villes accueillent aussi le pallemail et le billard de terre du XVI<sup>e</sup> siècle, qui deviennent le mail et le billard aux siècles suivants. Mais les jeux de quilles, de boule, de tamis se pratiquent dans les campagnes, dans les auberges de village, comme le jeu des essés et, surtout, comme la crosse et la soule. Cet ensemble de jeux ruraux aurait mérité une analyse plus approfondie, qui aurait sans doute montré une évolution différente de celle des jeux de Cour, paume comprise. Il est vrai que la Contre-Réforme a progressivement réussi à supprimer cette sociabilité ludique ancienne que décrit le journal du Sire de Gouberville : les paysans, les serviteurs, le seigneur, le curé, le lieutenant de Cherbourg jouant ensemble à la « choule » (soule), en cette fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Car les sociabilités ludiques rurales et populaires vont diverger de la sociabilité de Cour, et la désaffection pour les jeux physiques brutaux ne touche pas les campagnes. Il faudra de nombreux arrêts du parlement de Paris, des mesures de police, et la gendarmerie au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour arrêter la choule en Normandie. Les jeux de cartes, dans les cabarets et les auberges de village, n'ont pas pris toute la place : des jeux de quilles dans la cour, le jeu des essés, continuent à réjouir les clients, jusqu'aux interdictions de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. La société « policée » accepte de moins en moins l'invasion de l'espace public par les jeux physiques, y compris ceux des enfants. Ainsi, la sociabilité ludique de Cour tend à s'imposer à l'ensemble de la société, mais elle n'y réussit que difficilement, se heurtant à des résistances qui mériteraient

qu'on en fasse l'histoire. Les jeux physiques des enfants, comme le volant par exemple, ont eu une évolution liée non seulement à l'histoire technique et économique de certains objets (toupies, billes, volant, etc.) mais aussi à l'histoire de l'enfance et des conceptions éducatives. Ainsi y a-t-il beaucoup à dire sur le volant et, à la citation de François Alexandre de Garsault (p. 147), pourrait-on opposer l'opinion de Rousseau dans l'*Émile*. Ce n'est donc pas à l'histoire des jeux physiques que l'ouvrage d'É. Belmas apporte le plus de renouvellement mais bien à la compréhension sociale et économique des jeux de société et des jeux d'argent. Les pratiques en ce domaine, éclairées par les archives policières, prennent un sens nouveau, replacées dans l'ambiguïté des discours sur le jeu et dans le cadre de la politique royale, à l'égard des académies de jeu ou des loteries.

Qu'il suscite, ici ou là, des critiques de détails, ou des frustrations, il s'agit d'un beau livre, mobilisant archives et textes de toutes sortes pour fournir une synthèse qui donne à réfléchir sur le statut moderne du jeu dans notre société.

MICHEL MANSON

1 - NORBERT ELIAS, *La civilisation des mœurs*, trad. fr. du t. I, Paris, Calmann-Lévy, [1939] 1973.

2 - MICHEL MANSON, « Jeu et sociabilité dans la Normandie du Sire de Gouberville », in MADELEINE FOISIL (dir.), « Le Cotentin au temps du Sire de Gouberville », *Revue du département de la Manche*, 28, 109-111, n<sup>o</sup> spécial, 1986, p. 43-58.

**Philippe Bourdin  
et Gérard Loubinoux (dir.)**

*Les arts de la scène & la Révolution française*  
Clermont-Ferrand, Presses universitaires  
Blaise-Pascal, 2004, 606 p.

La médiocrité supposée du répertoire, conjuguée à l'orientation avant tout sociale et politique de l'historiographie, a fait que le théâtre de la Révolution n'a, pendant longtemps, guère attiré l'attention des historiens. Ainsi le *Dictionnaire critique de la Révolution française*, publié à l'occasion du bicentenaire, ne

comportait-il pas d'entrée sur le théâtre. Quinze ans plus tard, *Les arts de la scène & la Révolution française* rassemble vingt-six articles sur ce thème (élargi, puisqu'on y trouve des contributions portant sur l'opéra, l'opéra-comique et la danse), qui témoignent du renouvellement des objets d'étude et des interrogations liés au développement de l'histoire culturelle et à sa percée dans le domaine des études révolutionnaires. Dans son introduction, Philippe Bourdin, maître d'œuvre de l'entreprise, se propose un double objectif : « croiser les approches » et « tenter un bilan renouvelé ». De fait, le volume, divisé en cinq parties, rassemble des contributions d'historiens mais aussi de littéraires, de chercheurs confirmés comme d'étudiants. Foisonnant et inégal, à l'image de son objet, il offre un très utile état des lieux de la recherche, permettant de mesurer le chemin parcouru et celui qui reste à faire.

La première partie, « De la loi à la scène : les institutions parisiennes », s'articule autour des effets de la loi du 13 janvier 1791 qui met fin à l'Ancien Régime théâtral en accordant la « liberté du théâtre » (la fin de la censure théâtrale), et la « liberté des théâtres », c'est-à-dire la fin du système de contrôle de l'activité théâtrale qui garantissait aux trois scènes privilégiées parisiennes (la Comédie-Française, l'Opéra et la Comédie-Italienne) le monopole sur leur répertoire. Gregory S. Brown analyse avec finesse, dans la perspective du passage du « premier champ littéraire » de Alain Viala au « champ littéraire moderne » de Bourdieu, le débat public, mené notamment par Marie-Joseph Chénier, qui conduit à cette loi. Désormais, tout citoyen est autorisé à élever un théâtre public, et l'on assiste à une floraison de salles quelquefois éphémères tout au long de la période, jusqu'à la remise en ordre impériale de 1806-1807. La deuxième partie, « Troupes et salles en province et à l'étranger », quitte de manière bienvenue la capitale et se présente comme une série de monographies sur la vie théâtrale à Dijon, Nantes, Rouen et dans le département du Puy-de-Dôme, au cours de laquelle les auteurs se penchent avec plus ou moins de précision sur les questions de la fréquence des spectacles, du nombre de salles,

de la rémunération des acteurs, du répertoire... On notera le bel article de Karine Rance sur la Société française dramatique et lyrique créée en 1794 à Hambourg, qui sert de lieu de sociabilité aux émigrés de la ville, tout en regrettant qu'il s'agisse du seul texte qui sorte du cadre national, alors même que la Révolution puis l'Empire exportent le théâtre français dans toute l'Europe. Les deux parties suivantes (« Pouvoir et répertoire » et « La part de l'imaginaire ») ont une orientation plus littéraire, étudiant thèmes (la prison), figures (Arlequin, le militaire) ou auteurs (Restif de la Bretonne, Joseph Aude). Enfin, de la dernière partie consacrée aux « Postérités du théâtre révolutionnaire », qui porte surtout sur le *xx<sup>e</sup>* siècle, on retiendra l'excellente présentation par Jean-Luc Chappey du Portique républicain, société d'homme de lettres fondée par le chevalier Piis en 1799, dont l'existence éphémère, avant sa disparition sous le Consulat, témoigne de la volonté au sein des réseaux néo-jacobins de mobiliser les arts du spectacle au service du peuple, contre l'élitisme des idéologues.

Deux thèmes récurrents se dégagent de l'ensemble. Tout d'abord, celui de la rupture ou de la continuité du théâtre révolutionnaire par rapport à ce qui le précède. De fait, malgré les effets de la loi de 1791, la continuité l'emporte dans de nombreux domaines, ainsi du répertoire : à Nantes, où « les pièces révolutionnaires ont peu pénétré » (Karine Large), à Hambourg où « la continuité avec le répertoire d'Ancien Régime est frappante » (K. Rance), dans le Puy-de-Dôme où entre l'an VIII et 1815, plus de 40 % des titres datent d'avant 1789 (Cyril Triolaire). Continuité d'autant plus forte qu'elle n'est pas toujours linéaire, mais parfois « évoluée » comme le montre le défunt David Trott à propos du théâtre de foire, dont l'« esprit », la « pratique », à défaut d'un répertoire précis, ont perduré. De ce point de vue, les intéressants articles de Michèle Sajous d'Oria et Alessandro Di Profio ont tous deux des titres trompeurs, car c'est bien de l'avant-1789 qu'ils traitent. La première constate qu'en matière d'architecture théâtrale « la Révolution ne put mettre en

œuvre ses grands projets » et se concentre sur les innovations introduites par Jacques-Germain Soufflot à Lyon dès 1756 et surtout Claude-Nicolas Ledoux à Besançon en 1784. De même A. Di Profio, qui évoque la création du Théâtre de Monsieur à Paris en janvier 1789 dans le contexte de l'implantation de l'opéra italien en France, met en valeur le rôle joué par Marie-Antoinette ou la Montansier, directrice du théâtre de Versailles, et conclut qu'il s'agit là « d'un pur produit de l'Ancien Régime ». Ne pourrait-on pas inverser la perspective et soutenir que du coup les ruptures commencent pendant l'Ancien Régime, notamment dans les années 1780, relativisant celle de 1791 ?

Le second thème est celui de la politisation, politisation du théâtre et politisation par le théâtre. Double phénomène illustré par l'évolution de la critique théâtrale, dont Michel Biard montre de façon convaincante que c'est à partir de 1791, à l'occasion des troubles religieux puis de la fuite du roi, qu'elle se politise véritablement, devenant « l'un des vecteurs d'une acculturation politique qui doit se faire au pas de charge ». Ce terme d'acculturation, lié à l'idée du théâtre comme « école du peuple », est également employé par J.-L. Chappey pour décrire le projet du Portique, tandis que P. Bourdin, décrivant le rôle joué par les anciens comédiens Fusil, Dumanoir et Dorfeuille pendant la Terreur dans la répression du département de Rhône-et-Loire, note « combien l'expérience des tréteaux est réinvestie dans la production d'images et de jeux de mots, dans les mises en scène des cérémonies déchristianisatrices et républicaines ». Le théâtre de la Révolution est dès lors étroitement lié à la fête, ce qui renvoie au thème plus général de la « théâtralité » de la politique de l'époque<sup>1</sup>. Mais comme le fait remarquer justement Erica Joy Mannucci, le modèle de l'acculturation n'est pas suffisant pour rendre compte de l'effet du théâtre, car il tend à occulter le rôle actif du public dans la construction du sens : le théâtre ne serait « ni une chaire, ni une école, donc, mais plutôt un lieu social de médiation culturelle ». Dès lors, on peut regretter l'absence des publics,

souvent caractérisés de manière assez vague par les auteurs, parmi les thèmes explorés, alors même que certains travaux ont montré la voie<sup>2</sup>.

RAHUL MARKOVITS

1 - Voir PAUL FRIEDLAND, *Political actors: Representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, qui évoque également le rôle des comédiens dans l'épisode de la répression lyonnaise (p. 174).

2 - On pense notamment à l'ouvrage de JEFFREY S. RAVEL, *The contested parterre: Public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

### Alessandro Di Profio

*La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*

Paris, CNRS Éditions, 2003, 561 p.

Comme il arrive souvent avec les ouvrages d'érudition, même parmi les plus sérieux, c'est dans le sous-titre qu'on découvre l'objet de ce livre. En effet, la troupe italienne du Théâtre de Monsieur (devenu Théâtre Feydeau en 1791) n'entretint avec la Révolution française que des rapports relativement ténus : d'une part, ce théâtre fut inauguré en janvier 1789 sous le patronage d'une partie de la Cour ; d'autre part, le répertoire italien, presque entièrement importé du reste de l'Europe, ne fut jamais investi par les thèmes politiques qui inspirèrent bien des pièces françaises après juillet 1789. La dissolution de la troupe, en revanche, fut une conséquence directe de la Révolution : le comte de Provence, frère du roi, qui avait donné son nom au théâtre, s'exila en juin 1791, puis ce fut le tour du directeur, le compositeur et violoniste Giovanni Battista Viotti ; enfin, les chanteurs italiens plièrent bagage en 1792, dès le début des massacres de septembre. En trois ans et demi, cependant, le théâtre avait tourné à plein régime, suscitant une énorme production journalistique dont la troisième partie de *La révolution des Bouffons* procure une passionnante sélection. Au-delà du contexte révolutionnaire, l'aventure italienne du Théâtre de Monsieur présente

l'intérêt majeur de permettre le croisement de plusieurs approches historiographiques, toutes également représentées dans ce livre : l'histoire des institutions, marquée par l'effilochage du Privilège de l'Opéra sous l'Ancien Régime finissant ; l'histoire des sensibilités, vue sous l'angle de la réception d'une production culturelle étrangère ; enfin, l'histoire de la musique, qui trouve dans le répertoire du Théâtre de Monsieur une sorte d'anthologie idéale de l'*opera buffa* des années 1780.

La première partie du livre, organisée selon un principe chronologique, fournit un récit détaillé de l'histoire de l'institution. Sans remonter aux Bouffons de 1752, Alessandro Di Profio commence en 1778, au moment où l'Opéra de Paris fait une seconde tentative pour acclimater en France l'opéra comique italien. Dès 1779, l'entreprise tourne court, mais elle se prolonge par un courant d'opinion où le Privilège – le monopole de l'État, délégué à diverses institutions régnant sur les spectacles – se voit remis en cause de diverses manières. Pierre-Louis Ginguené, l'un des rédacteurs de la partie musicale de l'*Encyclopédie méthodique*, en 1791, interprète la passion polémique des Français pour l'opéra, dans les années 1770 et 1780, comme le symptôme d'une révolte contre un pouvoir que l'on ne pouvait pas attaquer de front. Mais la Cour elle-même était à l'avant-garde de la lutte contre les rigidités du Privilège, avec à sa tête la reine Marie-Antoinette, opposante résolue des barrières dont les Français entouraient leur musique ; les pages 28 à 35 de ce livre sont à recommander aux biographes à la recherche de matériaux solides sur les compétences de la reine en matière d'opéra. A. Di Profio, s'appuyant sur des fonds d'archives peu exploités, retrace les étapes successives qui virent la conception et le financement du nouveau théâtre, malgré l'hostilité ouverte des deux scènes lyriques privilégiées existantes, l'Académie royale de musique (l'Opéra) et la Comédie-Italienne (l'Opéra-Comique). Vient ensuite l'épisode de 1789 pendant lequel G. Viotti, directeur du Théâtre de Monsieur à peine fondé, propose d'acheter à prix d'or l'Académie royale de musique, et même de

fusionner avec la Comédie-Italienne. Ces tentatives restèrent sans lendemain mais elles donnent une idée de ce qu'aurait pu devenir un système des spectacles délié des contraintes étatiques, tel que le rêvait en 1789-1790 une alliance hétéroclite d'aristocrates, de gens de lettres, de musiciens et de « capitalistes » (p. 91). Les rapports administratifs et les pamphlets rédigés autour de ce projet de privatisation des spectacles parisiens jettent un éclairage inédit sur les débuts de la Révolution, que l'on imagine trop facilement accaparés par des préoccupations exclusivement politiques.

L'auteur décrit dans une seconde partie le fonctionnement de la troupe italienne, son répertoire, son orchestre et son esthétique. Les chapitres sur le livret et sur « l'aria de substitution » dégagent de manière neuve les modalités d'adaptation auxquelles furent soumis les 34 opéras représentés, pour la plupart importés des quatre coins de l'Europe – Naples, Venise, Vienne, Londres ou Saint-Petersbourg. L'articulation des trois champs problématiques dégagés plus haut – l'institution, la réception et la technique de composition – trouve ici sa réalisation la plus accomplie dans la mesure où la transformation d'une œuvre existante, pour de nouveaux interprètes et pour un nouveau public, ne peut s'étudier qu'en faisant coexister tous ces différents paramètres. Dans ces chapitres, Luigi Cherubini, directeur musical du Théâtre de Monsieur, ressort comme la figure centrale de l'institution, où il acquiert l'expérience et le prestige nécessaires pour devenir un grand compositeur d'opéras-comiques français, de *Lodoïska* (1791) aux *Deux Journées ou le Porteur d'eau* (1800) – mais le répertoire français n'est pas l'objet principal. Le livre de A. Di Profio se termine par 200 pages de documents et d'articles de journaux dont il faut souligner l'intérêt exceptionnel pour notre compréhension de l'*opera buffa* : contrairement au reste de l'Europe, où les opéras de Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti ou Domenico Cimarosa faisaient partie du paysage sans même que l'on en parle, les journalistes parisiens abordent le genre avec un mélange subtil de pédagogie et de jugement critique, sans jamais se départir d'une liberté de ton qui procure un vrai plaisir de lecture.

L'ouvrage de A. Di Profio relève dans l'amateurisme les études lointaines de Louis Péricaud et de Remo Giazotto<sup>1</sup>. Toutefois, *La révolution des Bouffons* n'est pas un effort isolé : ce livre s'inscrit dans un renouveau d'intérêt pour l'histoire des transferts culturels d'une part, pour l'histoire des institutions lyriques françaises d'autre part. Parmi d'autres études récentes citons celle d'Andrea Fabiano et la thèse de doctorat de Solveig Serre<sup>2</sup>. Bien d'autres sujets d'investigation attendent encore les chercheurs : quelle place la prolifération anarchique des « petits » théâtres parisiens occupe-t-elle dans la désagrégation de l'Ancien Régime ? quels rapports les institutions parisiennes entretiennent-elles avec les théâtres de province ? comment penser le lien qui unit les transformations de la société française dans les années 1780, telles que les décrit Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris*, et la spectaculaire évolution du théâtre et de l'opéra à la veille de la Révolution ? Le livre de A. Di Profio, exemplaire par son alliage de narration, de description et d'interprétation des faits, appelle encore bien d'autres travaux sur des objets similaires.

MICHEL NOIRAY

1 - LOUIS PÉRICAUD, *Théâtre de « Monsieur »*, Paris, E. Jorel, 1908 ; REMO GIAZOTTO, *Giovan Battista Viotti*, Milan, Curci, 1956.

2 - ANDREA FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815) : héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, [1998] 2006 ; SOLVEIG SERRE, « L'Académie royale de musique (1749-1790) », thèse de doctorat, Paris, université Paris 1, 2006.

### Esteban Buch

*Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*  
Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2006, 356 p.

« Tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque. » Ainsi

parla Pierre Boulez dans ce manifeste en faveur d'une généralisation de la composition sérielle, publié en 1952 dans la *Revue française de musicologie*<sup>1</sup>. Ce langage dodécaphonique, mobilisé ici pour tracer la démarcation éristique d'une avant-garde des années cinquante, eut son inventeur : Arnold Schönberg, compositeur de la Vienne 1900 dont l'audace inouïe fit vaciller cette hiérarchie entre les sons du total chromatique qui, depuis Claudio Monteverdi, gouvernait la science tonale de la composition musicale. Avec P. Boulez, toute une jeunesse vindicative de l'immédiat après-guerre se porte alors héritière du maître viennois, critiquant le caractère inabouti de ses préceptes tout en y puisant les ressources nomologiques qui permettent de poursuivre le travail d'axiomatisation, au nom de l'histoire. A. Schönberg fut l'icône des avant-gardes.

Cependant, pour que ces choix artistiques installent A. Schönberg sur son socle démiurgique, il a fallu construire cette évidence, l'enseigner, ne cesser d'argumenter : il a fallu faire de A. Schönberg « un cas », ce à quoi s'employa la critique viennoise dès 1907 au prix d'une analogie paresseuse avec le « cas Wagner » de Nietzsche<sup>2</sup>. C'est à décrire la naissance de ce régime de controverse, ce moment où « Schönberg » entre dans la délibération des hommes sous la forme d'un problème, ou d'un scandale, tour à tour terroriste ou génie, que s'emploie Esteban Buch dans son nouveau livre : « Comment Schönberg est-il devenu Schönberg, puis Schoenberg ? » ou comment « la reconstruction des premières controverses autour de son œuvre » permet-elle d'écrire une « histoire de la grandeur de Schönberg » (p. 11) ?

Menant l'enquête dans les archives viennoises, E. Buch ne cherche pas « à comprendre pourquoi 'Schönberg est grand', mais pourquoi les uns et les autres ont affirmé, ou nié, qu'il l'était » (p. 288). Cette mise à distance du contenu des croyances lui permettra d'envisager la spécificité du fait esthétique et de l'expérience de jugement auquel il donne lieu indépendamment du statut de celui-ci. Il pourra alors s'avancer au cœur des controverses partition en main, et confronter « les



évaluations et les valeurs aux caractéristiques des œuvres ». Mais pour l'instant, c'est au cœur du monde lettré de la critique musicale viennoise qu'il nous conduit. Son chapitre liminaire reconstruit les biographies et les itinéraires universitaires de ceux qui prendront la plume, traque les habitudes incorporées et les tensions corporatistes, dépeint les usages de ce monde dans lequel nous verrons A. Schönberg prendre place dans les six chapitres qui suivent, puis il s'immisce dans la construction sociale du jugement et s'installe dans ces « lieux d'une dramaturgie éprouvée » (p. 15) que sont ces salles de concert où les œuvres d'Hermann Grädemer ou de Franz Schmidt connaissent un succès considérable. Son projet : y « retrouver toute l'épaisseur contingente des situations » (p. 11).

Car c'est à partir de ces comportements qui vont sans dire, à partir de ces conduites routinisées et inaperçues que se construit « le cas ». Le cas, c'est l'obstacle face au consensus. Et le consensus, c'est cet « espace balisé où [toute invention] peut être ramenée à une grille d'appréciation commune : elle concerne la mélodie plus que la forme, elle se doit d'être 'organique' et ne pas menacer l'unité de l'œuvre, elle doit ravir l'auditeur sans le déstabiliser » (p. 30). Or, en travaillant à l'abolition de la mélodie, A. Schönberg introduit une rupture par discontinuité là où chacun attendait une dérivation par continuité. Voilà l'anomalie.

Elle est ici envisagée au long des quinze années qui précèdent la Grande Guerre. Quelques exécutions capitales jalonnent cette trame chronologique : ce sont les créations viennoises des œuvres du compositeur. Cette trame nous conduit du 21 décembre 1898, date de « la création paisible du *Quatuor en ré majeur*, resté sans numéro d'opus » (p. 14), au *Skandalkonzert* du 31 mars 1913, où la nouvelle version de la *Symphonie de chambre* opus 9 transforma l'espace du concert en arène de toutes les batailles : « rires sarcastiques, sifflets, huées, injures, empoignades, Webern hors de lui vociférant des insultes, Berg apparemment paralysé dans son coin, Schönberg exaspéré menaçant du haut du podium d'expulser les fauteurs de troubles, une gifle décrite comme

l'accord le plus parfait de la soirée, les vaines tentatives d'un commissaire de police pour ramener le calme, une salle plongée dans la pénombre, bref, le chaos, de surcroît prolongé par une intense polémique dans la presse et deux procès en justice » (p. 235-236).

Mais qu'un cas soit dérangeant ne suffit pas. Pour l'examiner, il faut des appuis heuristiques et une méthodologie. Renonçant à l'ambition d'homogénéisation qui fait la trame de bien des études musicologiques, tentant d'éviter « les visions paresseuses de l'histoire de la réception » (p. 42), E. Buch puise ses outils dans la sociologie. Il relègue la *Philosophie de la nouvelle musique* de Theodor Adorno<sup>3</sup> au rang de document historique plus que de guide pour comprendre la musique de A. Schönberg, et revendique un quadruple parrainage : les économies de la grandeur en musique (Antoine Hennion, Joël-Marie Fauquet) ; la sociologie de la réussite (Pierre-Michel Menger) ; « le concept pragmatiste de grandeur tel que travaillé par Luc Boltanski et Laurent Thévenot qui invite à porter attention aux 'opérations critiques' qu'effectuent les acteurs mus par des intérêts particuliers mais qui, toutefois, reposent sur un horizon de normes commun » ; la « sociologie descriptive des valeurs » (Nathalie Heinich), qui montre de quelle manière « les controverses sur les œuvres mobilisent une multiplicité de registres, 'fonctionnel, économique, civique, juridique, éthique, purificateur, domestique, réputationnel, herméneutique, esthésique, esthétique', dans un échange où il y va, à terme, de la définition même de l'art » (p. 12). À ces appuis heuristiques, il adjoint un second groupe de ressources dont la pragmatique esthétique de Rainer Rochlitz, lecteur de Kant à la lumière de l'intersubjectivité de Jürgen Habermas, constitue la colonne vertébrale. Ainsi l'historicité du jugement est-elle assumée : l'historien est fait « magasinier des jugements critiques coagulés » (cité p. 13).

Voilà de quoi débrider le regard, de quoi ramener A. Schönberg parmi le commun des mortels, de quoi mettre en question les jugements définitifs portés par la *doxa* musicologique à la lumière de l'incertitude des

situations vécues, dont témoignent les articles de presse et les échanges épistolaires. Débarassé des réputations qui se construisent après coup, E. Buch invite à nous déprendre d'une analyse sommaire qui verrait les adversaires de A. Schönberg comme les défenseurs passés et rétrogrades d'un *statu quo*. Certains, parmi eux, ne prirent-ils pas la défense de Max Reger ou de Claude Debussy ?

On ne trouvera pas ici de théorie générale des avant-gardes ou de la création musicale, non plus un traité des préceptes compositionnels de l'École de Vienne, mais ce que nous enseigne l'attention portée à cet « espace disputé d'un monde de l'art » (Jean-Marie Schaeffer), c'est qu'une salle de concert ne connaît pas de clôture. Aussi bien le musicologue traque-t-il la métaphore musicale dans les prises de parole au Parlement et, à rebours, questionne les ressources argumentatives qui incitent certains critiques à faire du rapport contrepoint/harmonie une métaphore du rapport individu/société. Dans ce va-et-vient entre musique et politique, le scandale musical dépasse le seul cadre du concert et concerne les mécanismes d'une société (p. 33-34). C'est qu'une posture subjectiviste n'exclut pas le recours à des critères de jugement qui, eux, tirent leur pertinence dans le cadre d'une communauté discursive constituée autour d'objets musicaux axiologiquement investis.

Au prix de ce travail de *deixis*, E. Buch fait de « Schönberg » un *exemplum*, « l'exemple frappant de la dynamique sociale du jugement esthétique, qui fait des œuvres artistiques ou littéraires l'enjeu d'interprétations sans cesse renouvelées au sein de configurations idéologiques évolutives et diversement conflictuelles » (p. 11). Et c'est ce qui fait tout l'intérêt de cette « pensée par cas » qui s'insinue avec une insistance grandissante dans les travaux contemporains des sciences humaines. Serait-ce parce qu'elle est un moyen de mettre en question les axiomatiques et les méthodologies universalisantes ? Ou parce qu'elle est ouverte à la surprise, au surgissement de l'imprévu, à l'inexplicable ? Car c'est bien « l'ensemble des questions dont on l'investit – et dont il est susceptible d'être investi – qui fait le cas<sup>4</sup> ».

Alors E. Buch poursuit : « Avec la prise de pouvoir par les nazis, Schönberg perd son poste à Berlin, s'exile à Paris, où il se reconvertisse au judaïsme, puis rejoint les États-Unis où il passera le reste de sa vie. En 1938, le Troisième Reich lui réserve une place de choix dans l'exposition 'Entartete Musik' [musique dégénérée] de Düsseldorf » (p. 273). Une autre histoire ?

DENIS LABORDE

1 - Article repris dans PIERRE BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 147-182 (p. 149).

2 - FRIEDRICH NIETZSCHE, *Œuvres philosophiques complètes*, t. 8, trad. Jean-Claude Hémerly, Gallimard, 1974.

3 - THEODOR W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, [1949] 1990.

4 - JEAN-CLAUDE PASSERON et JACQUES REVEL (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 11.

### François Garçon

*La distribution cinématographique en France 1907-1957*

Paris, CNRS Éditions, « Cinéma & audiovisuel », 2006, 282 p.

En France, jusqu'en 1907, la forme d'exploitation cinématographique dominante est le fait de forains qui, après avoir acquis un stock de bobines, les projettent jusqu'à usure complète. Aucune activité de louage ou de distribution n'existe à l'époque ; les producteurs vendent directement des copies de leurs films (le prix étant fixé au mètre). Charles Pathé décide alors, au nom du droit d'auteur, de changer cette règle en conservant désormais la pleine et entière propriété des copies qui ne seront plus vendues mais louées temporairement. Il a compris que le plus important n'est pas la production de nouveaux films mais plutôt l'exploitation d'un catalogue. Car avec la vente directe, le contrôle de la rotation des films et l'essentiel des recettes lui échappent. C. Pathé préconise la location temporaire. Son but est d'obtenir, comme cela se fera aux États-Unis, le contrôle vertical de la filière, de la production des films jusqu'aux salles de spectacle. Il

va donc investir directement dans l'exploitation et, parallèlement, mettre sur pied un système de distribution pour traiter avec les propriétaires de salles restés indépendants. Ce principe du producteur-loueur est adopté par Gaumont, mais d'autres distributeurs-loueurs surgissent également très vite. L'industrie dans son ensemble bascule vers un nouveau mode d'organisation qui articule production, distribution et exploitation.

Le livre de François Garçon est consacré à cette activité de distribution, considérée souvent, souligne-t-il, comme une simple activité « intermédiaire », jugée même parfois « parasitaire ». Son histoire est reconstituée entre 1907 et 1957. À la différence des États-Unis où, jusqu'à la fin des années 1940, règne l'intégration verticale et où celui qui produit commercialise également le film, la filière n'est que très exceptionnellement intégrée en France dans sa totalité. « À partir de la fin des années vingt, le producteur recourt à un vendeur extérieur. L'exploitant n'agit pas différemment, qui ne s'adresse pas directement au producteur mais s'en remet à ses fournisseurs. Entre les deux métiers, le distributeur assume donc une fonction pivot [afin] que film et public se rencontrent. » Pendant plus de cinquante ans, les distributeurs sont les principaux financiers des films, ceux aussi qui trouvent les salles, décident des dates de sortie, assurent l'approvisionnement en copies et la gestion des retours, fournissent le matériel publicitaire, etc. L'étude cherche à ouvrir des pistes de recherche sur l'histoire des conditions matérielles de cette activité, sur les positions et les différentes stratégies dans la filière, sur l'économie de la distribution, mais également – et c'est sans doute l'un des aspects les plus intéressants – sur les routines mises en place, sur les règles imposées, acceptées, refusées ou combattues, qui fixent les rapports entre production, distribution et exploitation, à partir de cette activité « intermédiaire » qu'est la distribution. L'auteur a systématiquement dépouillé la presse professionnelle, les archives des sociétés, les dossiers de police, et recueilli – pour la fin de sa période – des témoignages oraux. Cela représente une somme de recherches, une masse

d'informations particulièrement riches, un matériau livré parfois presque brut, qui retrace une histoire compliquée, où les mêmes problèmes d'adaptation au contexte et d'organisation économique de l'industrie reviennent de manière récurrente.

Il faut noter l'importance de certains « actifs stratégiques » qui permettent de capter, dans cette période de l'entre-deux-guerres, une part importante de la valeur créée. Il en est ainsi du contrôle d'un catalogue, et plus particulièrement de films à fort potentiel commercial. La Première Guerre mondiale a changé la situation avec l'effondrement de la production française jusqu'alors hégémonique sur le marché mondial. Entre 1924 et 1929, 12 % seulement des films mis en location sont français, les autres étant essentiellement américains, allemands ou italiens. Les distributeurs actifs sont des filiales de sociétés étrangères, ou des firmes françaises qui commercialisent, à côté des films français, minoritaires, des films étrangers dont elles ont acquis les droits. Autre actif stratégique, les plus grandes salles, les mieux situées et les mieux équipées. En 1930, six grands circuits, qui regroupent les salles à forte recette, donnent le ton, tout en ne représentant qu'une faible part du parc total (15 %). Leur pouvoir repose sur « les grands paquebots, salles de toute première exclusivité qui commandent l'essentiel des bénéfices ». Ainsi, le cinéma Paramount, ouvert à Paris en 1927, peut accueillir jusqu'à 1 900 spectateurs et réalise 31 % des recettes des douze premières salles de la capitale. En fonction du succès obtenu dans ces salles immenses et au prix d'accès élevé, les nouveaux films circulent ensuite dans les salles de première, deuxième, troisième vision, etc. L'univers des salles est ainsi hiérarchisé et l'accès aux nouveaux films contrôlé en fonction des dates de sortie. L'impact considérable de la révolution du parlant est également analysé en détail : problème d'équipements des salles, coûts, frein aux importations mais aussi protection naturelle pour les films en français, renforcement du pouvoir des offreurs, et accélération de la concentration dans une économie restée cependant très concurrentielle.

L'aspect le plus intéressant du livre est l'accent mis sur l'émergence et l'évolution des règles qui régissent les rapports entre les distributeurs-loueurs et les exploitants des salles. Il y a d'abord le système, importé des États-Unis, du *block-booking*. Le directeur de salle, pour obtenir le « film locomotive », doit accepter en aveugle « tout un lot de wagons sans grande valeur commerciale », et sa programmation est entièrement fixée par contrat. D'autres principes juridiques existent : la location au forfait ou au pourcentage, le minimum garanti, etc. À l'origine, la location est forfaitaire, le prix étant déterminé en fonction de la longueur du film. Le gérant de salle n'a alors aucun compte à rendre à son fournisseur. Insensiblement cependant, sous la pression des distributeurs-loueurs persuadés d'être mal payés pour le commerce de leurs films, la location au pourcentage, en fonction de la recette obtenue au guichet des salles, s'impose peu à peu. Mentionné pour la première fois en 1916, ce principe est repris dans le contrat-type de 1919, mais le choix entre forfait et pourcentage est laissé à la négociation. Durant l'entre-deux-guerres, ces deux systèmes vont opposer continûment distributeurs et exploitants (indépendants). La location au pourcentage progresse lentement avec l'apparition de forfaits modulables en fonction d'une évaluation du potentiel des salles. Elle devient par la suite un élément constitutif de la politique officielle des grands circuits, avec un prélèvement de 35 à 50 % des recettes nettes selon l'importance de la salle et du film ; le contrôle des caisses étant rendu possible par l'intégration verticale. Car, dans les rapports entre loueurs et exploitants, le calcul du pourcentage se heurte au problème du contrôle des recettes réelles, et la « fraude » est, semble-t-il, endémique. Sous l'Occupation (1941), la location au pourcentage deviendra finalement obligatoire avec l'apparition de la billetterie unique, un principe conservé à la Libération avec un encadrement du prélèvement, de 25 à 50 % maximum sauf dérogation.

PIERRE-ANDRÉ MANGOLTE

### **Natacha Laurent (dir.)**

*Le cinéma « stalinien », questions d'histoire*  
Actes du colloque organisé  
à Toulouse les 4 et 5 mai 2000  
Toulouse, Presses universitaires du  
Mirail/La Cinémathèque de Toulouse,  
2003, 240 p.

Le titre de l'ouvrage annonce l'interrogation censée relier l'ensemble : existe-t-il un cinéma spécifiquement stalinien ? et comment le définir ? Le sous-titre précise qu'il s'agit de « questions d'histoire ». La présentation de Natacha Laurent recadre effectivement l'ouvrage dans la réinterprétation en cours de l'époque stalinienne à la lumière des archives et de l'historiographie des quinze dernières années. Certaines des contributions relaient son questionnement sur une histoire en chantier faite de contradictions, regrettant que le cinéma soviétique ait été « enfermé pendant plus de vingt-cinq ans dans un moule rigide et étouffant », et cherchant à déceler « au-delà d'une uniformité apparente de la production, [...] des aspérités, des divergences, voire des espaces d'autonomie » (p. 11). D'autres textes relèvent d'une approche esthétique, ou liée à l'histoire culturelle ou littéraire, plus traditionnelle.

François Albera ouvre la première partie du livre par une réflexion sur le sens et les usages de l'expression « cinéma stalinien ». Ekaterina Khokhlova plante le décor à partir de la salle de cinéma dans les années 1930 – objet mal connu car peu documenté. Lors de la première conférence sur le cinéma, organisée par le Parti en 1928, un double objectif est énoncé : faire du cinéma un secteur économique rentable et le transformer en un instrument efficace de propagande. Dès lors, le développement des salles devient indispensable. En 1928, toutes les installations datent d'avant la Première Guerre mondiale et sont pour la plupart hors d'usage. Leur nombre passera, pour l'ensemble de l'URSS, de 7 142 en 1927 à 27 600 en 1932 (dont quelque 16 000 cinémas ambulants). La salle de cinéma devient l'emblème des réalisations du pouvoir soviétique. L'« Oudarnik » est construit à Moscou en 1931 par Boris Iofan, principal architecte du pays et auteur du projet pour le Palais des soviets. Les salles « Gigant »

à Leningrad (1935) et « Rodina » à Moscou (1938) obéissent au même concept de monumentalité et de classicisme. En revanche, le projet d'un cinéma « Bolchoï » de 3 000 places, sur la place Sverdlov, faisant face au théâtre Bolchoï, ne verra pas le jour. En réalité la capitale, qui comptait 69 salles en 1916, était descendue à 48 en 1925 et plafonnait à 49 en 1938. Or le plan de 1935 en prévoyait 50 nouvelles ! On constate un décalage identique pour la production des films : si la conférence de 1928 avait estimé les besoins à 250 films de fiction par an, concrètement la production ne fera que chuter, de 75 films produits en 1930 à 46 en 1940. Signe d'une double inadéquation entre les objectifs du plan et la réalité.

Leonid Heller étudie le scénario littéraire dans l'après-guerre : la croisade jdanovienne (1946-1948) a pour résultat l'effondrement de la production des films mais aussi un regain de vitalité dans l'écriture des scénarios. En l'occurrence, l'objectif du pouvoir est double, car si cette quantité accrue de scénarios est censée créer l'illusion que le cinéma continue d'occuper sa place dans l'espace culturel, elle est également destinée à soumettre progressivement tous les arts à la domination du modèle littéraire. Mais l'auteur pointe les ratés du processus et les « dissimultanités » du jdanovisme, en montrant que c'est dans le cinéma que commence le travail d'affranchissement qui touchera bientôt le théâtre et la littérature, et que l'alignement sur cette dernière aboutit paradoxalement à une remise en question du système de valeurs jdanovien. Enfin, N. Laurent reprend l'analyse, développée dans son ouvrage *L'œil du Kremlin*<sup>1</sup>, du fonctionnement du conseil artistique du Comité du cinéma (1944-1947) comme exemple-type du statut ambigu de cette institution et du rapport de ses membres au pouvoir.

La deuxième section s'ouvre sur une contribution foudroyante de Richard Taylor. Constatant que les comédies musicales ont été la forme de spectacle la plus populaire aux États-Unis et dans nombre de pays européens durant la Grande Dépression qui a suivi la crise de 1929, il pose le postulat suivant : si, dans les moments de désarroi collectif, le public occidental a

recherché des spectacles d'évasion, pourquoi les spectateurs soviétiques n'auraient-ils pas, eux aussi, au plus fort de la collectivisation, des purges ou de la Seconde Guerre mondiale, tenté de trouver une distraction à leurs souffrances ? En un mot, pourquoi n'y aurait-il pas eu des comédies musicales stalinienne ? Et notre auteur d'esquisser avec brio une topographie du genre, en huit propositions, à partir de huit films réalisés par ses deux « pères-fondateurs », Grigori Alexandrov et Ivan Pyriev.

Oksana Boulgakova, dans un article intitulé « Les beautés et le pouvoir », traite de la construction de la star féminine dans le cinéma stalinien. Placée officiellement sur un pied d'égalité avec l'homme et, par ailleurs, indispensable sur le marché du travail pour combler le déficit de main-d'œuvre, la citoyenne soviétique des années 1930 assume autant de travaux pénibles que son compagnon. Dans le même temps, elle perd tous les acquis de la libération sexuelle effectuée dans la décennie précédente. Une société asexuée se met en place, qui pénalise l'homosexualité, interdit l'avortement et célèbre l'abstinence. L'énergie de la femme ne doit pas être absorbée par une « vie sexuelle inutile » (Aron Zalkind), mais se reporter sur la parade, le culte du Guide, le travail, etc. La beauté féminine est progressivement détachée de tout érotisme. C'est cette femme-là qui incarne l'héroïne des films du réalisme socialiste. Mais l'auteur met en lumière l'émergence d'un autre courant, parallèle, dans la construction de la star. Car les élites d'origine plébéienne, apparues dans une société soviétique en voie de stabilisation au cours des années 1930, réhabilitent le luxe bourgeois. Le beau est de nouveau associé à l'image de la femme – élégante et raffinée dans son rôle traditionnel d'appât –, qui est célébrée dans les comédies musicales. Les stars des années 1935-1940, dont la plus célèbre est Lioubov Orlova, épouse de G. Alexandrov et héroïne notamment du film *Le Cirque* (1936), répondent à cette nouvelle exigence.

La cartographie de l'ensemble du futur territoire soviétique débute en 1917 et trouve son apothéose dans les années 1930. En dessiner la carte constitue un moyen, pour le jeune

régime, de s'affirmer sur le plan social et politique par la définition des nouvelles frontières à l'intérieur desquelles son pouvoir s'exerce. C'est aussi l'occasion de déterminer la position du citoyen et de l'individu par rapport à la nation et d'établir des relations entre centre et périphérie. Emma Widdis analyse le rôle que le cinéma a joué dans ce processus en étudiant les représentations de l'espace dans les films des années 1930. Un genre nouveau émerge, le film d'aventures, qui situe ses héros à l'intérieur de l'espace national et leur permet de se mesurer à lui, entraînant du même coup le spectateur soviétique dans une forme de « tourisme imaginaire » (*Djoulbars* de Vladimir Chneiderov, 1935).

Enfin, Valérie Pozner se penche sur les films d'actualités soviétiques de la Seconde Guerre mondiale. Après avoir rappelé que l'extraordinaire qualité des images d'actualités russes est directement héritée de l'école du documentaire soviétique des années 1920 et 1930, elle souligne que, pour les actualités occidentales, l'important était ce qui est montré, tandis que pour les soviétiques, l'essentiel devait être la façon dont l'événement était montré. Pour ces dernières, les prises de vues étaient organisées et non prises sur le vif, afin d'orienter, avant même le montage, la perception du spectateur. Ces procédés seraient donc au moins autant tributaires d'une tradition cinématographique que d'impératifs politiques.

Le troisième ensemble est consacré à des analyses de films. Catherine Depretto réalise une étude très fine de *Chtchors* (Alexandre Dovjenko, 1939), film de commande suggéré publiquement au cinéaste par Staline qui souhaitait un « Tchapaev ukrainien ». Réalisé en 1934 par les frères Vassiliev, *Tchapaev* – immortalisation d'un héros de la guerre civile sur le front est – s'était imposé comme le modèle du réalisme socialiste au cinéma. Staline avait lui-même avancé le nom de Chtchors, personnage obscur de la guerre civile en Ukraine en cours de transformation en figure légendaire. Dovjenko connut de nombreux problèmes avec la censure : il fut obligé de réaliser plusieurs versions du scénario (1936-1938), le tournage dura vingt mois, il dut constamment effectuer

des retouches sur le film jusqu'à sa sortie, qui aurait été autorisée par Staline lui-même, en mai 1939. C. Depretto rappelle que la « commande » ne dispensait pas, bien au contraire, de franchir les différentes étapes de la censure. L'histoire de la guerre civile étant en pleine réécriture, l'accusation de trotskisme – qui sous-tendait toute la période – rendait toute évocation particulièrement délicate. Tous ses grands chefs militaires (Mikhaïl Toukhatchevski, Iona Iakir, etc.), exceptés Semmen Boudienny et Kliment Vorochilov, étaient en cours d'élimination. Chtchors, figure de second ordre, sera transformé par la censure en adversaire du trotskisme.

L'essai d'Amy Sargeant est consacré au film *Le Printemps* (1947), qui fait partie d'un cycle de comédies musicales extraordinairement populaires de G. Alexandrov. Son immense succès est imputable à la fois à la présence de deux stars du cinéma soviétique – L. Orlova et Nikolai Tcherkassov (interprète d'*Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein) –, et à une interaction entre la partition musicale de Isaak Dounaievski et les paroles de Vassili Lebedev-Koumatch, deux artistes qui ont collaboré pour ce cycle, et dont les duos, vers et mélodie, ont été mémorisés par les Soviétiques, repris et chantés par tous tout au long de la Seconde Guerre mondiale. L'action se déroule à Moscou, dans le monde du spectacle, à la manière des comédies musicales hollywoodiennes, et le film tire une partie de son humour de la mise en scène des artifices du cinéma. *Le Printemps* met en scène la nouvelle exigence de *kulturnost*, nouvelle forme populaire de culture qui émerge avec l'ascension sociale d'anciennes couches plébéiennes, et qui s'oppose à la *kultura* ou ancienne conception étriquée de la culture.

Dans la dernière partie, Christophe Gauthier éclaire, sous l'angle de l'économie du cinéma, les difficultés, tracasseries et ambiguïtés qui marquèrent les relations commerciales entre l'Union soviétique et les pays capitalistes au début du stalinisme. Il étudie concrètement la vaste tentative de distribution du cinéma soviétique en France, entreprise en 1931-1932 par le cinéaste Abel Gance. Puis, Antoine de

Baecque retrace l'adhésion de Georges Sadoul au cinéma stalinien et à Staline par le biais de ses écrits dans les *Lettres françaises* entre 1944 et la fin des années 1960.

Écueil inhérent aux ouvrages collectifs, *a fortiori* issus de colloques, l'ouvrage s'éparpille un peu. Mais il demeure que l'ensemble offre un panorama d'une diversité jusque-là inconnue, un état des lieux de la recherche en plein bouillonnement sur le cinéma stalinien<sup>2</sup>.

MARTINE GODET

1 - NATACHA LAURENT, *L'œil du Kremlin. Cinéma et censure sous Staline (1928-1953)*, Toulouse, Privat, 2000.

2 - Deux autres ouvrages parus récemment témoignent de la vitalité de la recherche sur le cinéma soviétique : BERNARD EISENSCHITZ (dir.), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968*, Paris, Centre Pompidou, 2002 ; KRISTIAN FEIGELSON (dir.), *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

**Jean-Pierre Bertin-Maghit**

*Les documenteurs des années noires.*  
*Les documentaires de propagande,*  
*France 1940-1944*

Préface de Marc Ferro  
Paris, Nouveau Monde éditions,  
2004, 286 p.

Avec les *Documenteurs des années noires*, Jean-Pierre Bertin-Maghit publie le dernier volet de son triptyque consacré au cinéma français sous l'Occupation. Si ses deux précédents ouvrages avaient largement exploré le terrain du cinéma de fiction, ce nouvel opus s'attache exclusivement à l'analyse de 178 documentaires – restaurés par les Archives françaises du film – qui furent produits en France entre 1940 et 1944. Ce corpus clairement délimité permet à l'historien de mettre en œuvre une méthodologie exemplaire, qui combine avec finesse et rigueur les approches de l'histoire institutionnelle du média, de l'analyse filmique et de la sociologie du cinéma. La thèse principale de l'auteur consiste à démontrer qu'il y eut, sous l'Occupation, deux foyers de propagande bien distincts, l'un à Vichy, l'autre à Paris, dont les

productions documentaires ne sauraient être confondues ni sur le plan du contenu idéologique, ni sur celui des pratiques discursives et stylistiques.

S'appuyant sur les acquis de son ouvrage de référence<sup>1</sup>, J.-P. Bertin-Maghit revient sur la lutte d'influence qui opposa le gouvernement de Vichy aux autorités d'Occupation, soucieuses de placer le cinéma français sous tutelle allemande. Un combat inégal dont l'historien décrit les étapes et dresse le bilan : en dépit d'une politique volontariste marquée par la réorganisation de la profession et par une action ambitieuse en matière de propagande filmée, l'État français ne parvint pas à remplir les objectifs qu'il s'était assignés. Dès 1942, avant même l'invasion de la zone sud, la précarité des conditions de production, les restrictions drastiques imposées par la Propaganda Abteilung freinent considérablement ses programmes en cours. En janvier 1944, conséquence de l'évolution simultanée des conjonctures militaire et politique, la nomination de Philippe Henriot au poste de secrétaire d'État à l'Information et à la Propagande sonne le glas des dernières illusions. L'espace d'expression du gouvernement de Vichy s'est définitivement réduit à l'état de peau de chagrin : « à ce moment-là, les documentaires nazis et collaborationnistes, déjà majoritaires remplacent définitivement les films 'd'intérêt national'. Les écrans français deviennent alors totalement allemands » (p. 174). Du côté de Paris, le sort du documentaire de propagande est nettement plus enviable. Après une phase de mise en route, au cours de laquelle la propagande filmée allemande s'appuie sur l'unique canal des *Actualités mondiales*, les autorités d'Occupation s'emploient conjointement à la « colonisation économique » du cinéma français et à la mise en place de structures de production documentaire entièrement dévouées à leur cause. Sans tenir compte de la législation vichyste en vigueur, la Propaganda Abteilung favorise l'installation de deux producteurs collaborationnistes, Vahageny Badal (société Busdac) et Robert Muzard qui, à la tête de la Nova Films, produira quelques films tristement célèbres tels *Les Corrupteurs* et *Forces occultes*.

Ayant délimité ces deux sources de propagande cinématographique, J.-P. Bertin-Maghit reprend la distinction forgée par Jacques Ellul entre « propagande d'intégration » et « propagande d'agitation et d'exclusion », pour démontrer que les documentaires (et les actualités) de Vichy relèvent de la première catégorie, ceux des milieux allemand et collaborationniste de la seconde. Si l'auteur s'en était tenu à la mise au jour des thématiques respectives (mystique du chef, trilogie de la révolution nationale, mythe compensateur de l'Empire d'un côté ; dénonciation de l'anti-France et croisade européenne contre le bolchevisme de l'autre), il aurait fait œuvre utile sans nécessairement innover ni renouveler l'approche du cinéma de propagande. Un tel travail aurait appelé en outre quelques objections sur la portée opératoire de la distinction adoptée : la propagande d'intégration repose également sur des modalités implicites d'exclusion (ainsi la politique nataliste de Vichy stigmatise-t-elle par exemple l'égoïsme des célibataires), tout comme la désignation de boucs émissaires a pour effet induit de construire une communauté, fût-elle rétrécie ou fantasmée.

Or, le grand intérêt du travail de J.-P. Bertin-Maghit réside précisément dans la prise en compte des combinatoires entre les registres thématiques et les codes stylistiques, qui lui permet de démontrer le bien-fondé de ses hypothèses : à chaque foyer de propagande correspond un choix de figures narratives et de procédures formelles qui élaborent des pactes de lecture spécifiques. Par l'analyse comparée des représentations d'un même événement du côté de Vichy (le court-métrage *La tragédie de Mers-El-Kébir*) et du côté de Paris (le reportage de six minutes consacré par les *Actualités mondiales* au bombardement anglais de la flotte française), l'historien démontre subtilement que la sélection, l'agencement des plans et le travail de la bande-son opérés par chaque groupe émetteur contribuent, tout autant que le commentaire *off*, à produire deux récits distincts, deux mises en intrigue du réel qui ne se rejoignent jamais. Le recours à l'analyse filmique est tout aussi pertinent dans l'étude des documentaires sportifs commandités par

Vichy ; le choix des plans et des focales, les mouvements de caméra trahissent la volonté d'exalter « un mélange de nationalisme et de personnalisme » qui – contrairement au cinéma nazi – aménage la place de l'individu comme « fragment organique du groupe », plutôt que de le dissoudre dans la foule sous l'œil ordonnateur du chef. Cette attention portée à la mise en scène est toujours soigneusement contextualisée et canalisée par la prise en compte des contingences matérielles : en rapportant les propos d'un opérateur chargé des reportages sportifs, qui se plaint de la difficulté de restituer au moyen d'une seule caméra la « lumière spirituelle qui jaillit des stades », J.-P. Bertin-Maghit montre qu'il se garde des interprétations abusives et des extrapolations hasardeuses inhérentes à une analyse strictement interne du document filmique.

Grâce à cette approche globale, l'historien emporte au fil des pages l'adhésion du lecteur. L'activité propagandiste de Vichy ne se mesure pas seulement à la mise en valeur des axes programmatiques de la révolution nationale, elle s'emploie également à promouvoir une vision étriquée de l'histoire et de la marche du monde, elle tente de concilier individualisme et holisme en une philosophie personnaliste un peu molle que la qualité médiocre des réalisations peine à rendre attractive, elle se fonde enfin sur un effet induit d'évaporation du réel par la dissimulation de la politique de répression et d'exclusion conduite par l'État français. De son côté, la propagande collaborationniste – richement pourvue et dotée par l'occupant – butte sur une aporie : la dénonciation des juifs, des communistes et des francs-maçons ne lui permet pas d'embrayer sur la construction d'une communauté ; ainsi achoppe-t-elle sans cesse sur l'impossible définition d'une identité supranationale marquée au sceau de « l'Europe nouvelle ».

Ce double échec est mis en lumière par l'historien dans les pages très stimulantes qu'il consacre aux cadres sociaux et mentaux de la réception cinématographique. Chiffres de tirages des copies, composition des séances par les exploitants de salles, programmations spéciales dans le cadre de meetings ou d'exposi-



tions, rapports des préfets, rapports de police sur les chahuts de spectateurs au passage des documentaires et des actualités... rien n'échappe à la vigilance du chercheur qui fait feu de tout bois. Puisant l'essentiel de son inspiration dans l'œuvre maîtresse de Pierre Laborie<sup>2</sup>, J.-P. Bertin-Maghit place les films de son corpus en résonance avec d'autres supports de propagande (radio, presse écrite et filmée, affiches, caricature) pour dépeindre à petites touches l'imaginaire du public des années noires et en mesurer les évolutions.

Suscité par une approche très critique de *L'œil de Vichy* de Claude Chabrol (1993), l'ouvrage de J.-P. Bertin-Maghit tient pleinement son pari ; en remplaçant les images de propagande dans leurs contextes de production (Vichy d'une part, Paris d'autre part), il en démontre l'impossible amalgame ; en prenant en compte l'étude des réceptions, il dénonce toute extrapolation hâtive et biaisée qui tend à déduire de ces images un état de l'opinion publique des années noires ; en distinguant les aires de distribution des documentaires et des actualités, il lance un avertissement précieux : « les Français n'ont pas vu toutes les images que nous livrent les archives ; et ceux qui en ont vu ne les ont pas reçues de la même façon selon qu'ils vivaient dans la zone occupée ou dans la zone libre, et selon la date à laquelle ils les ont vues » (p. 73).

Précisément, si J.-P. Bertin-Maghit est conscient que les documentaires de propagande eurent moins d'influence que la radio sur le comportement des Français occupés, il fait la démonstration éclatante que leur étude n'est pas vaine pour autant. En dévoilant les enjeux et les stratégies, les négociations et les frictions entre les foyers de propagande vichyssois et collaborationniste, il enrichit notre compréhension d'une époque et démontre que l'étude des films n'intéresse pas la seule histoire du cinéma.

SYLVIE LINDEPERG

1 - JEAN-PIERRE BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Éditions Olivier Orban, 1989.

2 - PIERRE LABORIE, *L'opinion française sous Vichy. Les Français et la crise d'identité nationale, 1936-1944*, Paris, Le Seuil, [1990] 2001.

### Philippe Mary

*La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur.*

*Socio-analyse d'une révolution artistique*

Paris, Le Seuil, « Liber », 2006, 280 p.

Le travail de Philippe Mary s'inscrit dans un champ d'études profondément renouvelé, ces dernières années, par la sociologie de la culture : le cinéma. On peut citer les ouvrages d'Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, de Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, les travaux de Bruno Péquignot ou d'Olivier Thévenin<sup>1</sup>. L'essentiel de ces études porte sur les années soixante et l'émergence de la Nouvelle Vague en France, et il n'est pas surprenant que P. Mary en propose désormais une synthèse qui reprend, élargit et creuse les principales problématiques. Il s'agit de repenser en sociologie la catégorie à la fois esthétique et historique du « nouveau », telle qu'elle fut mise en place à la fin des années cinquante à travers l'émergence du « jeune cinéma » et de la Nouvelle Vague. Cette dernière appellation vient directement d'un usage vulgarisé de la sociologie puisqu'elle est apparue et s'est imposée dans l'opinion publique lors de la publication par *L'Express*, à l'automne 1957, d'une enquête d'opinion sur la jeunesse, et de ses commentaires par Françoise Giroud. La Nouvelle Vague n'est pas, à l'origine, une école cinématographique, mais bien la recension et l'analyse au présent d'un mouvement sensible et contemporain de l'opinion publique : les aspirations contradictoires d'une jeunesse qui semble douter d'elle-même, de sa place dans la société et de son avenir.

L'interprétation classique du mouvement est cependant esthétique, fournie sur le moment par la première vague de cinéastes qui soient aussi des critiques et des intellectuels (collaborant aux *Cahiers du cinéma* et à *Arts*), donc aptes à penser, à formuler et à diffuser ce discours d'un art sur lui-même. La Nouvelle Vague s'est auto-interprétée comme une rup-

ture dans l'histoire du cinéma français et mondial : rupture avec le système économique et de production (des studios, des vedettes, des scénaristes), rupture avec le cinéma de qualité de tradition française, rupture avec l'esthétique et la technique classiques, rupture avec la place même dévolue aux cinéastes (considérés de nouveau comme centraux, faisant œuvre personnelle de création, tels des « auteurs »). P. Mary n'ignore pas cette interprétation, la pose comme un héritage, et cherche plutôt à la soumettre à la « vérification par les sciences sociales » : « On peut se donner un autre but, simple, relevant de la démarche historique, le seul qui peut réellement constituer la Nouvelle Vague en objet de connaissance pour les sciences sociales : expliquer ce changement, en rendre raison, porter au jour ses conditions sociales de possibilité. » Une histoire sociale du cinéma qui – à l'opposé des approches internes, esthétiques, cinéphiles, privilégiant l'œuvre comme forme irrécusable – cherche à articuler la réalité sociale et les films.

Cette sociologie du cinéma se différencie également de l'approche externe et historique, qui pourrait voir dans la Nouvelle Vague un simple « reflet » de la société de son temps : la transformation de la jeunesse, l'avènement en France de la société de consommation, l'expansion des loisirs et de la culture de masse. Chabrol, Godard, issus de la bourgeoisie, filmeraient dans ce cas une jeunesse plutôt privilégiée, aux prises avec les contradictions de l'engagement politique et de la société en mutation. Le risque, ici, est de perdre la spécificité de l'œuvre, effacée derrière le reflet d'un moment d'histoire, et de ne plus voir comment la société apparaît de façon inédite parce qu'elle est, précisément, filmée d'une certaine manière et selon un certain style.

Le postulat de P. Mary, et de cette école de sociologie de la culture plus généralement, consiste à réfuter « aussi bien la dénégation que la réduction », pour situer les œuvres d'art et les représentations qui les englobent dans un espace spécifique, *l'espace de la production des œuvres et des discours sur les œuvres*, à l'intérieur duquel les films « se réalisent, se différencient et se hiérarchisent ». C'est ce « monde du

cinéma », ce « champ cinématographique » qui s'autonomise de façon exemplaire avec la Nouvelle Vague. P. Mary montre, à travers l'analyse du « discours de l'auteurisation » propre à la Nouvelle Vague, et par l'étude des origines sociales, des trajectoires individuelles, des parcours scolaires et biographiques, des logiques culturelles et politiques, spécifiques aux principaux cinéastes du mouvement – Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer – comment le champ du cinéma a alors conquis son autonomie, ce que le monde de la littérature ou de la peinture avait acquis au milieu et à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Désormais, avec la Nouvelle Vague, un certain monde du cinéma s'est imposé comme « force symbolique » indépendante, et permet de faire exister en France un « cinéma d'auteur » largement autonome par rapport au cinéma commercial, à l'industrie culturelle, aux contraintes économiques, aux tensions politiques. Un monde qui s'inscrit cependant dans un système de financement étatique (avances sur recettes, aides et subventions diverses, diffusion par les biais officiels...), le tout fondé sur une alliance nouée avec ce régime spécifique : c'est ce cinéma qui, surtout vis-à-vis du monde extérieur, représente désormais le prestige de la culture française.

P. Mary appréhende le « coup de force idéologique » de la notion d'auteur, imposée dans l'espace culturel par la critique de cinéma au milieu des années cinquante ; suit les itinéraires particuliers de Chabrol, Godard, Truffaut et Rohmer au sein de cette « bohème cinéphilique » ; replace textes, parcours et films dans l'espace politique et culturel du tournant des années 1950-1960 ; analyse les ressources financières et les mutations techniques au sein d'un nouveau cinéma qui fonde un ordre inédit dans la production des films, qui passe des accords avec le système récemment consolidé par le Centre national de la cinématographie, et qui bouleverse les règles corporatistes de la profession. Ce faisant, et tout en s'appuyant sur deux « socio-analyses » de film spécifiques, celles des *Quatre cents coups* de Truffaut et d'*À bout de souffle* de Godard, il renouvelle notre approche du moment Nouvelle Vague,

vu comme « le passage d'un *ordre* du monde cinématographique à un autre ».

ANTOINE DE BAECQUE

1 - EMMANUEL ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005 ; JEAN-PIERRE ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004.

### Caroline Eades

*Le cinéma post-colonial français*

Paris, Éditions du Cerf/Corlet, « 7<sup>e</sup> art », 2006, 432 p.

Ce livre constitue assurément l'une des premières tentatives d'adaptation des études cinématographiques au paradigme des études postcoloniales anglo-saxonnes, un phénomène également observable dans les domaines de la littérature et de l'histoire. L'auteure, Caroline Eades, après avoir enseigné l'histoire du cinéma et de la littérature française, a traversé l'Atlantique et rejoint les universités de Santa Barbara puis du Maryland en tant que professeure de français. Son approche s'inspire notamment des études féministes et culturelles pratiquées depuis longtemps en Angleterre et aux États-Unis.

L'introduction récente de la *Postcolonial Theory* en France a entraîné une série de débats auxquels plusieurs revues viennent de consacrer des dossiers spéciaux<sup>1</sup>. Sur le plan politique, l'année 2006 a vu aboutir des revendications issues des milieux de l'histoire et du cinéma. Le 15 février 2006, un décret portait abrogation du deuxième alinéa de l'article 4 de la loi du 23 février 2005 qui enjoignait aux enseignants de faire état du rôle positif de la colonisation française. À l'automne, la presse rapportait que le président de la République, après avoir vu *Indigènes*, le film réalisé par Rachid Bouchareb, s'apprêtait à revaloriser les pensions des anciens combattants étrangers, gelées depuis 1959. Présenté sous la nationalité algérienne à la compétition des Oscars aux États-Unis, *Indigènes* a été produit avec le concours du Maroc, de la Belgique et de la France. C. Eades l'a inclus dans la liste complémentaire de sa filmo-

graphie sous la rubrique « Autres films de fiction et téléfilms sur la colonisation française ».

En effet, le corpus proprement dit est composé de cinquante films de fiction français, produits de 1962 à nos jours, où se retrouvent mêlés des cinéastes qui ont consacré plusieurs longs-métrages à l'histoire coloniale de la France (Jean-Jacques Annaud, Alexandre Arcady, Marguerite Duras, Pierre Schoendoerffer, René Vautier, Régis Wargnier) tandis que d'autres n'en ont réalisé qu'un seul (Dominique Cabrera, Bernard Giraudeau, Laurent Heynemann, Gillo Pontecorvo, Brigitte Roüan, Bertrand Tavernier). Ce n'est pas le statut des cinéastes (« auteur », comme Duras, ou « grand public », comme Arcady) qui a déterminé le choix du corpus, mais la place que tient l'histoire coloniale dans le sujet et le traitement de leurs films. Cette histoire est d'ailleurs plutôt celle de la fin de la colonisation, la période privilégiée allant de 1955 à 1962.

Le cinéma « colonial » peut se définir de façon assez simple : c'est celui qui, de la naissance du cinéma au démantèlement de l'empire colonial français, n'émane que de la métropole, dans un contexte où les colonisés sont empêchés d'accéder de manière autonome aux moyens de création. L'ère post-coloniale lève cet obstacle, au moins sur le plan politique. Pourtant, C. Eades a préféré restreindre son étude « au point de vue et [à] l'expression de l'ex-colonisateur, comme complément des nombreuses publications sur les cinémas des nations devenues indépendantes ou sur les films réalisés par les immigrants issus des anciennes colonies et leurs descendants et consacrés à la diaspora ou au retour au pays d'origine et à son passé ».

Ce choix peut paraître discutable. En effet, il n'est pas sûr que les films des pays libérés de la tutelle coloniale française bénéficient de la même visibilité que ceux de l'ancienne métropole. Il est par ailleurs courant qu'une partie d'entre eux, ne serait-ce qu'au nom de la diversité culturelle prônée par la France, bénéficie de concours techniques et financiers provenant de Paris et des régions françaises. S'il peut sembler logique de continuer à s'intéresser au point de vue des cinéastes français

sur l'ex-empire colonial, pourquoi ne pas croiser les uns et les autres puisque le livre procède par thématiques et non par études monographiques ? Si l'on prend l'exemple de R. Vautier, il semble difficile de séparer son travail de la collaboration qu'il a voulu entretenir avec les Algériens. *Peuple en marche* (1962) est assurément l'un des premiers films tournés au lendemain de la guerre par des cinéastes algériens. Mais ceux-ci avaient été formés par R. Vautier au Centre audiovisuel d'Alger, ayant reconnu l'auteur d'*Algérie en flammes* (1958) comme l'un des leurs.

À cette réserve près, le travail de C. Eades est d'une grande richesse et montre bien comment le cinéma postcolonial français emprunte, tout en les déformant, les codes du mélodrame colonial. La déconstruction des stéréotypes de l'imagerie de l'indigène est particulièrement intéressante à suivre dans le chapitre intitulé « L'Empire glottophage » où l'on voit bien comment la fiction a composé avec l'usage d'un des instruments de domination des colons, la langue française, mais aussi avec la manière de nommer, d'identifier des personnages souvent privés de leur identité dans le cinéma colonial des années 1930, voire même dépouillés de toute qualité individuelle.

Avec les cinéastes postcoloniaux, nous sommes loin de l'univers que Julien Duvivier mettait en scène dans *Pépé le Moko* (1937), tourné en studio dans la métropole, où Jean Gabin et Mireille Balin, censés être dans la casbah d'Alger, s'échangeaient comme autant de signes de reconnaissance identitaire et amoureuse les noms des stations du métro parisien. La clôture de l'espace indigène était l'un des fondements du cinéma colonial, qui pouvait suggérer cette altérité en jouant sur le cadre et le montage. Certains des films étudiés par C. Eades, et ce sont sans doute les plus intéressants, interrogent explicitement l'histoire des anciens pays colonisés dans un regard à la fois empathique et distancié, signe de « la fin en soi d'un impérialisme foncièrement entropique ».

CHRISTIAN DELAGE

1 - « La question postcoloniale », *Hérodote*, 120, 2006 ; « Postcolonialisme et immigration », *Contre-*

*Temps*, 16, 2006 ; « Faut-il être postcolonial ? », *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire*, 24, II, 2006.

**Francesca Orsini (éd.)**

*Love in South Asia: A cultural history*

Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 368 p.

De l'émoi sexuel au sentiment codifié, l'Asie du Sud offre un champ particulièrement riche pour consigner une histoire culturelle de l'amour. Loin de considérer la « culture » ou « l'amour » sud-asiatique comme des « monolithes », cet ouvrage collectif appréhende à la fois l'amour en tant qu'« affect » et que « socialité », et fournit des matériaux allant de l'éthique de Cour aux conventions littéraires, des structures familiales au sentiment et à l'intimité. Cette exploration s'opère sous l'angle de la littérature, de l'histoire littéraire, de l'histoire sociale, de la philosophie, des langues, de l'anthropologie, de la musique, du chant, du théâtre et du cinéma, dans un champ chronologique périodisé, depuis l'empire des Gupta (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle) jusqu'aux bollywoodiennes années 1990. Si chaque chapitre est focalisé sur une époque particulière, ou sur un texte ou un genre spécifique de répertoire, une part est réservée cependant à la façon dont les idiomes variés de l'amour se sont chevauchés et influencés, aussi bien qu'à la manière dont d'anciennes locutions ont été revitalisées grâce à leur utilisation par de nouveaux acteurs dans de nouveaux contextes. En termes de méthodologie, ce recueil suggère que l'amour dispense une perspective féconde depuis laquelle observer les processus d'influence culturelle dans l'histoire de l'Asie du Sud. Les notions de *shringāra* (sentiment érotique), *viraha* (séparation/souffrance de la séparation amoureuse), *isq̄h/muḥabbat* (désir/passion), *prem* (amour/affection) et *love*, chacune née dans des climats philosophiques et esthétiques distincts, ont revêtu plusieurs apparences dans leur longue histoire et sont toujours vivantes et en usage aujourd'hui.

Les discours sur l'amour proviennent principalement de sources littéraires (poésie, prose, théâtre, chants, contes oraux) mais éga-

lement d'écrits sur l'éthique, l'esthétique, et de sources visuelles. Chaque genre développe une « compétence » spécifique. Le même héros sera décrit selon ses qualités martiales dans une épopée et sous les traits d'un amant par un poète lyrique. Le genre joue comme un agent dynamique dans l'évolution des formes littéraires, surtout dans un système multilingue et multiculturel comme celui de l'Asie du Sud, dans lequel les lettrés curieux comme le maître soufi Kwhaja Ghulam Farid ou le poète persan moghol Faizi (Abu'l Faizi ibn Mubarak), empreints de plus d'une tradition littéraire, ont su innover en important dans un genre des éléments d'une forme différente.

Quatre répertoires président à l'amour : en sanskrit, la base philosophique du discours sur l'amour est le *kāma* (plaisir amoureux) auquel s'attache le traité du *Kāmasūtra* qui instruit sur l'art d'aimer dans ses moindres nuances, en détaillant la science des caresses et les techniques de la jouissance sexuelle ; dans le répertoire oral, l'amour s'extrait des sources épiques, des contes et des chants ; le répertoire arabo-persan, quant à lui, gravite autour d'expressions telles que *'isq/muhabbat* et comprend des injonctions religieuses, des poèmes soufis et leurs interprétations, des textes universels sur l'éthique et la conduite, des romans poétiques (*masnavī*), des poèmes lyriques (*ghazal*) et des histoires d'aventure et de chevalerie. Enfin, il y a le répertoire poétique d'amour dévotionnel (*bhakti*) auquel on peut adjoindre le registre moderne dont relèvent *prem* et *love*.

Ainsi, Daud Ali examine la cour des Gupta à partir de pièces de théâtre où se mêlent engouements amoureux et alliances dynastiques. Les épopées reflètent souvent les intérêts de clans et autres groupes sociaux spécifiques tels que les *vār* panjabis, pourvoyeurs d'histoires pour les *qissah* (poèmes écrits en vers) qu'étudie Jeevan Deol dans *Mirzā et Sāhibān*, un conte d'amour et d'honneur familial. Les auteurs arabo-persans ont établi une connexion profonde entre amour et folie, mais tout en prescrivant le contrôle sur la passion, ils ont également encouragé l'énamourment et le plaisir des sens. L'étude de Katherine Butler Brown porte sur le *mehfil* en tant qu'espace

musical érotisé pour une élite masculine, patrons et musiciens. On y voit le pouvoir subversif de la musique vaincre temporairement les détenteurs privilégiés du pouvoir politique et social.

En Inde, la poésie arabe et persane a fait partie de l'apport culturel de la conquête musulmane. Les *masnavī*, dont Amir Kushrau (1253-1325) est un praticien célèbre, ont généré des modèles et des cadres dans lesquels les motifs de constitution identitaire pouvaient se développer. Ces histoires d'amour, en vers ou en prose, en persan ou en langues indiennes, ont transmis des standards qui ont tissé une certaine familiarité avec les auditoires.

Par ailleurs, l'énorme production littéraire du courant dévotionnel de la *bhakti* a consisté surtout en chants en langues vernaculaires, diffusés oralement par des professionnels itinérants qui se produisaient également dans les grands temples. Dans les chants de femmes étudiés par Ann Grodzins Gold dans un village du Rajasthan, un souci intense de désir d'amour, d'affection (*prem*) et de sécurité est exalté en priorité. Parallèlement, le voile (*orhni*), signe de soumission féminine, devient un instrument de séduction, un drap pour s'étendre, ou une couverture pour se rendre incognito à un rendez-vous amoureux.

Une restructuration culturelle s'est accomplie depuis les cours de l'empire moghol, à travers les réécritures d'histoires classiques et l'investissement dans les langues et traditions locales. Ce patronage éclectique a favorisé l'essor de formes hybrides comme la musique hindoustanie ou des reprises persanes d'histoires d'amour indiennes telle celle de *Nala et Damayantī*. Cette même sorte de fertilisation croisée a gagné le théâtre parsi qui a fleuri entre 1850 et 1930.

Au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, Sudipta Kaviraj montre qu'un glissement s'est opéré de la conception érotique de l'amour vers une conception plus émotionnelle dont Rabindranath Tagore (1861-1941) est le chantre. Un nouvel idéal d'amour romantique a pris corps dans les romans puis, plus tard, à l'écran, où les chansons d'amour dans des décors de paradis tiennent lieu de déclaration et où le sari mouillé

de l'héroïne figure le topos de la sensualité tropicale. Il a même investi les mariages arrangés. Avec une infinie finesse, Vasudha Dalmia dépeint les liens forts entre l'amour et les saisons, parallèlement à des analyses sur le patriarcat, la réclusion féminine et l'union d'affection durable intitulée « *companionate marriage* ». Sous l'influence du mouvement de réforme bengali Brāhmo Samāj, des manuels d'éducation pour femmes et sur la santé sexuelle du couple sont publiés. Francesca Orsini, à qui l'on doit l'excellente introduction au volume, s'est intéressée aux modèles de lettres d'amour depuis les manuels et poèmes en persan et en ourdou jusqu'aux livrets contemporains en hindi et en anglais. La lettre est devenue le médium intime de la communication. Kumkum Sangari nous entraîne à travers le roman *River of fire* de Qurratulain Hyder, construit en quatre moments historiques au cours desquels un jeu de personnages réapparaît avec des normes en partie altérées ou dans des situations similaires reconnaissables. L'indépendance et la partition y sont reconfigurées en *viraha*.

De la veuve en feu sur le bûcher de son époux défunt (*satī*) au consensuel « mariage

d'amour arrangé » qui a la préférence dans la Delhi d'aujourd'hui; de la censure du baiser sur la bouche au cinéma, puis de sa levée, de nouveau controversée, aux récentes manifestations anti-Saint-Valentin (Bombay), l'Inde a le talent d'aménager le contemporain sans évincer ou abolir pour autant son passé.

Les spécialistes de « l'histoire des émotions »<sup>1</sup> et de « l'intimité » seront comblés par cet outil de recherche auquel ne manque qu'une iconographie. On y remédiera, du moins pour la période classique, en feuilletant le catalogue de l'exposition sur l'art des Gupta<sup>2</sup>: la chair de grès rouge, rose ou beige du statuaire saisit au mieux, dans sa sensualité contenue, la quintessence de l'érotisme indienne; voluptueuse pédagogie d'une lecture arborescente au souffle civilisateur!

MARIE FOURCADE

1 - RAJAT KANTA RAY, *Exploring emotional India: Gender, mentality and literature in the Indian awakening*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

2 - *L'âge d'or de l'Inde classique. L'empire des Gupta*, Galeries nationales du Grand Palais [Catalogue], Paris, RMN, 2007.