

riches d'enseignements, qui contribuent à mieux connaître la vie intellectuelle de son époque. Les Actes de ce Colloque le montrent avec force.

Il paraît temps que les études soréliennes, après les indéniables progrès accomplis depuis une dizaine d'années, doivent prendre un second souffle et ne pas se cantonner, ainsi que l'écrivait Jacques Julliard⁴, dans la publication tapageuse de quelques notes de blanchisseuse ou de correspondances abondantes mais sans intérêt véritable. Il semble que les animateurs des *Cahiers Georges Sorel* aient pris conscience de ce risque et souhaitent aujourd'hui ouvrir leur revue à des travaux dépassant le seul cas de leur auteur éponyme. On attend...

Christophe PROCHASSON.

ART ET SOCIÉTÉ

Claude-Gilbert DUBOIS, *L'Imaginaire de la Renaissance*. Paris, P.U.F., 1985. 14 x 22, 256 p., bibliogr. (« Écriture »).

La multiplication récente des travaux et des enquêtes rendait utile et urgente une synthèse sur l'imaginaire de la Renaissance ; encore fallait-il avoir le courage de s'y lancer, et ce n'est sans doute pas le moindre mérite de Claude-Gilbert Dubois de l'avoir essayée. Ses recherches personnelles, de vastes lectures, un sens aigu de l'essentiel le prédisposaient certes à pareille entreprise. Il n'en reste pas moins que l'œuvre à accomplir se révélait immense et périlleuse, bien propre à s'attirer la pointilleuse sollicitude des critiques. Or, l'ouvrage qui en résulte, au-delà d'affirmations un peu trop tranchées et de tics d'écriture parfois agaçants, suscite (et suscitera encore longtemps, espérons-le) réflexions et discussions, ce qui est la meilleure preuve de sa fécondité. Ce compte rendu ne voudrait être qu'une de ces réflexions.

Il semble que la synthèse s'opère à deux niveaux. En effet, l'auteur enveloppe une approche thématique, qui détermine son plan, d'un effort de compréhension globale qui la dépasse et en utilise les conclusions partielles. En conséquence, bien que cette approche et cet effort s'entrelacent au fil du discours, ils ne reposent pas sur des bases identiques et ne procèdent pas exactement de la même démarche. Aussi convient-il de les distinguer.

I

Les approches thématiques portent à la fois sur les moyens et les méthodes de représentation (en particulier le langage et son utilisation) et sur les représentations elles-mêmes (celles de l'univers, du temps, du couple ville-jardin et

4. Présentation des *Cahiers Georges Sorel*, 1, 1983.

finalement de l'homme). Elles s'appuient sur une importante série de publications, sans oublier un nombre appréciable de travaux originaux, le tout répertorié dans la bibliographie. Celle-ci, assez large, distribue livres et articles par sujets, mais, à l'intérieur de chacun d'entre eux, l'ordre de classement, ni alphabétique, ni chronologique, n'apparaît pas clairement, ce qui en gêne la consultation. Chaque thème abordé donne lieu à des développements qui sont plus que des mises au point, puisqu'ils visent non seulement à résumer, mais également à interpréter, à élaborer, sous la forme la plus concise et la plus précise possible, une image des imaginaires correspondants. Il en résulte des chapitres denses et extrêmement précieux, car ils rassemblent en quelques pages des renseignements éparpillés dans de nombreux ouvrages et les replacent dans une vision personnelle de l'auteur. Ceux, copieux et nuancés qui étudient le maniement du langage et son rapport avec l'imaginaire ou qui décrivent l'enchaînement des diverses visions du cosmos, se distinguent par leur exceptionnelle richesse, leur cohérence et un sens aiguisé des interactions et des reflets.

Cependant, revers de la médaille, la matière à assimiler et à traiter atteint ainsi un tel volume qu'elle devient également difficile à maîtriser dans sa totalité. Dans ces conditions, certaines affirmations hasardeuses plongent le lecteur dans la perplexité. Par exemple, prétendre que « les mouvements millénaristes et apocalyptiques témoignent du malaise social et de la revendication des laissés pour compte de la société à base foncière — fondée sur la propriété — comme de la société à base marchande — fondée sur la fructification du capital et des valeurs d'échange » et qu'« ils inspireront, derrière des chefs comme Thomas Muntzer et Jan Matthys, la guerre des paysans allemands de 1525 et les insurrections prolétariennes de 1535 » (p. 138), avoue une vue partielle, incomplète et finalement réductrice des événements évoqués et des représentations qui les animent. En effet, cette vue ne tient compte ni de la synthèse de G.H. Williams sur la « Réforme radicale », ni des travaux de M. Reeves sur la postérité du joachinisme, ni surtout des recherches entreprises depuis une dizaine d'années par les historiens allemands, tant de l'est que de l'ouest, sur les agitations paysannes dans le Saint Empire et sur le soulèvement de 1525 ; elle repose trop sur le livre de Norman Cohn. Entre autres choses, elle ignore, de ce fait, l'influence d'imaginaires qui, même s'ils coexistent avec celui qui inspire les millénarismes contemporains, demeurent néanmoins fondamentalement différents, que ce soit celui que véhiculent les disciples de Zwingli ou ceux qui successivement permettent aux paysans d'interpréter en termes de Justice et d'Injustice, leur condition sociale et son évolution, et les poussent à l'action. En revanche, l'épisode de Munster constitue incontestablement un mouvement eschatologique ; toutefois, avant de le qualifier d'« insurrection prolétarienne », il conviendrait de connaître l'appartenance sociale des participants et de se demander si le terme « prolétariat » correspond bien à une réalité du XVI^e siècle.

De même, quelques pages plus loin, l'auteur se penche sur les « cadavres pourrissants et verdissants », les « squelettes qui percent la peau », les « chairs purulentes et rongées de vers » de l'iconographie macabre, pour en conclure

qu'« à partir du XIV^e siècle..., l'intérêt pris à la mort du corps semble l'emporter sur l'intérêt pris au salut de l'âme », que « cette drôle d'après-vie du corps semble inquiéter les contemplateurs de la mort plus que le sort de l'âme *post mortem* » (p. 141-142). Raisonner ainsi équivaut à estimer que toute évocation de la décomposition charnelle exprime *ipso facto* une angoisse de la mort, qu'elle porte en elle-même, partout et toujours, sa propre signification, ce qui n'est rien moins que sûr. En effet, la multiplication, à la période qui justement nous intéresse, de ces traités où images et textes se répondent pour exhorter à la bonne mort, pour proposer un *ars moriendi*, indique nettement que ce que l'on craint, ce n'est pas l'anéantissement du corps, mais la damnation éternelle de l'âme. Dans ces conditions, les variations contemporaines sur les cadavres dévorés et les chairs en lambeaux ne puisent pas en eux-mêmes leur signification ; elles ne la trouvent que par confrontation avec les opuscules du bien mourir où les diables assiègent le mourant à l'heure ultime et décisive. Représenter la destruction du corps, c'est vraisemblablement alors suggérer l'immortalité de l'âme et rappeler que tout se joue quand celle-ci se détache du périssable. D'ailleurs, au cœur des méditations du jeune Luther, ce n'est pas l'angoisse de la mort que l'on rencontre, mais bien celle du salut. Sa réponse, le *Sola Fide*, correspondait à une attente qui dépassait largement son cas individuel et explique, en partie, l'audience de sa prédication.

Tout compte fait, il se pourrait qu'en abordant des thèmes qui lui sont moins familiers, Claude-Gilbert Dubois ait eu tendance à se contenter d'études fouillées, mais ponctuelles. Cette attitude n'est pas sans avantages : elle autorise des analyses originales, subtiles et passionnantes comme celle sur « la recherche de la centration autour du *moi* » chez Montaigne. Cependant, en rétrécissant la perspective, elle risque aussi de gommer les antécédents (par exemple, le rôle de la mystique rhénane et de la *Devotio Moderna* dans la suppression des « intermédiaires » entre Dieu et chaque homme) ; elle masque également ainsi la représentativité réelle des cas retenus, en particulier, mais pas uniquement celui de Montaigne. En un mot, elle ne permet pas de se prononcer sur la portée exacte des visions dégagées et elle n'évoque pratiquement pas celles qui naissent en dehors des cercles cultivés et instruits, même si l'on n'en connaît encore que peu de choses. Dans quelle mesure l'imaginaire d'un paysan ou d'un artisan diffère-t-il de celui d'un humaniste ou d'un prédicateur ? Il aurait été souhaitable que cette question fût posée, surtout au siècle où certains commencent déjà à jeter les bases d'une culture élitiste qui, pensent-ils, les séparerait définitivement du « vulgaire ». Néanmoins, ce reproche est en dernière analyse mal fondé ; il suffit de songer à l'impressionnante collecte de l'auteur pour être invité à la modestie dans les critiques d'autant que son travail ne se borne pas à une approche thématique mais s'essaie également à une compréhension globale.

II

Pour y parvenir, Claude-Gilbert Dubois se sert des recherches récentes des philosophes et des psychanalystes, et singulièrement de celles de Jacques Lacan, auquel il se réfère souvent. Grâce à ce recours, il définit le champ de l'imaginaire et les divers types que l'on peut y distinguer. Surtout, c'est ainsi qu'il parvient à prendre du recul par rapport à son sujet et, de cette manière, à tenter de le saisir dans son ensemble et de le comprendre dans sa globalité. Un tel procédé possède l'inestimable avantage d'éviter un regard de myope ; il éclaire d'un jour nouveau et plus « égalitaire » des visions qui paraissaient irréductibles, en révélant les liens qu'elles entretiennent entre elles en dépit des apparences ou des préjugés. Pour ne prendre qu'un exemple, l'auteur montre bien que le passage des anciennes conceptions médiévales du cosmos à la « conception dite scientifique » qui commence alors à s'affirmer, correspond à un changement d'attitude vis-à-vis d'un univers non plus considéré comme un message polysémique à déchiffrer, mais comme un « objet avec lequel s'établit une relation de domination entre une raison tout active et un objet de connaissance tout passif » ; et de conclure qu'« on ne saurait donc parler en terme de vérité face à l'erreur ou en terme de raison adulte face à l'imagination prélogique enfantine » (p. 97).

Cette référence permanente à une interprétation intemporelle de l'imaginaire s'explique assez bien par le désir et le besoin qu'éprouve l'historien de trouver un point fixe d'où observer ce qui bouge pour rendre le changement intelligible. Pourtant, dans le cas présent, si cette référence confère une remarquable homogénéité à l'ensemble de l'entreprise, elle tend également à la refermer sur les systèmes de représentation. Elle porte, en effet, l'accent sur l'acte de se représenter et ce qui le sous-tend, et concentre ainsi l'attention sur celui qui se représente aux dépens de ce qui est représenté. Or, comme le note à juste titre l'auteur lui-même, il existe toujours un décalage entre la représentation et le représenté. Un tel décalage varie en fonction de la représentation et du représenté, de la plus ou moins grande adéquation de la première au second. Comme la représentation prépare une action sur le représenté pour le modifier, le contrecarrer ou s'y adapter, l'efficacité de cette action est à son tour fonction du décalage lui-même. Certes, l'auteur a raison de penser et d'affirmer qu'on ne doit pas « parler en terme de vérité face à l'erreur » en confrontant la conception scientifique de l'univers à celles qui l'ont précédée. Néanmoins la plus grande efficacité d'action sur le monde, qu'a permise cette conception scientifique, est signe d'une meilleure adéquation au représenté. Ainsi réapparaît une différence avec les conceptions antérieures qui n'a pas été sans conséquences sur l'évolution historique elle-même, tant s'en faut.

Mais il y a plus. Quand, vers 1524-1525, les paysans allemands découvrent qu'attribuer au mauvais respect des coutumes locales la dégradation du statut social de ceux qui veulent vivre de leur exploitation, ne débouche que sur des actions aux résultats bien médiocres, nombre d'entre eux changent de représentation sous l'influence de la prédication réformée. Ils imputent alors les dif-

ficultés qui les assaillent à la nécessité de rendre conforme la société dans laquelle ils vivent, à la Parole de Dieu contenue dans la Sainte Écriture et Elle seule. À son tour, l'échec sanglant des insurrections de 1525 les conduisent à l'abandon de cette nouvelle interprétation et à la reprise en compte de l'ancienne. Donc, le degré d'efficacité de l'action et la possibilité d'une représentation de rechange peuvent également provoquer une modification des représentations dominantes. Cela ne veut pas dire que l'imaginaire ne jouit pas d'une certaine autonomie ; cela signifie seulement qu'il ne se comprend pas uniquement en fonction de sa propre logique, mais également d'une dialectique qu'il entretient avec le réel par l'intermédiaire de l'action.

De cette nécessité, Claude-Gilbert Dubois a certainement conscience. Il évoque ici ou là des modifications survenues à cette époque dans les rapports sociaux. Toutefois, s'en tenant à des généralités, il lui était difficile d'approfondir ce problème comme il le méritait. En tout cas, il ne pouvait pas le résoudre. Les études précises se satisfont trop souvent de la notion de « prise de conscience » ; elles font ainsi bon marché de l'autonomie relative de la représentation ; elles relèvent, dirait à juste titre notre auteur, d'une forme extrême d'« imaginaire spéculaire », d'une confusion entre le réel et la représentation de ce réel. Les recherches plus complexes demeurent encore en nombre trop limité pour permettre d'embrasser la question à l'époque de la Renaissance.

Quoi qu'il en soit, cet ensemble de réflexions et de discussions n'entache nullement l'intérêt de l'ouvrage de Claude-Gilbert Dubois. Il ne rend d'ailleurs pas compte de nombre de notations qui ouvrent brutalement des horizons insoupçonnés (comme celles qui tournent autour du goût pour la série et pour la collection). Il faut bien laisser au lecteur le plaisir de découvrir lui-même les richesses de ce livre. Qu'il ne se laisse seulement pas rebuter par les abstractions des premières pages, qu'il poursuive, qu'il procède avec sympathie, comme Montaigne ; il trouvera alors de quoi nourrir abondamment son esprit.

Hugues NEVEUX.

Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Paris, Minuit, 1985. 14 × 22, 192 p. (« Arguments »).

Dans ce remarquable essai, prolongement logique du *Roi-machine* qui étudiait « l'image du Roi [...] à travers les arts [...] ceux-ci constituant [...] les supports visuels du corps imaginaire du monarque, corps politique dans lequel se réalise l'incarnation d'un nouveau "groupe", la nation » (p. 8), Jean-Marie Apostolidès démonte les mécanismes du théâtre classique, analysé comme observatoire et miroir fidèle du trouble provoqué par la présence désormais incontournable d'un État nouvelle manière : État de justice, de police, de finance et de Raison, qui bouscule bien des hiérarchies, des certitudes et des systèmes de valeur sur lesquels reposait l'organisation du monde. La monar-

chie absolue est, en effet, désormais la maîtresse souveraine du jeu politique et social (La Fronde n'est-elle pas la dernière expression de la logique « archaïque » de l'ordre féodal, aristocratique et lignager, défendu par les groupes — parlementaires, nobles — porte-parole d'un univers condamné ?). Mais, malgré le travail des érudits libertins (Naudé, Sorbière...) entourant Richelieu pour justifier la Raison d'État, malgré les compilations savantes des théoriciens du droit canon et du droit romain pour assurer l'assise légale des pouvoirs du Roi, malgré l'onction divine du sacre, malgré... il subsiste un doute, un besoin de comprendre. D'autant que cette monarchie « durcie » a banni toutes les autres formes de pouvoir, autrefois définies par Aristote (démocratie, oligarchie), clôturant le passé (la loi salique fonde la légitimité imaginaire du roi de France) et l'avenir (toute contestation, toute idée de « révolution » est impossible) dans le temps arrêté d'une Vérité inscrite de toute éternité dans l'Ordre du monde humain et divin (cf. Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*).

Dans ce système clos sur lui-même, le théâtre joue un rôle décisif : « à la charnière de la religion et de l'art, le théâtre classique se présente comme un rituel qui permet à la collectivité d'accomplir le « travail de deuil » de ses valeurs anciennes, absolues, féodales » (p. 178). Rituel, en effet, proche de la liturgie, dans un lieu fermé, réplique profane de l'église où des groupes sociaux étroitement circonscrits, victimes directes de ce bouleversement du monde — l'aristocratie au premier chef — se voient offrir une représentation imagée et animée d'eux-mêmes. Mais en même temps, par ses affinités avec le cérémonial religieux, la représentation théâtrale peut assumer le rôle symbolique d'acte fondateur de l'État, en lui assurant un fondement et un aliment mythique et mystique à l'abri de toute manipulation humaine. Théâtre double donc : créateur et diffuseur d'une image à la fois vivante et symbolique du Roi des Origines (à replacer dans le cadre de l'esthétique nouvelle mise en place par le concile de Trente — 1545-1563 — qui réorganise « les rapports entre le temporel et le spirituel et les liens entre l'acte et la représentation », p. 25), mais aussi révélateur privilégié du travail souterrain de déstabilisation multiple que le pouvoir a opéré dans la réalité sociale et les consciences, dont aucune autre écriture ne peut rendre compte : « Les auteurs dramatiques suivent l'exemple des clercs, ils parachèvent leur tâche en posant, sur la scène du théâtre, des problèmes nouveaux qui ne peuvent pas être dits ni résolus, ni peut-être même pensés, à l'intérieur du système du droit » (p. 28). Le théâtre est aussi l'un des derniers espaces de lucidité et de liberté, liberté critique ; mise en scène de la conscience malheureuse et torturée des otages consentants du Léviathan.

Corneille (et avec lui Rotrou), Racine, Molière : trois univers, historique, tragique, quotidien (chap. 3, 4, 5) dessinent le paysage physique et mental que l'État désormais ordonne (comme le spectateur — ou l'auteur — qui occupe « la place du Roi » par rapport à une scène qui obéit à la conception moderne de l'espace euclidien « fabriqué, abstrait, homogène, isotope » (p. 32), inventé par le Quattrocento).

Avec Corneille, voici — dans une œuvre avant tout politique — le temps de l'histoire et l'acte de fondation, en même temps qu'un questionnement inlassa-

ble (du Cid à Suréna) sur la nature du Roi : héros ou prince ? monarque ou tyran ? Deux figures, en effet, traversent de part en part l'univers cornélien : le héros loyal et guerrier, héritier mélancolique des valeurs bientôt condamnées de la féodalité, et le monarque-Juge dont la chair est littéralement « travaillée » par la mise en œuvre du « corpus mysticum de la royauté » (p. 64). C'est ici que le titre de l'essai prend tout son sens : *le Prince sacrifié* : « Lorsque le théâtre cornélien montre que pour gouverner, le prince doit sacrifier ses passions, il ne s'agit pas de désirs abstraits ayant uniquement leur source dans le biologique, mais bien plutôt d'intérêts politiques ; ce qu'il doit oublier par le sacrifice de sa personne privée, c'est sa propre dimension féodale, ses intérêts familiaux, la fidélité à son lignage et à ses féaux, tout ce qui relève d'un qualificatif ancien et qui entre en contradiction avec le gouvernement rationnel des hommes sur quoi se fonde l'absolutisme » (p. 100). Au moment même où l'exemple révolutionnaire anglais trouble les esprits, alors que l'aristocratie en France ne s'est pas totalement assagi, Corneille participe au travail de définition de la monarchie absolue en mettant en scène les « deux corps du Roi », le corps « humain », siège des passions et qui peut sécréter de la tyrannie, sacrifié au corps mystique devenu pure abstraction, essence, échappant à l'histoire et aux fureurs de la foule pour atteindre l'espace « hors-temps » du mythe par le sacrifice-sacre ; « en se sacrifiant, le roi produit du sacré, confirme la nature différente qu'il a reçu en naissant et qui le rend apte à se faire obéir. Après cette confirmation solennelle, il devient intouchable, il ne peut être approché que par la médiation de rites rigoureusement définis » (p. 81).

Racine intervient là où Corneille s'est arrêté : « Au temps de l'histoire succède celui de la tragédie, temps non maîtrisé, où les références passées prennent une nouvelle signification et deviennent les signes de la malédiction que le héros n'a pas su lire. La tragédie, c'est de l'histoire qui explose, qui ne trouve plus de médiation, qui s'accomplit dans la destruction totale et dans la mort » (p. 92). En une plongée dans un univers qu'on appellera plus tard inconscient, Racine explore la conscience du sujet. Dans un temps où politiquement tous les jeux sont faits, alors que l'aristocratie est désormais soumise à son prince, piégée par le cérémonial pervers de la cour et des grandes fêtes dispendieuses de Versailles, le théâtre peut fonctionner comme « la mémoire collective de ce que les féodaux ont oublié en acceptant la situation de courtisans. Chez Racine, les conflits politiques ne sont donnés que sous forme d'un conflit psychologique. Les questions de gouvernement n'y sont plus clairement posées, elles y sont traitées, au sens médical du terme, c'est-à-dire qu'elles trouvent leur résolution dans le rapport cathartique du spectateur à la représentation » (p. 101). Après une lecture anthropologique d'*Andromaque*, l'auteur démonte dans *Bajazet* les mécanismes du despotisme oriental, miroir « honteux » de la monarchie française, qui met en scène un absolutisme dont les ingrédients ont été autrement dosés, la figure centrale de Roxane, maîtresse absolue du sérail (la cour), entièrement dominée par un instinct pulsionnel, incarnant « une des craintes les plus enracinées dans l'inconscient de l'époque, la prise du pouvoir par une femme » (p. 105). Iphigénie et Athalie constituent deux autres pôles dans la recherche des sources imaginaires et analytiques

d'un État dont le moteur est dissimulé au plus profond des passions et des pulsions humaines ; « le temps tragique est celui du vécu intime, celui de l'histoire alors qu'elle n'est vécue qu'à travers l'inconscient » (p. 116).

Molière rompt apparemment le fil de la réflexion sur la nature et le fonctionnement du Pouvoir : voici des sujets qui ont peu de prise sur le réel, prisonniers d'un univers quotidien dans un espace privé qui a remplacé l'espace public ; c'est une grande maison bourgeoise, fermée, qui est devenue le centre d'une comédie dont le noyau est une famille nouvelle manière, mononucléaire, repliée sur elle-même, pudibonde, centrée sur l'autoritarisme du père, en quête d'identité et de reconnaissance sociale.

Pourtant, à y regarder d'un peu plus près, « l'œil vivant » du Roi n'est jamais très loin : « l'événement qui provoque le dénouement du drame prend l'apparence d'un avènement ; c'est l'entrée triomphale du prince, son retour dans la vie privée. Il arrive au dernier acte, fait la démonstration de son impérialisme oculaire, prononce un jugement par la bouche de l'exempt. Pour chasser l'intrus et rendre la paix familiale, il utilise les armes de l'histoire, justice et police. Il condamne Tartuffe à l'emprisonnement et pardonne à Orgon le crime d'État qu'il a commis en dissimulant des documents qui ont rapport à la Fronde. Alors que la fin de *Cinna* montrait l'ascension du monarque dans le monde des dieux ; celle de Tartuffe présente le mouvement inverse : il redescend parmi les hommes, réinstaura l'ordre privé, efface le trouble provoqué par les frictions avec le domaine de l'histoire » (p. 175-176).

Surtout, le théâtre de Molière agit comme révélateur d'un bouleversement majeur auquel l'État n'est pas étranger (La thèse de Daniel Dessert sur les financiers du temps de Louis XIV, vient, brillamment, de le rappeler) : avec l'écriture mathématique du monde (Galilée/Descartes/Newton) et le dynamitage de l'univers aristotélicien, le pouvoir politique participe (ne serait-ce que par la prise de possession de l'espace, la dissolution des féodalités régionales, la révolution des offices, le bouleversement monétaire provoqué par la fiscalité) à une redéfinition sociale dans laquelle la croyance chrétienne, la Gloire, l'honneur, l'être par le paraître sont disqualifiés et bientôt remplacés par l'avoir, c'est-à-dire le rapport monétaire, la marchandise, l'intérêt privé et son corollaire : un monde laïc dont le seul moteur est l'échange économique qui fait des hommes « comme des x en algèbre » (Necker).

Ce procès de modernité — tous les personnages ne sont-ils pas des « mutants », des « bourgeois gentilshommes » relevant d'une catégorie sociale innommable — est au centre de la réflexion de Molière. L'analyse de Dom Juan nous paraît la partie la plus stimulante de la réflexion de Jean-Marie Apostolidès. Voici, en effet, la figure d'un mythe monstrueux, et condamné parce que ce qu'il dit est, au sens propre, in-ouï : le monstre doit être détruit au nom de l'idéologie chrétienne toujours dominante ; « Dom Juan possède sur les êtres un pouvoir de mutation qui évoque celui de l'or quand il entre en contact avec les objets : il les transforme en marchandises, il leur attribue une valeur quantifiable et les fait circuler. Ce processus de transformation marchande est manifeste dans les relations du séducteur avec les femmes. Ce qu'il en dit peut se ramener à ceci : elles s'équivalent toutes et ne peuvent être dis-

tinguées que par le temps passé à les conquérir. Comme pour des marchandises, c'est la quantité de temps mis à les produire qui détermine leur valeur » (p. 168). Le mythe — qui anticipe la perception raisonnée — est ainsi une des expressions les plus violentes du passage douloureux d'un univers théologique à l'univers économique qu'aucun vocabulaire ne peut pour l'instant décrire (les textes de Vauban et de Boisguillebert sont encore des devenirs) : « Dom Juan ne raisonne pas sa situation ; il ignore ce qui le meut parce qu'il n'a pas de mots pour dire le procès d'échange et de circulation dont, en tant que noble féodal, il a été la victime au même titre que les paysans dépossédés de leurs terres. La structure marchande est en place, le vocabulaire économique n'a pas encore pignon sur rue. Le mythe supplée alors à l'analyse scientifique » (p. 172).

Du mythe des origines religieuses de l'État et de l'homme sujet au mythe des origines de la rationalité capitaliste et de l'homme objet, le théâtre classique joue le rôle de révélateur d'une essentielle révolution en même temps qu'il se pose comme la conscience et la mémoire vives de la double nature, monstrueuse, de la monarchie absolue : une essence magique, manipulatrice d'illusion nécessaire, en prise directe avec nos passions et notre inconscient, mais aussi un principe de raison, voisin de la révolution mathématique, qui rend possible et pensable le monde sans Dieu. Dans ce brillant essai, qui s'inscrit dans le grand travail entrepris depuis plusieurs années par les historiens, les sociologues, les philosophes pour redéfinir la catégorie du Politique, Jean-Marie Apostolides contribue à alimenter une réflexion neuve et féconde sur les « mystères de l'État » : une matrice de notre modernité, en même temps qu'un Perturbateur de réalité et d'imaginaire qui bouleverse les ressorts les plus secrets de la machine humaine.

Joël CORNETTE.

Georges POULET, *La Pensée indéterminée. I. De la Renaissance au Romantisme*. Paris, P.U.F., 1985. 13 x 21, 303 p. (« Écriture »).

C'est d'une manière quelque peu énigmatique, et pourtant peu surprenante quand on connaît son auteur, que Georges Poulet a choisi d'intituler son dernier ouvrage de critique. Seul pour le moment, nous est livré le premier panneau d'un dyptique qu'il entend consacrer à cerner, préciser, ce qui constitue dans la littérature la « pensée indéterminée ». Ainsi, le premier volume que l'auteur nous livre, s'attache-t-il à tracer ce phénomène littéraire qui se rencontre chez nombre d'auteurs français et étrangers pris entre la Renaissance et le Romantisme.

Si cette particularité, que Georges Poulet décèle dans beaucoup d'œuvres littéraires, est souvent un fait inconscient, et par conséquent dissimulé, l'analyse qu'exerce notre critique n'est cependant pas d'ordre psychanalytique. Il s'agit plus simplement d'une tentative d'appréhension souple d'une réalité bien tan-

gible, que l'histoire littéraire classique occulte ou néglige, dans sa volonté de ne saisir que l'aspect explicite de la forme et des idées que les œuvres manifestent. Or ce caractère défini et précis d'une telle approche, comme Georges Poulet nous le démontre *a contrario*, accentue encore l'aspect « déterminé » que revêt déjà une œuvre achevée. Aussi est-ce précisément un tel regard critique que l'auteur n'entend pas poser sur les œuvres qu'il envisage. Il souhaite, à l'opposé, saisir la pensée dans tout ce qu'elle a de mouvant, de sourd, de profond. En bref, en cherchant à faire apparaître dans ses courtes études tout ce que la pensée peut subir comme mutations dans l'ordre du temps, mais aussi dans l'espace, avant de se fixer dans une rigidité apparente, c'est la pensée indéterminée que Georges Poulet tente de définir pour une époque, une famille d'esprit, ou bien pour un auteur particulier.

Notre auteur considère qu'il est trois domaines par excellence où l'expression de cette pensée indéterminée est particulièrement sensible : la pensée religieuse, la rêverie, et ce qu'il appelle la pensée propre.

Dans le premier cas, Georges Poulet essaie de définir la nature du rapport qui s'établit entre les pensées et les sentiments de l'homme face à la nature transcendante de Dieu. Ainsi nous montre-t-on que dans la pensée mystique de saint Jean de la Croix, à l'instar des grands mystiques germaniques, c'est dans la nuit de l'Être que le Dieu sans forme peut se rencontrer. L'extase ne peut avoir lieu que si la privation de Dieu se dissipe dans l'anéantissement de toute détermination intérieure, permettant ainsi la saisie de Dieu dans toute la plénitude indéterminée de son essence. C'est, au reste, une position similaire que l'on trouve chez le mystique protestant Pierre Poirret, pour qui il faut « se recueillir en silence, en vacuité et en ténèbres dans le centre de l'âme en la présence de la Divinité incompréhensible ».

Mais à côté des mystiques, l'auteur relève aussi que la pensée religieuse de Marguerite de Navarre se caractérise par le doute, l'absence de confiance ; tandis que Nicole considère que l'incertitude de la raison, autrement dit le peu de confiance que l'on doit lui accorder, du fait de son indétermination, est une conséquence de la chute. Quant à Bossuet, considérant la misère de l'homme déchu et l'absence de forme et de consistance qui en résulte, il prône la « voie négative », c'est-à-dire « l'abaissement de nos entendements afin d'aimer les ténèbres de la foi ».

C'est par ailleurs un rapprochement intéressant que Georges Poulet fait entre saint Augustin et Novalis. Ce dernier, par le truchement de son héros Heinrich von Ofterdingen, recherche, comme l'évêque d'Hippone, la lumière sûre qui le mènera à Dieu. Son évolution progressive vers le temps des origines lui fait franchir autant d'étapes d'une ascèse régressive, qui le conduit à une situation, où le passé et le futur s'abolissent dans un temps indéterminé très proche de l'éternité.

Peut-être moins tragique dans sa quête existentielle que la pensée religieuse, la rêverie apparaît pourtant comme un domaine privilégié dans lequel la pensée informelle a pu s'épancher librement. Qu'elle revête l'aspect d'idées imprécises, ou bien aussi celui d'affinités brumeuses animées par les rapports obscurs qui s'établissent entre la nature et les sentiments, cette forme de pensée

indéterminée témoigne de la vitalité sentimentale et intellectuelle qui agite l'univers de la littérature.

Chez l'abbé Prévost, on évolue dans l'ordre du sentiment pur, et qu'il s'agisse de la joie ou de la douleur, Georges Poulet montre bien qu'on se heurte à une délimitation difficile entre les causes originelles de ces deux sensations. De telle sorte que les normes raisonnables, valables pour une compréhension du monde extérieur, ne sont plus de mise pour appréhender intelligiblement cet univers romanesque. Ainsi chez Coleridge, doit-on bien distinguer ce qui ressortit à l'imagination de ce qui appartient à la « fancy » ; car, dans le premier cas, la pensée évolue selon des schèmes bien déterminés, tandis que, dans le second cas, celle-ci ne se fixe pas sur des objets précis. Elle est une sorte de rêverie capricieuse, une expression ludique d'un esprit qui préfère la plénitude existentielle à la force active de l'imagination, qui unifie le monde sur lequel elle exerce une prise spirituelle. La rêverie, telle qu'on la trouve chez Coleridge, finit même par couvrir cette autre catégorie que distingue Georges Poulet parmi les aspects que prend la pensée indéterminée, celle qu'il appelle la pensée propre.

Cette forme de la pensée manifeste un retrait par rapport au monde extérieur, on ne peut la percevoir que dans sa nudité intérieure. Ainsi de Montaigne, dont Georges Poulet tâche de faire saillir le fondement de la vie mentale, en essayant de saisir les contours de cette « pensée indolente » et « languissante ». Tout comme pour Descartes, dont notre auteur cherche à préciser la « zone indéfinie » de cette pensée difficilement déterminable que constitue un univers mental « refoulé » ; univers dans lequel un Malebranche et un Leibniz s'aventureront avec beaucoup plus de détermination. Et si Georges Poulet éclaire La Rochefoucauld sous un jour nouveau en voyant des rapprochements possibles avec les rêveries profondes du Zohar, c'est surtout chez Rousseau, puis chez les préromantiques que l'on remarque particulièrement cette introspection permanente de l'esprit en quête de la profondeur de son moi. Cette conscience de soi allant chez eux, à l'inverse de Descartes, vers un sentiment de soi de moins en moins déterminé.

Mais nous ne pouvons esquisser là qu'un bref aperçu du large panorama que dresse Georges Poulet pour le lecteur, car seule la lecture intégrale de ce premier volume permet d'apprécier l'infinie variété de la sensibilité littéraire sous l'aspect précis d'une pensée informelle. Certains textes que l'on croyait connaître prennent, sous l'éclairage nouveau que nous propose l'auteur, une surprenante perspective. Cette grille de lecture, à la fois très souple et très efficace, nous permet d'établir des analogies entre des familles d'esprit que rien auparavant ne permettait d'établir. C'est une manière d'abolir les frontières étanches de la périodisation littéraire, sans pour autant escamoter les particularités de chaque époque, dont l'auteur s'est attaché à préciser l'esprit général par rapport à la perspective qui est la sienne. Autrement dit, une fois encore, Georges Poulet nous a brillamment démontré que la littérature est un organisme vivant, qu'une approche critique trop classificatrice aurait tendance à étouffer.

Philippe BONOLAS.

« *Painters and poets have leave to lie* »¹

Catherine TROCARD, *Aspects de l'allégorie dans les arts et la poésie : le XVIII^e siècle anglais*. Grenoble, Trocard, 1985. 17 × 25, 348 p., 24 ill.

Ut pictura poesis : cette formule revient fréquemment dans les études consacrées à l'esthétique du XVIII^e siècle. Catherine Trocard, dans cet ouvrage, s'intéresse elle aussi aux rapports entretenus, dans l'Angleterre du Siècle des Lumières, par la peinture et la poésie, en s'attachant à démontrer l'intérêt esthétique et poétique d'une forme artistique souvent un peu méprisée : celle de l'allégorie.

Le sous-titre mérite une précision, car ce livre de 348 pages dont 24 reproductions en noir et blanc ne vise pas à couvrir l'ensemble de la période annoncée. Les illustrations littéraires s'arrêtent vers 1770, ce qui exclut, quelques allusions mises à part, l'époque préromantique. En fait, les poètes plus particulièrement étudiés sont Thomas Gray (1716-1771), William Collins (1721-1754) et surtout James Thomson (1700-1748), auteur des *Seasons*, œuvre qui inspira de nombreux graveurs, et qui fut traduite en français en 1759 par M^{me} Bon-temps.

De même, il serait vain de rechercher dans cette étude un examen systématique de la peinture et de la gravure anglaises du XVIII^e siècle, C. Trocard ayant préféré élargir sa palette en direction du siècle précédent, avec le paysage italien dont l'influence sur la sensibilité du XVIII^e siècle est judicieusement rappelée, parallèlement à celle, légèrement en recul, de la mythologie antique et à celle du *grand tour*. En revanche, comme le faisait Reynolds, sujet d'une exposition récente (mars 1986) à la Royal Academy, elle écarte Hogarth, pour cause de réalisme (p. 160), sans s'attarder sur ce que l'art de Hogarth emprunte — non sans intention satirique — au style « noble ».

Cette liaison de l'allégorie au *grand style* dont parle Reynolds tient sans doute à la définition que C. Trocard s'est donnée d'emblée de l'allégorie sous sa « forme 18émiste » (p. 15). Procédant, selon elle, d'une « rhétorique sentimentale » alliant la recherche de l'idée à celle de « l'expression belle », cette forme était donc condamnée à disparaître en même temps que s'affaiblissait la foi dans la raison. Quoique plausible, une telle explication ne semble cependant guère prendre en compte l'importance de la tradition satirique et héroï-comique, dont on peut se demander si elle ne visait pas justement à rétablir dans ses droits une raison plus critique aux dépens d'une esthétique un peu compassée, dont elle se plaisait à ridiculiser l'emphase, voire l'hypocrisie².

1. « Au peintre et au poète, le mensonge est permis. » Proverbe anglais du XVI^e siècle.
 2. On peut également supposer, en s'écartant moins de l'approche de C. Trocard, que l'allégorie dut laisser la place à la « figure symbolique » à la fois plus variée, plus claire et plus déterminée, que prônait notamment Richard Payne Knight, vers la fin du XVIII^e siècle. Voir, à ce sujet, Garry RETZLEFF, « *Ut pictura poesis* once again : Picturesque Aesthetics and Imagism », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 193, 1980, p. 1614-1621.

Mais cette conception réductrice du procédé allégorique est mise en cause par C. Trocard, qui souhaite démontrer qu'au XVIII^e siècle, l'allégorie ne se limite pas à une personnification moralisante résultant d'un processus de connaissance consciente, et qu'elle naît en réalité de l'imagination, de la vision créatrice, prenant ainsi une réelle dimension poétique.

James Thomson lui permet d'illustrer son propos : s'inspirant des études désormais classiques de Ralph Cohen³, C. Trocard, après avoir effectué un relevé et un dénombrement des allégories présentes dans les *Seasons*, procède à une analyse des multiples formes de personnification rencontrées dans ce poème, depuis l'allégorie purement formelle ou « statique » jusqu'à certains procédés allégoriques exprimant un dynamisme vital qui se superpose au caractère apparemment descriptif des poèmes, et qui explique certaines des difficultés auxquelles ont dû faire face des illustrateurs comme William Kent.

Dans ce livre, C. Trocard fait allusion à de nouvelles recherches qu'elle a récemment entreprises dans la même direction. Il est donc probable que cet ouvrage, de lecture agréable malgré les coquilles dont il est émaillé jusque dans les références et les citations, représente un état déjà ancien de ses réflexions. Comment expliquer autrement une bibliographie ne contenant pas un titre postérieur à 1974 et ne mentionnant, par exemple, aucun des ouvrages de Michèle Plaisant⁴ ? Sans doute cette étude ne constitue-t-elle donc qu'un préambule à une œuvre plus ambitieuse, élargissant le champ d'observation à un ensemble plus vaste de manifestations artistiques et littéraires de l'allégorie, notamment dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Toutefois, dès ce premier ouvrage, l'iconographie est variée à l'intérieur du domaine considéré, les analyses des tableaux et gravures sont précises et s'appuient notamment sur les notions d'« iconologie » des siècles précédents. Remontant aux recherches de Valérianus et au traité de Cesare Ripa, l'auteur met l'accent sur le développement d'une « science des allégories » dans le domaine pictural, pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Gravelot⁵. La variété des perspectives ouvertes par cette étude conjointe des *sister arts* que sont la poésie et la peinture, et la sensibilité qui anime cette recherche donneront certainement envie de se pencher avec plus d'attention sur les multiples gravures allégoriques illustrant les recueils de poésie du XVIII^e siècle, et inviteront le lecteur à redécouvrir des poètes quelque peu

3. Ralph COHEN, *The Unfolding of the Seasons, a Study of James Thomson's Poems*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970 ; ID., *The Art of Discrimination : Thomson's « The Seasons » and the Language of Criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1964.

4. Cf. par exemple, Michèle PLAISANT, *La Sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIII^e siècle, évolution et transformations*, Lille, Service repr. des thèses, 1974. 2 vols [Thèse Paris IV].

5. Hubert François BOURGUIGNON GRAVELOT (1699-1773) dessinateur et graveur, frère du géographe D'Anville, publia en 1795 l'*Iconologie ou traité de la science des allégories à l'usage des artistes* [...].

délaissés, au sujet desquels on serait tenté de citer les vers — allégoriques — de Thomas Gray :

*Let not Ambition mock their useful toil,
Their homely joys and destiny obscure*⁶.

Michel FAURE.

Paul DELBOUILLE, *Poésie et sonorités. II. Les nouvelles recherches*. Paris, Les Belles-Lettres, 1984. 16,5 × 24,5, 209 p., bibliogr., index (« Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège », fasc. CCXL).

Paul Delbouille propose une suite à l'ouvrage publié il y a vingt ans sur le même sujet (*Poésie et sonorités. La Critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, Les Belles-Lettres, 1961). Il s'agit à nouveau de faire le point des recherches entreprises sur le symbolisme sonore. Selon l'auteur, en effet, le développement de la psycholinguistique et de la phonétique instrumentale amènent à poser les problèmes en termes différents. Sa démarche reste identique : il se cantonne dans son rôle de critique sans proposer de méthode ou d'interprétation personnelle. Le livre se présente donc comme une série de résumés d'ouvrages ou d'articles, suivis de jugements, pour la plupart négatifs. La bibliographie réunie en fin de volume offre de ce fait un reflet très fidèle du contenu. Ces titres qui se situent pour la plupart entre 1970 et 1980 renvoient à un débat plus animé au cours de cette décennie qu'actuellement.

Aucune analyse ne trouve vraiment grâce aux yeux de P. Delbouille. Il se gausse du réalisme naïf des uns (Morier, Fortassier, Tatilon), manifeste son scepticisme devant la technique élaborée des autres (Delas/Filliolet, Chausserie-Laprée, Gauthier), se déchaîne contre la hardiesse des derniers (Aron, Richard, Ricardou, etc.). La clé de cette attitude se trouve peut-être dans la conclusion. « On serait tenté, écrit P. Delbouille, de mettre l'accent sur le caractère essentiellement intellectuel (*sic!*) du plaisir poétique » (p. 191). Il en veut pour preuve que « la poésie n'est pas, fondamentalement, intraduisible d'une langue à l'autre », ce qui signifie bien, d'après lui, que « l'essentiel n'est pas dans l'inimitable distribution des voyelles et des consonnes des textes originaux » ! (p. 191). Que devient la sensibilité à la poésie ? Devant de telles affirmations, on se demande d'abord pourquoi P. Delbouille a consacré tant d'efforts à l'examen de recherches qu'il juge secondaires. On perçoit ensuite les raisons de cet aveuglement (ou de cette surdité). Une sorte de positivisme un peu court l'incite à faire des expériences de laboratoire le critère du vrai et

6. Que l'Ambition ne se rie point de leurs utiles peines,
Ni de leurs humbles joies et destinées obscures.
(Thomas GRAY, « Elegy Written in a Country Churchyard », v. 29-30.)

du faux. Cette vérité, il la cherche en dehors du sentiment linguistique... et poétique. Il est en effet foncièrement dualiste et cherche toujours à séparer la « forme » du « fond », ce qui l'incline à favoriser les analyses purement formelles comme les recherches sur l'euphonie. Son modèle du symbolisme sonore reste le plus archaïque, celui de l'onomatopée et de ses dérivés. Tout aussi « réaliste » que les Cratyle qu'il condamne, il néglige l'apport essentiel de la linguistique et de la poétique contemporaines : l'union indissoluble du signifiant et du signifié, tant au niveau dénotatif que connotatif. Le poème, on le sait, est une « représentation », il n'est symbolique qu'à l'intérieur d'une conscience, et l'étude des synesthésies en laboratoire, ne disent pas, au fond, autre chose. Quant à sa pratique du « sottisier », elle manifeste une insensibilité aux ensembles, structure du poème, unité des analyses. Il y a une sorte d'atomisation réductrice. Et pourtant, le lecteur se prend à sourire devant les absurdités qu'il épingle. C'est que P. Delbouille a une aversion salubre pour les rêveries de l'analyste. Il oppose ainsi les droits du poète aux devoirs du critique. Qu'il en soit remercié. On peut regretter cependant l'aspect purement négatif de l'ouvrage. Dans ce jeu de massacre, les méthodes les plus fécondes, comme le structuralisme jakobsonien, sont ravalées au même rang que les analyses les plus archaïques. De ce fait, l'intérêt de ce livre se déplace. Il est celui d'une synthèse assez fidèle et documentée, agrémentée de remarques d'humeur.

Françoise BERLAN.