

Éditions Gallimard 5, rue Gaston-Gallimard 75007 Paris • La Lettre de la Pléiade n° 64,

septembre / novembre 2018.

Cette Lettre comprend les programmes des livres paraissant de septembre à novembre, sous réserve de modification de dernière heure. Les indications de pagination et de prix ne sont pas contractuelles. Achevé d'imprimer en 2018, Senteurs Cartons Novembre 2018.

Illustrations

Couverture : Portrait de Kafka vers 1923-1924. D'après photo ©Fototeca/ Leemage; Prague: immeuble où naquit Kafka, 1897. D'après photo © Costa/Leemage. Page 2 et 18 : Marie de France. Ms. 3142, fol. 256; XIIIe s. Bibliothèque de l'Arsenal / BnF. Photo © akg-images.

Page 7: Baron Gérard, Le 10 août 1792, vers 1795. Huile et graphite sur toile. Los Angeles County Museum of Art. Photo du musée.

Page 8: Georges Forestier, photo Francesca Mantovani © Gallimard. Page 13: Photo Christian Poite. Bibliothèque Jean Bonna, Genève. Page 14: Jean d'Ormesson © David Ignazewski/Koboy.

Page 16: Franz Kafka, vers 1910. © Bridgeman Images

Page 21 : Gravure de F.A.L. Dumoulin. Bibliothèque nationale suisse/BN,

Page 22 : Fra Angelico, Histoire de la vie du Christ: l'Annonciation, 1450-1453 (détail). Museo di San Marco, Florence. Photo © Luisa Ricciarini/ Leemage

Page 23: Portrait de Guillaume Apollinaire D.R.



Sommaire

Avant-première • Michelet : le sillage et l'empreinte	4
Entretien • Molière : de l'édition à la biographie	8
Parmi les nouveautés • Jean d'Ormesson • Franz Kafka • Lais du Moyen Âge • Defoe, Robinson Crusoé	14
La Pléiade vous informe	23
L'Agenda de la Pléiade	24

Les fragments de Kafka possèdent une telle force d'évocation que chacun d'eux, si bref soit-il, a la puissance d'un roman – plus de puissance, à vrai dire, que bien des romans :

«Hélas, dit la souris, le monde devient de jour en jour plus exigu. Au début, il était si vaste que j'en éprouvais de l'angoisse, puis j'ai continué à courir et déjà des murs se dressaient au loin, à gauche et à droite, et maintenant – cela ne fait pas si longtemps que j'ai commencé à courir –, je me trouve dans la pièce qui m'est destinée, et là-bas, dans le coin, se trouve le piège vers lequel je cours. — Tu n'as qu'à changer le sens de ta course », dit le chat et il la dévora.

L'histoire d'une vie, complète en six lignes. D'autres fragments, à l'inverse, demeurent ouverts, et tirent leur pouvoir de cette béance :

Un chat avait attrapé une souris. «Que vas-tu faire maintenant? demanda la souris, tu as des yeux effrayants. — Ah, dit le chat, j'ai toujours des yeux comme ça. Tu vas t'y habituer. — J'aimerais mieux m'en aller, dit la souris, mes enfants m'attendent. — Tes enfants t'attendent? dit le chat, alors file aussi vite que possible. Je voulais juste te demander quelque chose. — Alors pose ta question, s'il te plaît, il est déjà vraiment très tard.

Comme le dit Kafka dans «Josefine la chanteuse», sa toute dernière nouvelle, sous-titrée «Le Peuple des souris», «chaque jour apporte son lot de surprises, d'inquiétudes, d'espoirs et de frayeurs». Quant à savoir si elle finit bien, l'histoire de la souris que ses enfants attendent... Kafka excelle au jeu du chat et de la souris. Sans doute parce qu'il est à la fois l'un et l'autre.

Les deux fragments reproduits ci-dessus sont traduits de l'allemand par Stéphane Pesnel ; « Josefine la chanteuse ou le Peuple des souris », par Jean-Pierre Lefebvre.

Michelet : le sillage et l'empreinte

En février 2019 paraîtra une nouvelle édition de l'*Histoire de la Révolution française* de Jules Michelet. Paule Petitier, qui dirige ces deux volumes, a fait le choix d'en établir le texte d'après l'édition originale, publiée en sept tomes entre 1847 et 1853.

Dates éloquentes: le récit de la Révolution de 1789 est comme traversé par l'histoire en train de se faire, des événements de 1848 et de la fin de la monarchie de Juillet au 2 décembre 1851 et à la chute de la Deuxième République. Sur Michelet – « pour tout historien de la France la référence majeure et pour tout citoyen l'une des figures tutélaires de la France républicaine » (Pierre Nora) –, la situation politique a naturellement imprimé sa marque. L'Histoire de la Révolution est à cet égard un livre double. L'entrecroisement en son sein du passé et du présent est mis en évidence dans la présentation de chacun des sept volumes originaux.

Nous proposons ici, en guise d'avant-goût, la première section, intitulée « Le Sillage et l'Empreinte », de l'Introduction de Paule Petitier.

Brillant sillage que celui qu'a laissé dans le domaine de l'histoire l'œuvre de Jules Michelet. Depuis sa mort en 1874, il s'est toujours trouvé des voix d'historiens pour mettre en lumière tel ou tel aspect de son génie et s'en réclamer. Plusieurs fois, ces voix se sont élevées d'une chaire du Collège de France, l'institution qui représentait pour Michelet le lieu d'une pensée libre, hors des contraintes académiques. C'est là que, dans les années 1900, le fondateur de la Revue historique, Gabriel Monod, s'est consacré à commenter «la vie et la pensée de Jules Michelet^I». C'est là encore que Lucien Febvre, pendant l'Occupation, a tenté de saisir à l'œuvre l'inventivité de Michelet2. Indépendamment du courant historique auquel ils appartenaient – école méthodique pour l'un, école des Annales pour l'autre -, ils ont tous les deux consacré la

fécondité d'un auteur dont les propositions épistémologiques et la puissance créatrice ouvrent à l'histoire moderne tant de pistes nouvelles, tant de manières de se rajeunir. Et en effet, pour peu que l'on se veuille un historien novateur, que l'on s'intéresse à des objets inédits, que l'on scrute le passé sous tel angle inattendu, il est bien rare que l'on ne distingue pas dans l'œuvre de Michelet un écho à ses préoccupations audacieuses. Dépassée sans doute par l'accumulation du savoir et de la recherche, l'histoire de Michelet continue d'apparaître comme un réservoir d'intuitions où la discipline fonde ses ressourcements. L'historien des représentations y trouve confirmation de son attention au symbolique; celui du sensible est saisi par l'intelligence du rapport au monde concret. Jacques Le Goff a salué l'importance que Michelet accorde à l'imagination au

Moyen Âge, cette «si grande civilisation du rêve³», tandis que Madeleine Rebérioux a vu dans La Sorcière « le premier livre dans lequel l'histoire de la femme est autonomisée⁴». Par son attrait pour les corps, son attention aux maladies propres à chaque époque, aux innovations artistiques et techniques, à la vie fantasmatique (dans La Sorcière, encore), Michelet ouvre constamment le champ de l'histoire, invitant à lier tout aspect de la réalité humaine à une conjoncture particulière. Et ce faisant, ce pionnier de la réflexion sur la civilisation matérielle et sur les styles de vie reste toujours un historien du pouvoir et du politique, diagnostiquant avec acuité la façon dont les moyens du premier excèdent largement les formes obvies du second. Historien de l'émancipation humaine, Michelet jette pour cela même un regard aigu sur les forces, les instruments et les lieux de domination, et montre les dispositifs qui se conjuguent pour asservir les corps et les esprits. L'histoire du pouvoir, dans la lignée de Michel Foucault, peut se reconnaître dans les notations de Michelet, à l'orée de son Histoire du XIXe siècle, sur le mouvement de concentration et de gestion des masses qui caractérise les sociétés modernes. Enfin, historien qui ne se cache pas, qui n'affiche pas un idéal d'impassibilité, qui s'appréhende lui-même comme matière historique, Michelet encourage une réflexion plus subjective mais aussi plus objective que l'histoire positiviste, puisqu'elle inclut dans son analyse critique le sujet même comme produit de l'histoire qu'il étudie.

L'empreinte laissée par Michelet sur beaucoup d'écrivains, du xixe siècle à nos jours, est sans doute plus secrète. À l'opposé des historiens, qui se réfèrent ouvertement à lui comme au père du paradigme historique moderne, les écrivains le constituent souvent en référence tue, invisible au premier abord, en complice tacite, en une source intime, d'autant plus vivifiante qu'elle reste voilée. Si Flaubert ne mentionne pas le nom de Michelet dans ses œuvres⁵, sa correspondance prouve qu'il l'a lu et apprécié, et l'on a toute raison de croire que l'Histoire romaine a compté dans son intérêt pour la révolte des mercenaires contre Carthage, sujet de Salammbô. Le récit de la prise des Tuileries dans L'Éducation sentimentale est quant à lui écrit en contrepoint de certaines pages épiques de Michelet, en particulier du récit du 20 Juin dans l'Histoire de la Révolution.

Depuis la fin du xix^e siècle, la trace de Michelet est perceptible même chez les auteurs dont le geste créateur semble écarter l'histoire. Trouver des échos de Michelet chez Yourcenar ne surprend pas ; il est plus étonnant en revanche que Gide le retienne avec Flaubert, Delacroix, Schumann et Fromentin parmi ceux avec qui il se sent des affinités profondes⁶. Bien que Paul Valéry ait éprouvé de l'«indignation littéraire» devant ce qu'il jugeait trop déclamatoire dans le style de Michelet, sa « Jeune Parque », selon Claude Hofmann⁷, pourrait bien être la «sœur secrète» de la Sorcière, et même tirer une partie de sa manière poétique du style de l'historien (de sa prose ponctuée

^{1 .} Gabriel Monod, La Vie et la Pensée de Jules Michelet (1798-1852). Cours professé au Collège de France, Champion, 1923, 2 vol.

^{2.} Voir Lucien Febvre, Michelet et la Renaissance, Flammarion, 1992 (cours de 1942-1943), et Michelet, créateur de l'histoire de France. Cours au Collège de France (1943-1944), Vuibert, 2014.

^{3 .} Jacques Le Goff, «Michelet et le Moyen Âge aujourd'hui», dans Œuvres complètes de Michelet, Flammarion, 1974, t. I, p. 61.

^{4.} Madeleine Rebérioux, «Résurrection de Michelet», dans Michelet cent ans après, études et témoignages recueillis par Paul Viallaneix, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975, p. 16.

^{5 .} Alors qu'on s'attendrait, par exemple, à le voir mentionné dans la liste des historiens dont Bouvard et Pécuchet entreprennent la lecture (au chapitre IV du roman).

^{6.} Voir André Gide - Paul Valéry, Correspondance 1890-1942, Gallimard, 2009, p. 98.

^{7.} Claude Hofmann, «De quelques sources. À Paul Valéry», dans Entretiens sur Paul Valéry, Émilie Noulet-Carner dir., Mouton, 1968, p. 135-147.

de vers blancs, et de certaines tournures syntaxiques).

L'attrait des écrivains pour Michelet tient cependant le plus souvent à ses qualités de prosateur : il a été l'un des grands forgerons de la prose moderne, et il a su plier la langue à ses affects et à sa voix, lui conférer un caractère esthétique et un style d'auteur marqué. Dans cet éloge, Sartre, qui le reconnaît «génie authentique et prosateur de grande classe⁸», rencontre Pierre Bergounioux pour qui l'historien est «le premier prosateur français du xixe siècle9». Son style captive par sa ductilité - Michelet l'ayant rendu apte à l'expression du devenir et du mouvement -, mais tout autant par ses aspérités, ses ruptures, donnant une prose «verticale¹⁰» lorsqu'elle se hérisse dans l'indignation ou l'horreur, alliant l'éloquence aux images violentes, fondant la solennité de l'ancienne rhétorique avec la crudité de la langue réaliste ou la bonhomie du registre populaire. Avant Flaubert, Michelet use des discours direct ou indirect libres pour retranscrire les paroles ou les pensées des personnages historiques, et ainsi brouiller les frontières du discours et du récit. Sa prose rythmique est capable de tout accueillir, tant l'exceptionnel que le quotidien, et l'événement aussi bien que la coulée des jours.

La voix de Michelet hante de nombreux prosateurs, au point qu'ils se font parfois ventriloques. C'est Proust le mimant dans l'un de ses pastiches^{II}, c'est Claude Simon, s'appropriant clandestinement plusieurs phrases de l'*Histoire de la Révolution* dans *Les*

Géorgiques. Ses mots imprègnent les auteurs hantés par le mystère de la mémoire.

Et puis, il a parlé de façon si forte de la mort, il a donné à sentir si vivement le deuil et a entretenu tant de complicité avec les morts. Malraux est saisi par sa « pénétration de médium¹² » qui donne le sentiment d'une communication infuse avec les disparus.

Aux antipodes d'un Ranke définissant l'histoire comme la quête de «ce qui s'est réellement passé», Michelet admet d'emblée la formidable complicité de l'histoire et de l'imaginaire, qu'il a perçue, enfant, en visitant les salles du musée des Monuments français. Faire de l'histoire une «résurrection», comme il le voulait, n'est-ce pas écrire de sorte que chacun puisse lui redonner vie sur sa scène intérieure ? Michelet impose comme un chaman ses images oniriques et funèbres ; il a compris que les événements, grandes figures historiques, situations hors du commun prolongeaient indéfiniment leur écho en chacun sur le mode des rêves. Donnant à l'histoire une dimension esthétique marquée, créant des tableaux flamboyants, des portraits hantés et des scènes qui obsèdent longtemps, il a contribué à faire du passé, de sa mémoire et de son archéologie, la matière d'un nouvel art.

En 1954, le *Michelet* de Roland Barthes, dans la collection «Écrivains de toujours», a marqué une date, certainement parce que son commentaire de la thématique profonde de l'œuvre rendait intelligible ce qui pouvait lier intimement l'historien aux écrivains.

^{8 .} Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* ? (1947), Gallimard, coll. «Folio essais», 2008, p. 126.

^{9 .} Pierre Bergounioux, «Il nous restait les détails. Entretien avec Écrire l'histoire», Écrire l'histoire, n° 4, «Le Détail (2)», automne 2009, p. 115.

^{10 .} Sainte-Beuve a parlé du «style vertical» de Michelet (cité par les Goncourt, *Journal*, 8 novembre 1862).

^{11 .} Voir Marcel Proust, Pastiches et mélanges, Gallimard, 1919.

^{12 .} André Malraux, Le Triangle noir, Gallimard, 1970, p. 101.

^{13.} Voir Jacques Lecarme, «Malraux et Sartre lecteurs de Michelet, ou la Vérité d'un mythe», dans *La France des écrivains.* Éclats d'un mythe. 1945-2005, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 15-25.

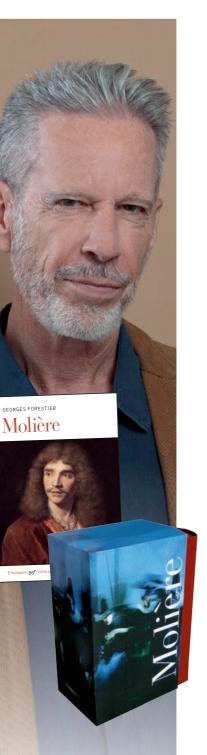
En insistant sur le caractère hors normes de son écriture, sur son audace à l'enraciner directement dans le corps et la pulsion, sur sa témérité à penser à partir du plus archaïque, le critique a de fait mis au jour le non-dit d'une relation discrète mais vivace des auteurs français avec Michelet.

Le «siècle de l'histoire», comme on a nommé le xixe, a compté d'autres grands historiens que Michelet : des Thierry, des Guizot, des Fustel de Coulanges... Mais nul plus ni même autant que lui écrivain. La manière dont Michelet a fondu pensée et écriture de l'histoire constitue ce qu'il y a de plus précieux et de plus vivace dans son œuvre. Cette alliance rare montre à la fois comment pense la littérature et comment s'écrit l'histoire, comment elle ne reste vivante qu'autant qu'elle s'écrit. L'Histoire de la Révolution française constitue le foyer de cette œuvre, le miroir de concentration, éclatant et tragique, qui jette ses fulgurances sur tout autre pan de son histoire, le «soleil noir» par lequel ont été attirés les esprits méditant sur la force et les illusions de l'action humaine, Malraux, Claude Simon, Sartre¹³, ou encore, plus récemment, Pierre Michon dans Les Onze.

Paule Petitier.



Baron Gérard, Le 10 août 1792, vers 1795.



Molière : de l'édition à la biographie

Vient de paraître dans la collection « NRF Biographies » une biographie de Molière par Georges Forestier, lequel n'est autre que l'éditeur des *Œuvres complètes* du même Molière à la Pléiade. Démarche nouvelle, ou approfondissement d'une méthode déjà ancienne ? La Pléiade a posé la question à Georges Forestier.

LA PLÉIADE: Georges Forestier, nos lecteurs vous connaissent pour deux éditions qui ont fait date, deux éditions d'auteurs du xvII^e siècle qui étaient aussi deux hommes de théâtre : Racine, dont vous avez publié en 1999 le Théâtre et la Poésie (tome I des Œuvres complètes), et Molière, dont vous avez dirigé les deux volumes d'Œuvres complètes parus en 2010. Mais vous ne vous en êtes pas tenu là. Dans les deux cas, vous avez fait suivre vos éditions de travaux biographiques : votre biographie de Racine a été publiée en 2006, et voici que paraît celle de Molière. La démarche n'est pas si banale. Il y a certes des précédents – des éditeurs de textes devenant les biographes de « leurs » auteurs –, mais, pour beaucoup d'éditeurs, la confrontation avec l'œuvre, l'établissement ligne à ligne d'un texte littéraire, est une fin en soi. En ce qui vous concerne, pour deux des auteurs les plus importants du Grand Siècle, vous avez éprouvé la nécessité d'assurer ce que Claude David, qui fut le premier éditeur de Kafka dans la Pléiade (et aussi son biographe), appelait «la coïncidence parfaite entre le vécu et l'expression littéraire» : une position qui fait songer à Sainte-Beuve plutôt qu'à Proust pour qui, rappelons-le, « un livre est un produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, et dans nos vices ». Qu'en est-il pour Molière ? Ses pièces ne sont-elles pas le produit d'un autre moi que celui qu'il manifestait dans sa vie?

GEORGES FORESTIER : C'est peut-être vrai, mais on ne connaît pas le Molière intime. Sa correspondance a disparu. On ignore le rapport entre son moi profond – ce qu'il a pu penser en tant qu'homme – et son moi d'écrivain. Jusqu'à présent,

ceux qui ont raconté sa vie ont plus ou moins cherché à puiser dans les œuvres de quoi expliquer l'homme. On a vu en Molière l'homme qui a écrit un Malade imaginaire parce qu'il était malade depuis longtemps, ou qui a écrit Le Misanthrope parce qu'il était malheureux en amour. Pourtant, lorsqu'on reprend le dossier du Misanthrope, on s'aperçoit que, du vivant de Molière, il n'est jamais question de l'éventuelle infidélité d'Armande Béjart : cela apparaît seulement dans des pamphlets et récits diffamatoires postérieurs à sa mort (1673) et dans lesquels sont exploités d'une part les calomnies qui traînaient depuis le début du xvIIe sur le métier de comédienne professionnelle, d'autre part le texte même des pièces de Molière. Ainsi dans un roman anonyme intitulé La Fameuse Comédienne et paru en 1687, l'auteur prête à son Molière fictif de douloureux épanchements jaloux, en apparence criants de vérité mais en fait décalqués des vers prononcés par l'Alceste du Misanthrope.

Et il en va de même pour Le Malade imaginaire. Quand on travaille de première main sur la question, on voit que Molière n'a jamais été décrit comme un homme malade, sauf à deux reprises : il est absent de la scène quelques jours ou quelques semaines en février 1666 et de nouveau au printemps 1667, au moment où, dans les deux cas, sévissent des épidémies de fièvre. Et puis plus rien. Il est constamment sous les yeux des gazetiers - les ancêtres de notre presse people -, mais il n'est jamais décrit par eux comme malade. Il meurt d'une infection pulmonaire qui a tué beaucoup de Parisiens en février 1673. À partir de là, ce qui est intéressant, c'est de chercher à savoir pour quelles raisons, qui ne sont donc pas des raisons intimes, Molière a écrit Le Misanthrope et Le Malade imaginaire. Il faut réfléchir aux motifs qui ont pu pousser un homme de théâtre à la fois acteur et auteur à écrire ces pièces-là. C'est pourquoi, dès l'établissement de l'édition des Œuvres complètes, j'ai éprouvé la nécessité de comprendre qui était Molière à ces moments-là de sa vie et de sa carrière, et cela m'a conduit à retracer son parcours d'homme de théâtre, d'écrivain et, pour autant qu'on puisse le discerner, son parcours d'homme.

PL. : Est-ce qu'il ne vous semble pas que cette démarche, que vous avez également appliquée à Racine, est liée au fait que ces auteurs ne sont pas «simplement» des écrivains : ce sont, dans des conditions différentes pour l'un et pour l'autre, des auteurs de théâtre. Or le théâtre est un art collectif ; vous en parlez comme « d'une éphémère rencontre entre un texte, la voix et le jeu des comédiens, les costumes et les décors, et même dans certains cas les machines, la danse et la musique ». Est-ce que dans ces conditions, alors que vos «sujets », les auteurs, ne montent pas leurs pièces tout seuls, la biographie ne pèse pas d'un poids plus considérable que pour un romancier qui peut très bien, comme Proust, travailler au fond de son lit sans voir personne, même si son œuvre est nourrie et surnourrie de ce qu'il a vu et entendu dans sa vie. Le mystère de la création n'est peut-être pas tout à fait le même dans un cas et dans l'autre.

G. F.: Distinguons les situations. Quand en 1667 Molière écrit une pièce aussi travaillée qu'Amphitryon, il se met trois mois en congé de son théâtre et de la cour, parce qu'il est fâché qu'on ait interdit pour la deuxième fois son Tartuffe devenu L'Imposteur; il a obtenu du roi la possibilité d'aller bouder à Auteuil, chez lui, et de travailler à un nouveau spectacle dans lequel il raconterait encore une histoire d'imposture, mais d'imposture galante : Amphitryon. Il travaille alors dans le secret de son cabinet, avec Plaute à portée de main, avec Les Sosies de Rotrou sous les yeux - bref, il fait œuvre d'écrivain. De même d'ailleurs pour L'Amour médecin : il possède les œuvres de La Framboisière, qui a écrit une somme sur la médecine de son temps, et il en utilise et démarque certains passages pour rédiger des répliques, comme il le fait dans Monsieur de Pourceaugnac où certaines formules des médecins sortent aussi de La Framboisière. Voilà des travaux de cabinet : lecture et écriture.

Pourtant, le plus souvent, il conçoit ses pièces en fonction des acteurs pour lesquels il écrit, et en fonction d'un acteur principal – lui-même – pour lequel et grâce auquel il révolutionne l'esthétique comique de son temps. C'est le fait même qu'il est un acteur exceptionnel qui le conduit à modifier la structure et jusqu'au fonctionnement de la comédie. Dans une pièce comme Les Fâcheux, il joue cinq rôles, si bien qu'à l'époque on ne va pas voir la pièce pour plaindre le pauvre Éraste assailli par les fâcheux – presque tous joués par Molière! –, mais pour jouir d'un extraordinaire numéro d'acteur. Et cette dimension – Molière comédien – pèse d'un poids considérable sur l'écriture comme sur le succès des pièces de Molière écrivain.

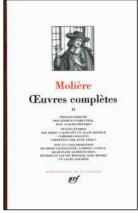
PL. : C'est une caractéristique de Molière que ne partage pas Racine : Racine ne monte pas sur son propre théâtre.

G. F.: Racine est d'abord un homme de cabinet, un poète qui écrit des pièces de théâtre, de la « poésie dramatique ». Molière, lui, est un acteur. Il a eu une bonne éducation, en partie

comparable à celle de Racine, si ce n'est que contrairement à lui il n'a pas été éduqué par les Messieurs de Port-Royal. Il est passé par le collège de Clermont, qui était le collège des Jésuites, puis il a fait deux ou trois années de droit à Orléans, avant d'abandonner et de se consacrer au métier d'acteur. Ce bain direct dans la pratique lui apporte une certaine distance vis-à-vis du savoir livresque, et cette distance explique pour une part son écriture théâtrale. Écrire une biographie de Molière m'a permis d'insister làdessus : dans son écriture théâtrale, Molière n'est pas comme Corneille et Racine dans une position de révérence vis-àvis de l'autorité doctorale et de la théorie. Pour écrire sa première grande pièce originale en cinq actes, L'École des femmes, il combine en une seule figure de jeune fille deux personnages féminins incompatibles, issus de deux récits différents – l'une est abrutie et ignorante, l'autre intelligente et rusée -, en d'autres termes il bricole quelque chose qui nous apparaît aujourd'hui comme tout à fait génial, et il fait avec cela une pièce d'un nouveau genre qui, évidemment, est attaquée par les doctes : comment peut-on faire une pièce qui n'est qu'une suite de récits, où il ne se passe rien ? Pour comprendre l'attitude irrévérencieuse de Molière vis-àvis du savoir constitué, la biographie est essentielle.

PL. : Il y aurait donc un bon et un mauvais usage du matériau biographique. Le mauvais consisterait à partir des pièces pour éclairer la vie de l'auteur, tandis que le bon serait d'utiliser ce que nous ont légué les contemporains de Molière, tous les documents disponibles, pour faire une nouvelle lecture de ses œuvres et mieux comprendre les raisons de leur émergence. Au demeurant, ce bon usage avait déjà cours dans les Pléiade parues en 2010, qui proposent





un appareil critique particulièrement riche, et des documents et des appendices qui, déjà, étaient souvent de nature biographique. Par exemple, votre édition reproduit le Registre de La Grange, dans lequel ce comédien a recopié, après la mort de Molière, les registres journaliers de la troupe à partir de 1659, date de son entrée dans cette troupe. On connaît grâce à lui, au jour le jour, le programme, les prises de rôles, le remplissage de la salle, les recettes. Donner, dans une édition de textes, l'intégralité de ce registre jusqu'en 1685, c'était déjà faire place aux considérations biographiques. Et l'on pourrait faire la même remarque au sujet de l'inventaire après décès de Molière, qui figure dans l'édition non par «religion biographique », mais parce qu'il contient des informations qui rejaillissent sur la compréhension de l'œuvre.

G. F.: Oui, on y trouve le détail des principaux costumes de scène, et aussi le contenu de la bibliothèque de Molière, qui nous apprend qu'il n'était pas un histrion ignorant...



- PL. : Il arrive que vos conclusions heurtent des idées reçues par exemple à propos de Dom Juan, ou plutôt du Festin de Pierre puisque c'est sous ce titre qu'apparaît la pièce en 1665. Ce Festin de Pierre, qui passe pour l'une des grandes pièces de Molière, serait, à vous lire, le fruit de circonstances biographiques et matérielles : Molière aurait écrit sa pièce parce que son programme avait été bouleversé, et en fonction des décors dont il disposait!
- G. F.: Des raisons biographiques et matérielles, en effet. En mai 1664, Tartuffe est joué à la cour, devant le roi, qui applaudit. La pièce doit être créée à la ville en juin, mais elle est interdite pour des motifs de politique religieuse. Il y a donc un trou considérable dans les recettes attendues de la troupe. Celle-ci crée bien la première tragédie d'un inconnu, Racine, le 26 juin, mais cette *Thébaïde* ne suffit pas. Or il se trouve que les Comédiens Italiens, avec qui, en temps normal, la troupe de Molière partage la scène du Palais-Royal, mais qui repartent en Italie à la fin de l'été, jouaient depuis 1658 au moins, pour le carnaval, un Festin de Pierre qui avait toujours beaucoup de succès. L'initiative vient-elle de Molière ou de ses camarades ? Toujours est-il qu'à la fin de novembre 1664 on décide de profiter de l'absence des Italiens pour monter au théâtre du Palais-Royal un Festin de Pierre. Leur départ permet de reprendre ce sujet à succès, et de commander de très grands décors, de ceux qui attiraient le public : un par acte, et deux pour l'acte III, donc six décors en tout, et quinze châssis par décor, qui doivent rester en scène, ce qui n'aurait pas été possible s'il avait fallu alterner avec les Italiens. Ce sera d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle la pièce ne sera pas reprise après Pâques 1665 : elle n'a pas été «étouffée» par la censure, mais, d'une part, on ne reprenait jamais après le relâche de Pâques les pièces créées pour le carnaval, et d'autre part, les Italiens étant revenus, l'alternance avait repris, de sorte que les grands décors n'étaient plus utilisables.
- PL. : Et donc cette pièce, l'une des plus célèbres du théâtre français, est écrite pour «boucher un trou» dans les recettes et pour utiliser des décors commandés à l'avance... Voilà qui a un côté iconoclaste et va contre la définition romantique du génie!
- G. F.: Molière fait du Molière, comme à l'acte II où il est tenu par son décor maritimochampêtre : tout en composant une véritable comédie parodique de la séduction galante, il fabrique une petite comédie à l'italienne (comme les Italiens il joue sur les patois et les niveaux de

langue), il nous présente ainsi une sorte de comédie dell'arte à la française, et le résultat est génial.

PL.: Autre exemple de circonstances biographiques, ou politiques, pesant sur l'œuvre littéraire, la question des dévots et des médecins. On continue à entendre dire que Molière s'attaque aux médecins parce qu'il a subi leurs méfaits, selon le même schéma qui veut qu'il crée des personnages de cocus parce que lui-même est trompé par sa femme. Ce sont des biographismes, nous en avons parlé. Mais vous défendez dès l'édition Pléiade, et de nouveau dans la biographie, une thèse toute différente : les médecins prennent toute leur dimension dans l'œuvre de Molière à partir du moment où celui-ci ne peut plus s'attaquer ouvertement aux dévots. C'est le tournant de 1664, avec le premier Tartuffe, que l'on n'a pas conservé, puisque, rappelons-le, ce que nous lisons aujourd'hui est un texte de 1669.

G. F.: En 1669, Tartuffe n'est plus un dévot qui devient hypocrite pour masquer sa chute dans le péché, mais un faux dévot, qui revêt le masque du dévot pour s'introduire dans les familles, coucher avec les épouses, épouser les filles et dépouiller les fils. Dans la version en trois actes de 1664, que l'on peut reconstituer, c'était un dévot véritable, et le directeur de conscience de son hôte. C'est de cela que Molière faisait la satire : du besoin d'un directeur de conscience pour tout homme pieux, comme l'exigeait François de Sales dans son Introduction à la vie dévote, et de l'excès de dévotion qui gagnait alors une partie de la société française. Il se moquait de ce que l'un de ses adversaires a appelé le cœur de la religion catholique, et commettait en quelque sorte un « crime de lèse-majesté divine ». Conséquence : il ne peut faire représenter sa pièce dans son théâtre. Il va donc s'employer à la transformer : elle deviendra en 1669 une dénonciation de l'hypocrisie en général et de la fausse dévotion. Molière produit ainsi une pièce en cinq actes considérée comme un chef-d'œuvre mais qui est aussi le fruit de contraintes liées, en l'occurrence, à la politique religieuse du roi.

En 1665, Louis XIV commande un divertissement à Molière et à Lully. Molière propose alors au roi une comédie de la médecine et des médecins, qui ridiculisera les débats qu'ils avaient autour des malades et qu'ils venaient d'avoir autour de la reine mère, Anne d'Autriche, qui souffrait d'un cancer. Ce sera L'Amour médecin, dans quoi tout – l'habit, le langage savant, les rites – suggère le rapprochement entre prêtres et médecins. Ce n'est pas pour rien que, six mois plus tôt, Sganarelle rendait clair le lien entre médecine et religion en déclarant à Don Juan : «Comment, monsieur, vous êtes aussi impie en médecine?» Et ce ne sera pas un hasard si, en 1673, le Malade imaginaire, dévot de la médecine, s'appellera Argan, tandis que le héros de *Tartuffe* se nomme Orgon.



PL.: Les éléments biographiques n'ont pas seulement des effets sur la manière dont vous lisez l'œuvre, mais aussi sur la façon dont nous la présentons. Dans votre introduction de 2010, vous soulignez l'appartenance de Molière au milieu galant et son adhésion aux préjugés de ce milieu, où l'on ne croit pas utile de publier ses œuvres, et encore moins de poser à l'auteur. Ce Molière galant n'est donc pas l'éditeur de ses pièces au sens où le sont Corneille ou Racine, qui ont tous deux établi plusieurs éditions de leurs œuvres. Ses deux premières comédies, on ne les connaît que d'après un manuscrit du XVIII^e publié au XIX^e; celles qui suivent immédiatement n'ont paru qu'en 1662 ou ne sont connues que par l'édition posthume de 1682. Comment savoir si elles

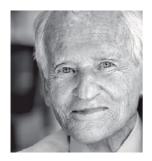


sont fidèles au texte représenté par Molière ? C'est pourquoi, par souci d'authenticité, votre édition s'ouvre sur la première pièce publiée du vivant de Molière, en 1660, Les Précieuses ridicules. Ce sont les dates de publication qui sont prises en compte, ce qui nous fait rejeter en fin d'édition des pièces jouées très tôt, mais publiées très tard. Quel rapport le texte imprimé de La Jalousie du Barbouillé entretient-il avec la version qui a été jouée ? mvstère.

G. F.: Dans cet ordre d'idées, il faut rappeler que si l'on sait que l'édition de 1683 du Festin de Pierre est la plus proche de la version de la création en 1665, c'est seulement parce qu'on a la chance qu'existe un pamphlet dans lequel des personnes qui étaient présentes à la création critiquent des éléments qui ne figurent pas dans le texte de 1682 mais se retrouvent dans la version de 1683... Quant au Malade imaginaire, que nous donnons

d'après sa première édition, celle de 1674, il est assez différent, pour les deux dernières scènes de l'acte I et pour l'acte III, de la version que tout le monde connaît, celle de 1682, qui a été «améliorée», parce que Molière est mort au soir de la quatrième représentation en laissant en chantier quelques passages qu'au fil des représentations suivantes il comptait perfectionner, ce qu'il n'a pas eu le temps de faire. Le texte publié en 1674 est donc un peu imparfait par endroits, mais il est authentique, et bien plus proche de la pièce représentée dans les derniers jours de la vie de Molière que ne l'est la « vulgate » de 1682.

- PL. : À propos d'authenticité... Il est naturellement question de Corneille dans votre biographie. Mais le lecteur y trouvera-t-il un chapitre sur «l'affaire Corneille», autrement dit sur « Corneille auteur des œuvres de Molière » ?
- G. F.: Je me contente d'expliquer que il y a un siècle quelques esprits enflammés ont mal interprété un séjour de Molière à Rouen, la ville de Corneille, sans savoir que toutes les troupes théâtrales de Paris allaient jouer à Rouen, qui était une plaque tournante du théâtre. Et si je reviens sur les rapports entre Corneille et Molière, c'est pour insister sur le fait qu'ils étaient en forte hostilité jusqu'à la montée en puissance de Racine : c'est alors seulement, à partir d'Attila (1667), que Corneille et la troupe de Molière ont collaboré. Non, Molière n'est pas à Corneille ce qu'Ajar est à Gary...
- PL. : On le comprend à vous entendre et à vous lire, vous sollicitez deux disciplines : l'histoire du théâtre et la critique littéraire. Il n'est pas si courant qu'un chercheur s'intéresse aux deux.
- G. F.: C'est pour ça que je me définis depuis longtemps non pas comme un critique littéraire mais comme un historien des formes dramatiques. Ce que j'ai fait, en écrivant les biographies de Racine puis de Molière, c'est d'essayer de comprendre comment ces hommes ont construit ces formes. L'histoire de la vie matérielle et intellectuelle de ces individus et l'histoire des formes me paraissent indissociables.



Jean d'Ormesson Œuvres, II

Parution: septembre

« Ce qu'il adviendra après moi de ce qui fut mon monde, je ne le sais pas. Je ne veux pas le savoir. J'imagine que c'est pour épargner aux hommes des chagrins trop cruels qu'on les fait mourir avant que leur monde ne change avec trop de violence. Il y a des progrès,

des succès, des triomphes qu'ils ne supporteraient pas. Je t'ai trop parlé du temps qui passe pour ignorer qu'il passe. J'ai trop aimé son allure et ses inventions dans le passé pour ne pas aimer son allure et ses inventions dans l'avenir. Je suis sûr que le monde sera très beau pour ceux qui viendront après moi. Mais je suis trop habitué à écrire avec un crayon et à me promener dans les forêts ou le long de la mer où naviguaient Ulysse et Virgile et toute la suite des doges sur le navire Bucentaure pour ne pas, tout à coup, être saisi d'une angoisse, non pas devant mon départ que je peux encore supporter, mais devant ce qui se passera après mon départ — et qui sera sans doute beaucoup mieux. Qui sera autre chose, en tout cas, et que je ne serais pas capable d'affronter.»

La Douane de mer.

Aux lecteurs abordant le continent d'Ormesson s'offrent deux entrées, qui mènent à des confins a priori très éloignés. D'un côté l'œuvre du bâtisseur de cosmogonies, adressées au plus large public, mais capables de susciter l'intérêt d'astrophysiciens ; de l'autre celle de l'écrivain tout occupé à travailler une matière mémorielle, plus intime. En réalité, les livres de Jean d'Ormesson entrelacent si bien ces deux aspects que l'interrogation sur le monde et la quête autobiographique n'y font plus qu'un. «Je ne crois qu'à l'anecdote et à la métaphysique», dit l'un de ses personnages.

Le second tome des Œuvres de Jean d'Ormesson, qui en a composé lui-même le sommaire, s'ouvre sur une renaissance. Le récit intitulé Le Vagabond qui passe sous une ombrelle trouée (1978) est un retour à la littérature après un passage marquant, mais stérilisant, à la direction du Figaro. Le volume se referme sur un autre texte autobiographique, Je dirai malgré tout que cette vie fut belle (2016), dans lequel l'auteur met sa vie en procès. Entre ces deux pôles, quatre livres décisifs. Roman des romans, La Douane de mer (1994) est animé par une gigantesque ambition littéraire, tandis que Voyez comme on danse (2001) s'épanouit au milieu des ruines laissées par le séisme de l'Histoire. Pour Jean d'Ormesson « le monde est un puzzle », et il revient au romancier d'en assembler les pièces, quitte à faire vaciller le genre du roman, comme dans C'est une chose étrange à la fin que le monde (2010), que vient compléter Comme un chant d'espérance (2014), son testament spirituel.

L'immense popularité de Jean d'Ormesson a pu contribuer à masquer les audaces de son œuvre. Or l'art de la conversation, dont il était un maître, trouve des échos surprenants dans des formes dialoguées qui bousculent les règles traditionnelles de la narration. L'œuvre de l'un des plus égotistes de nos écrivains est ici éclairée par la préface et l'appareil critique d'un stendhalien éminent : Philippe Berthier.

Le Vagabond qui passe sous une ombrelle trouée (1978), extrait.

Balançant mon fanal le long des trains étincelants du temps qui nous emporte, je me suis dépeint quelque part [dans la préface d'« Au revoir et merci »] comme un lampiste de l'histoire, comme un agent secret de Dieu. Oui, lampiste de l'histoire que j'inspecte et retape. Oui, agent secret de Dieu que je sers et informe sur sa création même — incomplète, à mon sens, et très insuffisante, et à qui, ici ou là, quand l'occasion s'en présente, je ne rechigne jamais à donner un coup de pouce. Mais bien autre chose encore : les déguisements ne me manquent pas, ni les masques, ni les destins. Lampiste de l'histoire, agent secret de Dieu, je suis aussi, à ma façon, jailli mystérieusement de quelque estampe chinoise ravalée par Karl Marx, ce vagabond qui passe sous une ombrelle trouée dont parlait par erreur un demi-dieu des temps modernes. Je n'ai pas grand-chose à voir avec un paysan chinois, mi-poète, mi-tyran, abreuvé de marxisme, héroïque et sanglant. Mais, sous l'ombrelle trouée, le vagabond, c'est moi.

Pourquoi l'ombrelle? Pourquoi trouée? Pourquoi le vagabond? L'ombrelle c'est ce qui protège — et Dieu sait si je le suis, protégé et bordé et couvert et abrité de tous les orages de l'histoire et des grains du malheur. Les trous, ce sont mes faiblesses, mes erreurs, mes folies, le temps qui coule à travers elles, les échecs et les peines, les malheurs — qu'ils soient bénis! —, la misère de toutes ces choses et les épaules que vous haussez en lisant ces quelques pages : « Ça baisse,

ce n'est pas très bon, c'est moins bien que le reste. » Et le vagabond, c'est moi.

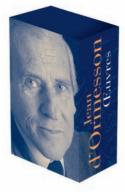
Je suis ce vagabond qui court à travers le temps, hélé par tous les miens qui me réclament et m'appellent, tenté par tous les autres qui m'attendent sans le savoir. Je marche à travers l'histoire, ne sachant rien sur moi, ni sur le trajet que je suis, ni sur la ville d'où je viens, ni sur celle où j'arrive, ni pourquoi, ni comment. Je marche. Je passe. Je cours. Je marche parce qu'il faut marcher. Je marche parce que le temps n'est pas venu encore de m'asseoir et de mourir.

Il viendra bien ce temps qui donnera enfin la réponse à la question de mon père le long de la pièce d'eau : « Que vas-tu faire de ta vie ? Qu'est-ce que tu comptes faire de ta vie ?» La réponse est : « Je vais mourir. » Je vais mourir. Je vais rejoindre mon père et ma mère dans ces souvenirs qui s'effacent et que j'ai tant aimés. Mais j'en aurai ajouté de nouveaux aux anciens. Je ne serai pas mort pour rien puisque j'aurai vécu et que j'aurai, à mon tour, fabriqué des souvenirs. Et ils peuvent bien être sinistres : ils seront lumineux. Le monde n'est qu'une machine à créer des souvenirs. Au-delà des rires et de la gaieté que j'ai si longtemps caressés, je m'avance vers quelque chose de plus digne et de plus haut : le chagrin, la peine, tout ce qui nous a déchirés, la mort de ceux que nous aimions, la fin de Plessis-lez-Vaudreuil, les amours saccagées et le souvenir de nos crimes. Quel calme! Quelle douceur! Quelle paix! Je suis, dans ce champ de désastres, le vagabond qui passe sous son ombrelle trouée.

Il passe. Comme il est gai! Il passe. Le voyez-vous? C'est un petit bonhomme qui serait insignifiant s'il ne semblait traîner dans son ombrelle trouée un peu de l'histoire du monde et de ce temps qui s'enfuit. On dirait que ses trous attrapent un peu du ciel. La nuit va tomber sur lui, et elle va l'engloutir. Mais il y aura une aube. Il y aura un printemps. Peut-être n'y serat-il plus. Mais d'autres y seront pour lui. Il a rêvé d'être les autres. Les autres seront un peu lui.

 Édition établie par Philippe Berthier; chronologie par Bernard Degout. Ce volume contient : préface, chronologie; Le Vagabond qui passe sous une ombrelle trouée, La Douane de mer, Voyez comme on danse, C'est une chose étrange à la fin que le monde, Comme un chant d'espérance, Je dirai malgré tout que cette vie fut belle; notices et documents. Nº 635 de la collection.

Les deux volumes de l'édition sont également disponibles sous coffret illustré.





Franz Kafka Nouvelles et récits Romans

Nouvelle édition des Œuvres complètes, I et II.

Traductions nouvelles | Parution : octobre

En demandant par deux fois à son ami Max Brod de brûler après sa mort tout ce qu'il pourrait retrouver de ce qu'il avait écrit, en le priant aussi de ne pas faire réimprimer les textes déjà parus en librairie ou dans la presse, Kafka ne donne aucune explication. Ce qui lui importait, au fond, n'était sans doute pas que ses textes soient lus, mais le « simple » fait de les avoir écrits. Vivre — autrement dit, supporter « la maladie de la vie » — n'avait eu de sens à ses yeux que par l'écriture, même s'il n'était jamais parvenu à vivre de l'écriture.

L'œuvre qui devait être détruite n'en était pas encore une : c'était une montagne de papiers, lettres, liasses, feuillets, cahiers, carnets, contenant des textes apparemment achevés aussi bien que

des esquisses de toutes longueurs en attente de mise au net ou de développement. Brod, on le sait, n'a pas fait ce que lui demandait son ami. Non content de conserver ces papiers, il les a classés, déchiffrés, transcrits, imprimés et diffusés. Pourquoi? peut-être pour sauver l'étonnement dont il avait lui-même été frappé en lisant ce que Kafka écrivait — pour sauver, en d'autres termes, la conviction que ce garçon élégant et réservé, qui lui lisait ses récits ou lui en confiait les manuscrits, était un immense écrivain. Conviction et étonnement fondateurs : deux fois sauvées du feu d'abord, puis des nazis —, les fables modernes de Kafka, proses dotées de la pureté énigmatique de la poésie, pures de références concrètes réductrices, sans ornements, habitées par une pensée qui chemine sans concepts, allaient parvenir jusqu'à nous. La littérature doit beaucoup aux testaments trahis.



La nécessaire trahison de Max Brod fait de lui l'un de ces coupables auxquels la postérité élèverait volontiers des statues. Mais l'état dans lequel cette œuvre nous est parvenue était de nature à exciter l'imagination parfois fertile des éditeurs. C'est ainsi que, très vite, et alors qu'il fallait bien organiser d'une manière ou d'une autre la masse des manuscrits posthumes, on s'est cru autorisé à réorganiser, c'est-à-dire à désorganiser, la petite, mais non négligeable, partie de l'œuvre à laquelle Kafka avait lui-même donné forme et qu'il avait livrée au public. Ses trois recueils de textes brefs ont été démembrés. Les ouvrages, Sentence ou Métamorphose, dont il avait fait de petits livres, ont été associés à d'autres textes. Plus généralement, les écrits posthumes et les textes publiés par leur auteur ont été mêlés sans qu'il soit tenu compte de leur état d'(in)achèvement, au risque de produire, comme le dit Milan Kundera, «un flot informe comme seule l'eau peut l'être, l'eau qui coule et entraîne avec elle bon et mauvais, achevé et non achevé, fort et faible, esquisse et œuvre ».

La présente édition rompt avec ces usages et adopte une disposition plus fidèle à l'histoire de l'œuvre. Elle propose, en ouverture, l'intégralité des textes publiés par Kafka, ici restaurés dans la forme (recueil, petit livre ou publication dans la presse) qu'il a voulue pour eux. Puis viennent les récits et fragments narratifs posthumes : ceux que l'on trouve dans ses Journaux, lesquels servaient aussi de laboratoire littéraire, et ceux des liasses ou des cahiers dans lesquels il composait la plupart de ses récits. L'ensemble est retraduit. Les conditions d'une redécouverte sont réunies.

Un fragment du cycle du « Chasseur Gracchus », janvier-février 1917

Personne ne lira ce que j'écris ici; personne ne viendra m'apporter son aide; si m'apporter de l'aide était présenté comme une tâche à accomplir, toutes les portes de toutes les maisons demeureraient fermées, et toutes les fenêtres aussi, tous resteraient étendus dans leur lit, les couvertures rabattues sur la tête, une auberge plongée dans la nuit, voilà ce que serait la terre entière. C'est parfaitement sensé, car personne ne connaît mon existence, et si quelqu'un connaissait mon existence, il ne connaîtrait pas mon séjour, et s'il connaissait mon séjour, il ne saurait pas m'y retenir, et s'il savait m'y retenir, il ne saurait pas de quelle manière m'apporter de l'aide. Vouloir m'aider est une maladie, qui doit être soignée en restant au lit.

Je sais tout cela, et je n'écris donc pas pour réclamer de l'aide, même si, impulsif comme ie le suis, il m'arrive, comme en ce moment précis, d'y penser très fortement de temps à autre. Mais pour chasser de telles idées, il me suffit de regarder tout autour de moi et de me rappeler à quel endroit je suis et — je suis fondé à l'affirmer — à quel endroit j'habite depuis des siècles. J'écris ces lignes étendu sur une banquette de bois, je n'ai sur moi — ce n'est pas un plaisir de me regarder — qu'un linceul sale, mes cheveux et ma barbe poivre et sel sont emmêlés de manière

• Édition publiée sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre, avec la collaboration d'Isabelle Kalinowski, Bernard Lortholary et Stéphane Pesnel.

Le tome I contient : introduction, chronologie, note sur la présente édition; Recueils, nouvelles et récits publiés par Kafka en librairie (Observation, La Sentence, La Métamorphose, Dans la colonie pénitentiaire, Un médecin de campagne, Un virtuose de la faim) ou dans la presse (Les Aéroplanes à Brescia, Premier chapitre du livre «Richard et Samuel» de Max Brod et Franz Kafka, Grand bruit, Le Cavalier du seau); Récits et fragments posthumes extraits du Journal (et incluant «Le Petit Habitant des ruines», «Le Monde de la ville », «L'Uniformité. Histoire », «Tentation au village »); Autres récits et fragments posthumes : « Préparatifs de noce à la campagne », «Description d'un combat », «En construisant la muraille de Chine», «Le Chasseur Gracchus», «Le Terrier», etc.; notices et notes Nº 264 de la collection.

Le tome II contient : préface, avertissement; Le Disparu [Amerika], Le Procès, Le Château; notices et notes; bibliographie. Nº 282 de la collection.

inextricable, mes jambes sont recouvertes d'un grand foulard de soie, orné de motifs floraux et de longues franges. À ma tête, un cierge d'église me donne de la lumière. Sur le mur face à moi, une petite image représente manifestement un bushman qui me vise de sa lance et se dissimule autant que possible derrière un bouclier magnifiquement peint. Sur les bateaux, on voit souvent des images stupides, mais celle-ci est une des plus stupides qui soient. Sinon, ma cage de bois est entièrement vide. L'air chaud de la nuit méridionale entre par une lucarne ménagée dans la paroi latérale, et j'entends l'eau clapoter contre la vieille barque.

C'est ici que je suis étendu depuis l'époque où moi, le chasseur Gracchus, j'étais encore en vie et où j'étais en train de poursuivre un chamois là-bas, chez moi, dans la Forêt-Noire, avant de chuter dans l'abîme. Tout s'enchaîna implacablement. Je poursuivais un chamois, chutais dans l'abîme, me vidais de mon sang dans un ravin; j'étais mort, et cette barque était censée m'emporter dans l'au-delà. Je me souviens encore de la joie avec laquelle je m'étendis ici pour la première fois de tout mon long sur cette banquette, jamais les montagnes ne m'avaient entendu chanter comme je le fis pour ces quatre parois alors encore plongées dans la pénombre. J'avais aimé vivre et j'avais aimé mourir; avant de monter à bord, je fus heureux de me débarrasser de mon fusil, de ma gibecière et de ma veste de chasseur, de toutes ces canailles que j'avais toujours portées avec fierté, et je me glissai dans mon linceul comme une jeune fille dans sa robe de mariée. J'étais étendu là et j'attendais.

C'est alors que se produisit [interrompu]



Lais du Moyen Âge Récits de Marie de France et d'autres auteurs

(xII^e-xIII^e siècle)

Ce volume réunit l'ensemble des premiers contes ou récits français traditionnellement appelés «lais narratifs» et proposés ici en édition bilingue, ancien français / français moderne. Les contes dont l'existence est attestée mais dont le texte français a été perdu sont représentés par la traduction de leur version norroise ou, pour le Lai d'Orphée, moyen-anglaise.

Ces textes brefs ont joué un rôle important dans la naissance d'une esthétique littéraire. Éclot avec eux un art du récit dont les contemporains (Chrétien de Troyes par exemple), les émules et les successeurs de Marie de France surent tirer profit. De Marie on sait peu de chose. Elle vécut dans la seconde moitié du XII^e siècle, était liée à la cour d'Henri II Plantagenêt et d'Aliénor d'Aquitaine, et fut la première femme poète à écrire en langue vernaculaire — en «anglo-normand». Le «lai narratif» naît avec elle, et sa floraison correspond à l'apogée des Plantagenêt. Le genre amplifie leur renommée et participe à leur rayonnement ; son déclin coïncidera avec les difficultés politiques de la dynastie.

Les premiers romans français du XIIe siècle cherchaient leur modèle dans l'Antiquité grecque ou romaine. Pour repenser le modèle du héros, et surtout de l'héroïne, Marie fait appel à un nouvel imaginaire : celui d'un merveilleux omniprésent, fondé pour une bonne part sur les mythes du monde celtique. Les lois naturelles n'ont plus cours. La féerie surgit à l'improviste. Les chevaux galopent plus vite que ne volent les oiseaux, tel homme se transforme trois jours par semaine en une bête féerique (voir ci-contre), tel autre reconquiert son royaume en faisant sonner un cor, un autre encore épouse le reflet de sa bien-aimée. La fine amor — c'est-à-dire l'amour courtois, ce rêve à la fois sentimental et poétique façonné par troubadours et trouvères — est partout présente.

Toujours plus exigeant, l'amour met les amants à l'épreuve, avec des obligations réciproques qui sont bien souvent le moteur de l'aventure. Son terrain privilégié, c'est « l'Autre Monde», univers utopique dans lequel se fait jour un modèle inédit d'héroïsme féminin. Les fées qui en sont les reines s'avancent masquées, sous la forme de jeunes filles attendant les chevaliers près d'une fontaine, ou sous une apparence animale, celle de la biche blanche par exemple. Elles sont souveraines, redoutables, mais elles savent aussi guérir le cœur des hommes endolori par l'amour. Le merveilleux des lais s'accorde à une vision féminine du monde et de la vie, où toute violence masculine devient inutile, où la terre est perpétuellement fécondée, où la jeunesse est éternelle, où la mort ne règne pas.

Marie de France et ses imitateurs ont fait œuvre subtile. Aux idées ils préférèrent les images, dont ils firent un véritable moyen d'enrichissement poétique. Goût de l'image, musique de la rime, art de suggérer, don d'émouvoir : « J'ai entendu plusieurs contes que je ne veux pas laisser tomber dans l'oubli, écrit Marie. Je les ai rimés en vers et j'en ai tiré une œuvre poétique, et, pour cela, j'ai souvent veillé. Si vos les plaist a receveir, Mult me ferez grant joie aveir, A tuz jurz mais en serrai lie. S'il vous plaît de les recevoir, vous me causerez une grande joie; j'en serai heureuse à jamais.»

Marie de France, *Bisclavret*, le début du récit.

Quant de lais faire m'entremet, / Ne voil ublier Bisclavret... Puisque je m'emploie à écrire sur des lais, je ne veux pas oublier Bisclavret. Le nom bisclavret désigne en breton ce que les Normands appellent garou. Autrefois, on pouvait entendre raconter, et il arrivait même souvent, que certains hommes deviennent garous et habitent dans les bois. Un garou est une bête sauvage ; aussi longtemps qu'il se trouve dans son état de rage, il dévore les gens, fait beaucoup de mal et hante les forêts profondes. Mais je laisse cette question car je veux conter l'histoire du bisclavret. En Bretagne habitait un noble baron ; j'ai entendu à son sujet de prodigieuses louanges. C'était un beau et bon chevalier, d'une conduite irréprochable. Il était l'ami intime de son seigneur et tous ses voisins l'aimaient. Il avait épousé une femme de grande valeur, au visage très affable. Il l'aimait autant qu'elle l'aimait. Mais une chose tourmentait fort son épouse : chaque semaine durant trois jours, il disparaissait et elle ne savait ce qu'il devenait ni où il allait. Aucun des siens ne le savait non plus. Un jour, après qu'il fut rentré tout joyeux et gai à la maison, elle le questionna : «Seigneur, dit-elle, mon doux ami, il y a une chose que je vous demanderais bien volontiers, si je l'osais. Mais je crains tellement votre colère que je ne redoute rien de plus au monde. » À ces mots, il la prit dans ses bras, l'attira vers lui et l'embrassa. « Dame, dit-il, demandez donc! À toute question que vous poserez, j'apporterai une réponse, si du moins je la connais. — Par ma foi, dit-elle, alors je suis sauvée. Seigneur, je suis dans un tel effroi les jours où vous me quittez! Le matin, quand je me lève, j'en souffre beaucoup et je crains tant de vous perdre que, si vous ne m'apportez pas un prompt réconfort, je risque d'en mourir. Dites-moi donc où vous allez, où vous êtes, où vous demeurez. À mon avis, vous aimez une autre femme, mais s'il en est ainsi, vous commettez le mal. — Dame, fait-il, pitié, au nom de Dieu! Il m'arrivera malheur si je vous le dis, car je perdrai mon amour pour vous et causerai ma propre perte. » Avec cette réponse, la dame a bien compris qu'il ne plaisantait pas. À plusieurs reprises, elle lui posa la question. À force de le flatter et de le cajoler, elle finit par obtenir qu'il lui raconte son aventure. Il ne lui cacha rien. «Dame, je deviens un bisclavret. Je pénètre dans cette grande forêt, et au plus profond des bois je vis de proies et de rapine. » Quand il lui eut tout raconté, elle lui demande de préciser s'il enlève ses vêtements ou s'il les garde. « Dame, répond-il, j'y vais tout nu. — Dites-moi, au nom de Dieu, où sont vos vêtements? — Dame, cela, je ne peux pas vous le dire, car si je les perdais et si on me découvrait en train de les ôter, je resterais bisclavret à tout jamais. Il n'y aurait plus pour moi aucun recours tant que l'on ne m'aurait pas rendu mes vêtements. C'est pour cette raison que je veux garder le secret sur tout cela. — Seigneur, lui répond la dame, vous êtes celui que j'aime le plus au monde. Vous ne devez rien me cacher, ni me redouter en quoi que ce soit, ou alors ce serait la preuve que vous ne m'aimez pas. Qu'ai-je fait de mal? Pour quelle faute que j'aurais commise auriez-vous un motif de me craindre? Dites-moi tout, vous agirez bien!» Elle le tourmente et le harcèle tant qu'il ne peut que lui révéler l'affaire...

Traduit de l'ancien français par Philippe Walter.

• Édition bilingue établie sous la direction de Philippe Walter, avec la collaboration de Lucie Kaempfer, Ásdís R. Magnúsdóttir et Karin Ueltschi.

Ce volume contient: introduction. chronologie, note sur la présente édition; Marie de France: Prologue, Guigemar, Éguitan, Le Frêne, Bisclavret, Lanval,

Les Deux Amants, Yonec, Laostic, Milon, Le Chaitivel, Le Chèvrefeuille, Éliduc : Lais anonymes ou dus à d'autres auteurs : Désiré - Tyolet - Guingamor - L'Épine -L'Épervier - Doon - Le Lécheur - Tydorel - Le Court Manteau - Jean Renart : L'Ombre - Le Conseil - Girard : Amour - Henri de Valenciennes : Aristote -Graalant - L'Oiselet - Robert Biket : Le Cor - Haveloc - Renaut : Ignauré - Mélion -Le Trot - Huon le Roi : Le Vair Palefroi -Nabaret - Narcisse - Pyrame et Thisbé; Lai traduit du moyen anglais : Sire Orféo ; Lais traduits du norrois : Goron, La Grève, Richard le Vieux; notices, notes et variantes; classification typologique des récits ; bibliographie générale. N° 636 de la collection.



Édition établie par Baudouin Millet. contenant 209 images et une carte des voyages de Robinson.

Ce volume hors numérotation, présenté sous un coffret illustré d'une peinture de N.C. Wyeth, contient : préface, chronologie, avertissement. — Robinson Crusoé, accompagné de cent cinquante gravures de F.A.L. Dumoulin. — Appendices: Daniel Defoe, « Préface de Robinson Crusoé aux Réflexions sérieuses » : F.A.L. Dumoulin. « Avertissement à la Collection de cent cinquante gravures »; Pétrus Borel, « Préface à la traduction de Robinson Crusoé ». — Images de Robinson Crusoé 1719-1920: dossier iconographique contenant 59 illustrations. - Notes, bibliographie. — « Pétrus Borel, un loyal intermédiaire », par Jean-Luc Steinmetz.

Daniel Defoe Robinson Crusoé

Tirage spécial illustré | Parution : novembre

Si l'on s'en était tenu à la volonté de Defoe, son nom n'aurait jamais été associé à celui de Robinson Crusoé. Les historiens de l'Angleterre seraient sans doute les seuls à le connaître aujourd'hui, en tant qu'espion, ou en tant qu'homme de plume à l'activité presque exclusivement politique. En effet, lorsque paraît à Londres, en 1719, la première partie de Robinson Crusoé, le récit des aventures de ce marin qui a passé vingt-huit ans sur une île déserte (ou presque) est censé avoir été «écrit par lui-même». Le succès immédiat et considérable du livre ne change rien à l'affaire : Defoe n'en revendique pas la paternité. Le nom véritable de l'auteur, connu de quelques rares contemporains, demeurera tu plusieurs décennies encore après sa mort. Et c'est une chose singulière que «l'un des premiers maîtres du roman», selon Virginia Woolf, ait soigneusement évité de passer pour romancier.

De Robinson Crusoé on ne connaît le plus souvent que la première partie, celle de l'épisode insulaire. La survie du héros y est décrite avec un réalisme d'une puissance inédite jusqu'alors — et inaltérable. C'est qu'il importe pour Defoe que son récit soit de la plus grande véracité possible. La présente édition reproduit également la seconde partie du roman, écrite dans la foulée. Les aventures picaresques s'y multiplient, conduisant le héros jusqu'en Chine et en Russie. À mesure que l'histoire avance, la voix du narrateur semble se dissocier peu à peu de celle de Robinson, qui, progressivement, tend à se rapprocher de la figure de Don Quichotte. La portée édifiante du récit, revendiquée par l'auteur, s'estompe au profit de la pure joie romanesque. «Tant que notre goût ne sera pas gâté sa lecture nous plaira toujours», écrivait

Rousseau à propos de Robinson. Virginia Woolf estimait pour sa part que ce roman « ressemble à l'une de ces productions anonymes de toute une race plutôt qu'à l'effort d'un seul homme ; la célébration de son bicentenaire [1919] nous renvoie aux commémorations dont nous pourrions honorer le site multiséculaire de Stonehenge lui-même. Cela vient de ce qu'on nous a tous lu Robinson Crusoé pendant notre enfance, et l'état d'esprit dans lequel nous avons été à l'égard de Defoe et de son histoire est semblable à celui des Grecs à l'égard d'Homère».

Le texte de Defoe est accompagné ici — pour la première fois — par les cent cinquante gravures que l'artiste suisse F.A.L. Dumoulin (1753-1834) avait réalisées à partir du roman. Un dossier iconographique retrace par ailleurs deux cents ans d'illustrations, depuis le frontispice de l'édition originale (1719) jusqu'aux chefs-d'œuvre de N.C. Wyeth (1920).

L'appareil critique proposé par Baudouin Millet a été spécialement établi pour la présente édition : il s'agit de la première édition critique en français des deux parties de Robinson Crusoé. Quant à la traduction, c'est celle, historique, que donna en 1836 Pétrus Borel. Borel (sans lequel il y aurait «une lacune dans le Romantisme», disait Baudelaire) et son travail de traducteur sont d'ailleurs présentés par Jean-Luc Steinmetz à la fin du volume.



«C'était un triste spectacle à voir ! Le bâtiment, qui me parut espagnol par sa construction, était fiché et enclavé entre deux roches.»

Il y a cent ans.

Conrad, Gide et «Typhon»

«Traduction. Si éreintant qu'il soit, ce travail m'amuse. Mais que de temps il y faut! Je compte, en moyenne, et quand tout va bien, une heure par demi-page (de l'édition Heinemann – c'est du *Typhon* qu'il s'agit). Je crois que le résultat sera très bon ; mais qui s'en apercevra ?... Peu importe.»

(André Gide, Journal, 6 janvier 1917.)

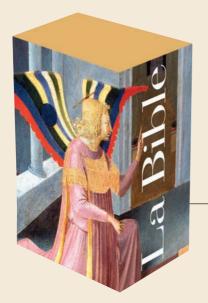
«La traduction de Typhon par Gide est une œuvre dont bien des traducteurs plus compétents en théorie pourraient envier la qualité littéraire et la vie indépendante. Une

des conclusions qui s'imposent, lorsqu'on a la charge de diriger ou de critiquer le travail de plusieurs traducteurs d'aujourd'hui ou d'hier, c'est qu'il y a des traductions fidèles et cependant mortes, voire mort-nées, tandis que d'autres sont moins fidèles, mais ont reçu l'étincelle de la vie. Le scrupule universitaire pousse à exiger la fidélité rigoureuse ; la passion de la littérature fait souhaiter l'existence de l'autre qualité. Le grand bonheur est de les rencontrer ensemble.»

> (Sylvère Monod, Note sur la traduction de « Typhon » par André Gide, 1985.)



La traduction de Typhon par André Gide a été achevée d'imprimer le 25 juin 1918 et a paru à la NRF dans la petite collection à couverture bleue réservée aux œuvres et aux traductions de Gide ; tirage : 300 exemplaires. Cette traduction est aujourd'hui disponible (ainsi que l'intégralité de la Note que Sylvère Monod a rédigée à son sujet) dans la Pléiade, au tome II des Œuvres de Conrad, et dans le « tirage spécial » intitulé Au cœur des ténèbres et autres écrits.



La Bible est une bibliothèque dont les livres ont été rédigés au cours du I^{er} millénaire avant notre ère (Ancien Testament) et du Ier siècle de notre ère (Nouveau Testament). Mais le lecteur occidental ne doit jamais oublier qu'ils ont tous été pensés au Proche-Orient. Ils comportent des récits mythiques et des annales historiques, des enseignements de prophètes ou de sages, et des poèmes. La Bible a retenu des littératures précédentes ou voisines et des traditions tribales ou magistrales, tout ce qui donne une signification à l'imminent et donc du courage à chacun. «Que votre cœur ne se trouble pas.»

Jean Grosjean

Ce coffret contient trois volumes :

- · Ancien Testament, tome I
- · Ancien Testament, tome II
- Nouveau Testament

Prix du coffret : 190 €



L'œuvre d'Apollinaire est disponible dans la Pléiade :

- Œuvres en prose complètes, I. Édition de Michel Décaudin. Contes et récits - Théâtre -1977. N° 267.1584 p. 60 €
- Œuvres en prose complètes, II. Édition de Pierre Caizerques et Michel Décaudin. Écrits sur l'art -Critique littéraire – Échos sur les lettres et les arts.
- 1991. N° 382,1872 p. 74,50 €
- Œuvres en prose complètes, III. Édition de Pierre Caizerques et Michel Décaudin. Le Flâneur des deux rives - La Vie anecdotique - Chroniques et échos - Les Diables amoureux - Textes érotiques - Compléments. 1993. N° 399,1632 p. 76 €
- Œuvres poétiques. Édition de Marcel Adéma et Michel Décaudin. Préface d'André Billy. 1956. N° 121,1344 p. 53 €

9 novembre 1918.

La mort d'Apollinaire

« Pour avoir dérobé le feu du ciel, l'arc-en-ciel, l'Hérésiarque vient de mourir, frappé par la grande peste européenne. Juste châtiment d'une vie qui se maintint toujours dans les royaumes défendus de la magie.»

Louis Aragon.

Dans l'atelier, semblable à une étable, un innombrable troupeau gisait éparpillé, c'étaient les tableaux endormis et le pâtre qui les gardait souriait à son ami.

Sur une étagère, des livres jaunes empilés simulaient des mottes de beurre. Et repoussant la porte mal jointe, le vent amenait là des êtres inconnus qui se plaignaient à tout petits cris, au nom de toutes les douleurs. Toutes les louves de la détresse hurlaient alors derrière la porte, prêtes à dévorer le troupeau, le pâtre et son ami, pour préparer à la même place la fondation de la Ville nouvelle. Mais dans l'atelier il y avait des joies de toutes les couleurs. Une grande fenêtre tenait tout le côté du nord et l'on ne voyait que le bleu du ciel pareil à un chant de femme. Croniamantal ôta son pardessus qui tomba par terre comme le cadavre d'un noyé et s'asseyant sur un divan, il regarda longtemps sans rien dire la nouvelle toile posée sur le chevalet. Vêtu de toile bleue et les pieds nus, le peintre regardait aussi le tableau où dans la brume glaciale deux femmes se souvenaient.

Il y avait encore dans l'atelier une chose fatale, ce grand morceau de miroir brisé, retenu au mur par des clous à crochet. C'était une insondable mer morte, verticale et au fond de laquelle une fausse vie animait ce qui n'existe pas. Ainsi, en face de l'Art, il y a son apparence, dont les hommes ne se défient point et qui les abaisse lorsque l'Art les avait élevés. Croniamantal se courba en restant assis et appuyant les avantbras sur les genoux, il détourna les yeux de la peinture pour les porter sur une pancarte jetée à terre et sur laquelle était tracé au pinceau l'avertissement suivant :

> JE SUIS CHEZ LE BISTROT L'oiseau du Bénin.

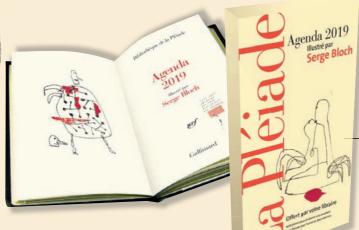
> > (Le Poète assassiné, chapitre x.)

Votre libraire vous offre*

l'Agenda Pléiade 2018 illustré par Quentin Blake

pour l'achat de deux volumes de la collection

La revue Sic rend hommage à Apollinaire. Littérature naît, La Nouvelle revue française renaît. Le Louvre rouvre. Colette publie Mitsou. Louis Destouches donne des conférences sur la tuberculose, passe le bac, commence sa médecine, se marie. La nation adopte les trois enfants mineurs de Charles Péguy, mort pour la France. Cocteau publie Le Potomak et rencontre Radiguet. Breton recopie les *Poésies* d'Isidore Ducasse à la Bibliothèque nationale, publie Mont de Piété, s'adonne à l'écriture automatique. Larbaud traduit Samuel Butler. Drieu se trouve paresseux, séjourne à Londres, croise Aldous Huxley, s'intéresse à Virginia Woolf. Julien Green décide de ne pas entrer au monastère. On publie l'Anthologie Dada. Segalen est retrouvé mort dans la forêt de Huelgoat. La paix est signée à Versailles. Valéry et Claudel assistent au défilé de la Victoire depuis deux balcons différents. Les Éditions de la NRF deviennent la «Librairie Gallimard ». Copeau prépare la réouverture du «Vieux Colombier ». Queneau et Marguerite de Crayencour, seize ans, passent le bac, séparément. Simenon, seize ans aussi, est engagé par La Gazette de Liège. Malraux, dix-huit ans, s'intéresse à l'art et aux artistes. Michaux, dix-neuf ans, prépare médecine puis abandonne. Blaise Cendrars publie Du monde entier et ses Dix-neuf poèmes élastiques. Bernanos écrit les premières lignes de Sous le soleil de Satan. Georges Duby naît à Paris où Sylvia Beach ouvre sa librairie, «Shakespeare and Company». Gide publie La Symphonie pastorale à la NRF et Aragon Feu de joie au Sans Pareil. Marcel Proust décroche le Goncourt avec À l'ombre des jeunes filles en fleurs. C'était il y a cent ans. C'est dans l'Agenda 2019 de la Pléiade.



Agenda relié pleine peau

*Chez les libraires participant à l'opération et dans la limite des stocks disponibles.