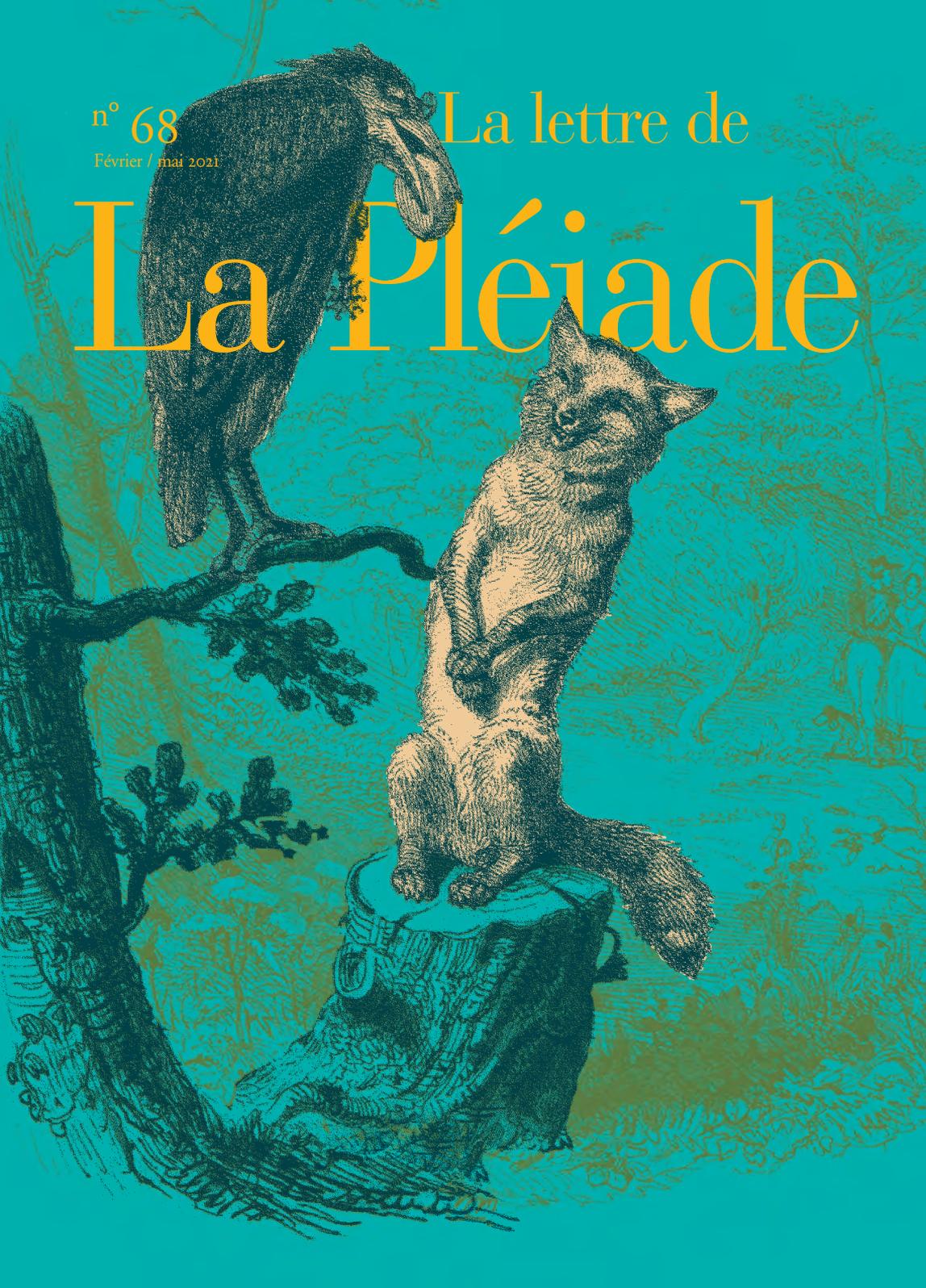


n° 68

Février / mai 2021

La lettre de

La Pléiade



Éditions Gallimard
5, rue Gaston-Gallimard
75007 Paris
• La Lettre de la Pléiade n° 68,
février/mai 2021.

Cette Lettre comprend les programmes des livres paraissant de février à mai, sous réserve de modification de dernière heure. Les indications de pagination et de prix ne sont pas contractuelles. Achevé d'imprimer en France. Dépôt légal : avril 2021.

Illustrations.

Couverture : *Le Corbeau et le Renard*, d'après une illustration de Grandville, 1837.

Pages 2 et 12 : William Shakespeare, d'après le portrait de Martin Droeshout gravé pour le frontispice de l'in-folio de 1623. Droits réservés.

Page 4 : Philippe Jaccottet. Photo Jacques Sassier © Gallimard.

Pages 8 et 16 : Jean Genet en 1951. Photos Roger Parry © Gallimard.

Page 10 : Vladimir Nabokov en 1973. Photo © Fondation Horst Tappe / KEYSTONE Suisse / Roger-Viollet.

Page 15 : Illustrations de Grandville, 1837.

Page 18 : Portrait de Gustave Flaubert par Eugène Giraud, 1868.

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles) / Hervé Lewandowski.



Sommaire

Hommage

- Philippe Jaccottet (1925-2021)

4

Avant-première

- Réussir sa légende.
Les romans et les poèmes
de Jean Genet dans la Pléiade

6

Parmi les nouveautés

- Vladimir Nabokov
- Shakespeare
- La Fontaine
- Jean Genet
- Flaubert

10

L'Album de la Pléiade

- Album Gustave Flaubert

20

La Pléiade vous informe

22

Flaubert n'a pas laissé d'art poétique, sa correspondance en tient lieu. Il ne s'est pas adonné à la critique littéraire, sauf, une fois encore, dans ses lettres. Et il n'a jamais écrit de préface, à une exception près.

Quand meurt l'ami Louis Bouilhet, en 1869, Flaubert transgresse la règle qu'il s'était fixée. Sa préface aux *Dernières chansons* de celui qui fut sa « boussole littéraire » reste peu connue du grand public. Elle n'a pourtant rien d'un texte de circonstance : sous prétexte d'offrir un tombeau à son ami, c'est son propre portrait qu'il dessine. Bouilhet, dit-il, « avait en horreur [...] les discussions sur le Beau, le caquetage de la critique. Il se serait pendu plutôt que d'écrire une préface ». Tous les refus qu'il lui prête sont les siens : rejet de « l'art prêcheur », de « l'art joujou » qui vise à distraire ou à émouvoir, de l'art « démocratique » et des « conseils au peuple », de l'art « officiel » et des « discours d'académie ». Et de qui parle-t-il, sinon de lui-même, en décrivant la vie de Bouilhet comme « complètement dévouée à l'idéal » ?

Cette préface unique en son genre n'est pas seulement l'esquisse oblique et rétrospective d'une poétique. C'est aussi un testament. Bouilhet – lisez : Flaubert – fut « un des rares desservants de la littérature pour elle-même, derniers fanatiques d'une religion près de s'éteindre – ou éteinte ». Mais la préface aux *Dernières chansons* d'un mort n'a pas la mort pour horizon. Elle définit les conditions de la survie des œuvres :

« À qui appartient-il de classer les talents des contemporains, comme si on était supérieur à tous, de dire : Celui-ci est le premier, celui-là le second, cet autre le troisième ? [...] il convient d'être timide. La postérité nous déjuge. Elle rira peut-être de nos dénigrement, plus encore de nos admirations ; – car la gloire d'un écrivain ne relève pas du suffrage universel, mais d'un petit groupe d'intelligences qui à la longue impose son jugement. »

La préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet (Michel Lévy, 1872) est publiée au tome IV des *Ceuvres complètes* de Flaubert.

Philippe Jaccottet (1925-2021)



Il a toujours écrit pour conjurer ses démons. On se souvient des cris des coqs qui sont chez lui des appels au secours, déchirants de détresse, ou des lamentations qui hantent ses cauchemars, si fréquents dans ses carnets... En même temps, il ne cesse de revenir à la beauté d'un vers de Baudelaire, à l'émotion devant un verger d'amandiers ou de cognassiers ; s'attachant à décrire la douceur des giroflées ou le parfum enivrant des iris... Ce clair-obscur traverse toute son œuvre. Seul salut : ces traces d'intensité fugitive et la musique de quelques lectures électives, qu'il rassemble autour de lui avec tendresse dans La Clarté Notre-Dame, comme pour se couvrir d'un duvet de plumes, avant de se coucher dans la barque et de lâcher la corde...

Philippe Jaccottet avait des moments de grande désespérance dans le monde comme il va, au point d'avoir le sentiment que toute littérature est frappée d'impuissance. Allant du clair au sombre et du sombre au clair, il n'a jamais renoncé à ce trajet infatigable et risqué. Le désir perpétuellement relancé, dans la nuit la plus terrible, d'aller vers la lumière est sa plus grande force.

José-Flore Tappy.

Propos recueillis par Lisbeth Koutchoumoff Arman,
Le Temps, 6-7 mars 2021.

Philippe Jaccottet ne feignait pas. Il faut le croire quand il dit avoir reçu avec une « profonde émotion » la lettre par laquelle Antoine Gallimard lui offrait de réaliser une édition de ses œuvres dans la Pléiade. Il n'a rien demandé : il n'est pas homme à solliciter. Cette proposition, il l'accepte rapidement, « avec joie et reconnaissance ». De passage à Paris quelques semaines plus tard, il sait déjà qu'il confiera l'édition du volume à José-Flore Tappy.

Il établit lui-même le sommaire. C'est l'œuvre « de création » qui est retenue, naturellement. Les travaux critiques restent en dehors, comme les traductions. Ce dernier choix n'allait pas de soi pour un observateur. Jaccottet avait réuni en 1997 quelques-unes de ses traductions dont certaines (Góngora, Hölderlin, Rilke, Ungaretti, Mandelstam) correspondaient à des « rencontres essentielles dans [s]a vie de poète, de traducteur et d'homme tout court ». Ce recueil, *D'une lyre à cinq cordes*, avait été publié dans la collection Blanche, vouée à la littérature française, comme si la traduction de ces poèmes par un poète les *naturalisait* et leur assurait une place comparable, dans notre paysage littéraire, à celle que confèrent aux poèmes de Poe les traductions de Mallarmé. Quelques cordes de cette *Lyre* ne pouvaient-elles représenter dans la Pléiade l'œuvre de traducteur de Jaccottet ? Le poète ne l'entend pas de cette oreille, et son point de vue s'impose.



Très vite, il est conscient que les recueils que nous connaissons ne doivent pas tous être repris en l'état dans la Pléiade. Les grands recueils poétiques (voyez ceux d'Aragon, de Ponge ou de Michaux) sont souvent des agrégats de petits livres dont la juxtaposition produit des distorsions temporelles. Or Jaccottet souhaite un plan chronologique. Il dissocie des titres que les éditions antérieures avaient associés et les reclasse à leur date. Le geste n'est pas anodin ; aux aléas des republications successives, il substitue l'évidence d'une trajectoire.

Au cours de la préparation du volume, Jaccottet ne se montre ni intrusif ni indifférent. Il accepte l'idée que la reprise dans la Pléiade de poèmes d'abord publiés en grand format dans une présentation très aérée exige des transpositions. Encore faut-il que celles-ci n'altèrent pas la structure des recueils ni ne compromettent l'autonomie des textes. Le cas échéant, il recherche avec l'équipe de la Pléiade les meilleures solutions. Pour *Cahier de verdure*, six épreuves sont nécessaires, qu'il examine avec générosité et exigence.

Il laisse travailler José-Flore Tappy et ses coéquipiers, se refusant à contrôler les travaux en cours. Il ne les relit que lorsqu'ils sont achevés et fait bénéficier l'équipe de remarques discrètes et précieuses. Il relit aussi la Chronologie, apporte des compléments et accepte que ceux-ci soient publiés entre guillemets : sa voix dialogue avec celle de José-Flore Tappy, sans se confondre avec elle.

Il prend enfin une décision rare : il autorise la consultation de ses manuscrits et la reproduction de certains passages. Ce faisant, il renonce à présenter une œuvre gravée dans le marbre ; il donne accès aux coulisses et favorise de nouvelles lectures, parfois déterminantes. Il accepte aussi que soit repris en appendice son *Requiem* de 1947, qu'il avait pourtant condamné pour « emphase » (péché capital à ses yeux). Ce choix est décisif. Jaccottet a vingt ans à la fin de la guerre, vingt-deux ans quand il publie ce livre que lui ont inspiré des photographies de maquisards abattus par les Allemands. En permettant qu'il soit lu en marge de son œuvre ultérieure, il donne une clef. Tenu pour le poète de la nature, de la simplicité, de l'émerveillement, Jaccottet est aussi l'auteur d'une œuvre qui s'élabore dans un monde marqué par la violence, par la mort, par la nuit – et qui est une quête, parfois désespérée, toujours recommencée, de *clarté*.

«Écrasé un scorpion au milieu du charbon, dans la cave humide. Beaucoup d'hommes ont été traités, sont traités ainsi. Le noir, le blême, l'humide.» Cette note de 1964 n'est pas isolée. *La Clarté Notre-Dame*, le tout dernier livre, n'est pas moins explicite, qui évoque un journaliste emprisonné à Damas et entendant les cris d'hommes que l'on torture : « J'ai pensé aussitôt que je ne pourrais jamais chasser cette scène de mon esprit, et qu'elle était de nature à saper tout ce que j'avais pu et pourrais encore essayer d'édifier à la gloire de cette lumière terrestre que j'avais eu la chance, indue, sûrement indue, de recevoir en partage... »

Mais *La Clarté Notre-Dame* est aussi le récit d'un moment privilégié – une promenade – qui fut le dernier à susciter en Jaccottet l'envie d'écrire. Allant, comme le dit José-Flore Tappy, « du clair au sombre et du sombre au clair », ce grand petit livre est à l'image de toute l'œuvre de Philippe Jaccottet, et de sa vie, qui a pris fin le 24 février dernier.

Réussir sa légende.

Les romans et les poèmes de Jean Genet dans la Pléiade



Établie par Emmanuelle Lambert et Gilles Philippe, avec Albert Dichy, et présentée dans cette Lettre (voir p. 16), l'édition des Romans et poèmes de Genet remet en circulation les versions clandestines des romans jusqu'alors connus du grand public dans le texte retouché et expurgé qui avait été préparé pour les Œuvres complètes. E. Lambert et G. Philippe relatent dans leur Introduction les circonstances de l'intrusion de ce « chant obscur, émis depuis l'envers de la société », dans le paysage littéraire du milieu du xx^e siècle, et analysent les formes sous lesquelles il s'offre à nous, « dans sa splendeur comme dans son inépuisable ambiguïté ». Nous proposons ici les premières pages de leur texte.

Tout aurait dû s'arrêter là. « Ce livre est le dernier », écrivait-il en 1947 : « Depuis cinq ans j'écris des livres : je peux dire que je l'ai fait avec plaisir mais j'ai fini. » On sait qu'il n'en fut rien, que l'écrivain revint plus tard à l'écriture. Il n'empêche : entre le premier poème imprimé en 1942 et le dernier roman sorti des presses en 1948¹, Jean Genet fit paraître un ensemble de livres d'une exceptionnelle cohérence, et la publication, en 1951, du volume inaugural de ses *Œuvres complètes* prenait acte d'une clôture et d'un achèvement.

*

C'est peu dire que Genet voulut écrire sur les marges de la société depuis les marges de la littérature. « Je n'ai jamais cherché à faire partie de la littérature française », déclara-t-il un jour, si bien que pour comprendre ce qui se joue ici, on est soudain tenté, par quelque idée singulière, de se projeter à l'autre extrémité du canon littéraire. Un des plus célèbres feuillets matriciels des *Rougon-Macquart* recensait ainsi les « quatre mondes » que la fresque entendait parcourir : le peuple, les commerçants, la bourgeoisie, le grand-monde ; s'y ajoutait *in extremis* « un monde

1. Publié de façon posthume près de quarante ans plus tard, *Un captif amoureux* (1986) a en effet un tout autre statut et ressortit à un autre genre.

à part», celui de la putain, du meurtrier, du prêtre et de l'artiste. Inversant tout entière cette hiérarchie, l'œuvre romanesque et poétique de Genet s'est uniquement occupée de ce monde à part, celui de la prostitution et du crime, celui de ce que Genet nomme la « sainteté », celui de la poésie enfin, à laquelle il ramène tout son projet artistique.

Si c'est étrangement le nom d'Émile Zola que l'on a envie de convoquer au moment de lire Genet, c'est parce qu'aucun écrivain français ne semble avoir conçu de projet esthétique et moral aussi rigoureusement opposé. Zola travaillait d'ailleurs sur la longue durée ; l'œuvre romanesque et poétique de Genet fut à l'inverse produite avec une fulgurance dont l'histoire littéraire ne présente guère d'exemple. On hésite cependant à dire de cet ensemble qu'il a « paru » : la publication de ces textes fut d'abord clandestine. C'est qu'à la provocation sociale et à son fracas s'ajoute ici un élément de poids, la pornographie homosexuelle. La fréquente présence d'un narrateur qui, sous le nom même de l'auteur, décrit, avec une crudité sans précédent, sa sexualité de jeune délinquant, de voleur malhabile ou encore, pour employer ce mot d'époque que l'écrivain affectionnait, de « pédéraste » parmi les criminels, les prisonniers, les travestis et les prostitués, explique très largement les précautions prises à la première publication — sans parler même de l'ensemble de son personnel romanesque, qui vit une sexualité librement homosexuelle et offre aux lecteurs l'excitation que procure la littérature « spécialisée », tout en récusant les styles de vie et d'amour normés de leur temps.

Or, bien qu'il fit paraître ses livres sous le manteau, Genet exigea que son nom figurât sur la couverture. Ne le concernaient finalement ni la honte ni la dissimulation frappant encore les homosexuels et particulièrement ceux qui, comme lui, venaient d'un milieu modeste et rural. La question était personnelle. Il s'agissait moins de transgresser l'ordre existant que de faire éclater le sien propre, dans un style baroque, sublime et — si l'on en croit la surprise de ses contemporains — proprement inouï : il s'agissait de « réussir [s]a légende ».

*

En 1942, lorsqu'il fait imprimer son premier poème, « Le Condamné à mort », Jean Genet a presque trente-deux ans. Repris de justice récidiviste, il est connu des services policiers, judiciaires et pénitentiaires depuis le début de son adolescence. Dans les archives de l'Assistance publique déjà, son dossier d'enfant assisté, abandonné à sept mois par une mère célibataire et à bout de ressources, égrène les fugues et les menus larcins qui conduisirent à l'enfermement dans la colonie pénitentiaire de Mettray. Dans celles de la justice militaire, on lit un parcours d'engagé volontaire dans les années 1930, puis de déserteur à partir de 1936. Les archives de la police et des tribunaux énumèrent enfin les allers-retours en prison. Ils ne cesseront qu'en 1944.

Grâce à la biographie d'Edmund White et surtout aux travaux d'Albert Dichy et de Pascal Fouché², on connaît avec précision l'histoire du jeune Genet. Elle est parallèle à celle qu'il a revisitée dans ses livres et s'écrit de document administratif en document administratif. Elle nous permet d'identifier ce que l'œuvre a construit en puisant dans la vie ; elle nous permet surtout de mesurer l'écart entre le point de départ de l'individu et le point d'arrivée de l'écrivain et poète. Cet écart est si grand que l'on peut avancer que le « cas Jean Genet », comme l'écrivait François Mauriac en 1949 dans un article d'une hostilité violente et précise, constitue, par son trajet social, une sorte d'anomalie.

2. Voir Edmund White, *Jean Genet*, trad. Philippe Delamare, Gallimard, 1993 ; et Albert Dichy et Pascal Fouché, *Jean Genet. Essai de chronologie, 1910-1944*, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'université Paris VII, 1988, repris et complété dans *Jean Genet, matricule 192.102. Chronique des années 1910-1944*, Gallimard, 2010.

Cette histoire est celle d'un marginal, orphelin élevé dans le Morvan par des parents nourriciers affectueux et peu instruits, titulaire du certificat d'études, destiné à l'apprentissage, détenu à seize ans, militaire dans l'armée coloniale à dix-neuf, puis voleur, sans adresse fixe et, pour reprendre la terminologie des psychiatres qui l'ont examiné à la demande de la Justice, «inverti». En un peu moins de dix ans, de 1942 à 1951, Genet passa d'une cellule de la Santé aux salons des Éditions Gallimard. On y publiait alors ses *Cœuvres complètes* sous le patronage de Jean-Paul Sartre, qui les préfacerait en 1952 d'une étude de près de 700 pages devenue célèbre : *Saint Genet, comédien et martyr*.

Mais le premier portrait littéraire de Jean Genet, cette créature surgie de pages écrites en cellule, a été brossé par Jean Cocteau, sans qui l'on ne peut comprendre le mécanisme qui sauva Genet de son destin anonyme. Ainsi le décrivait-il à leur première rencontre en février 1943 : «C'est un personnage d'entre deux prisons, marqué par les prisons. Une tête de paranoïaque avec un charme noué qui se dénoue vite. Une vitesse, une malice terribles. [...] Élégance, équilibre, sagesse, voilà ce qui émane de ce maniaque prodigieux.»

C'est grâce à Cocteau que le premier roman de Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, fut diffusé dans le courant de l'année 1944. C'est également en grande partie grâce à lui que, quelques mois plus tôt, Genet, récidiviste et sans domicile fixe, avait échappé à la déportation. La générosité de Cocteau permit l'apparition de Genet au grand jour et son attelage avec Sartre, l'une des figures intellectuelles les plus considérables de l'après-guerre, sinon la plus importante. Après quoi la mécanique était enclenchée, qui permit à Genet d'être à la fois le chantre de la marginalité, voire du crime, et la coqueluche de ceux qui régnaient sur la vie artistique française.

Comment se fit l'irruption qui imposa cinq romans et quelques poèmes parfaitement attentatoires aux bonnes mœurs, à la morale publique et à l'ordre établi, au beau milieu des gloires littéraires de l'époque ? On pourra avancer que les livres, imprimés à peu d'exemplaires, diffusés hors commerce et, pour certains, fort difficiles à lire, s'imposèrent d'abord moins que leur auteur. Ou encore, pour être plus précis, que l'image de leur auteur.



Cette image, on la trouve crayonnée dans la lettre ouverte au président de la République rédigée en 1948 par les deux bonnes fées de Genet, Sartre et Cocteau. Il s'agissait d'obtenir la grâce présidentielle car, en cas de nouvelle condamnation, l'écrivain risquait la détention à perpétuité. Ce chef-d'œuvre de rouerie est une pure fiction, qui joue des faiblesses sociales de Genet pour le renforcer socialement. Le texte le dote de ce dont il était parfaitement dépourvu : un patrimoine. On peut y lire la mise en avant d'une filiation avec des poètes asociaux (Villon, Verlaine), ainsi que, de manière plus souterraine, la convocation de clichés littéraires faisant de Genet une allégorie du mauvais sujet repenté (« Toute l'œuvre de Jean Genet l'arrache à un passé de fautes flagrantes... »), sans oublier la récupération cynique de l'engagement de Jean Decarnin, son ami résistant : « nous avons appris, sans que Jean Genet nous en parle, que sa dernière et définitive condamnation est venue de ce qu'il a décidé de prendre à son compte une faute commise par Jean Decarnin, mort sur les barricades à la Libération, afin que son nom ne reçoive aucune tache ». La grâce fut accordée par le président Auriol. Il suffisait pourtant d'ouvrir ses livres pour comprendre que Genet n'avait nulle intention de se rendre fréquentable et que son inclusion dans la société ne pourrait que lui devenir insupportable.

Avec cette victoire sociale, un mal premier était fait. Il se doubla rapidement d'un mal second, plus grave au regard de la littérature : après la publication de ses *Œuvres complètes* largement expurgées, Genet serait longtemps, pour reprendre une formule célèbre, surtout « connu pour sa notoriété » et comme enfermé dans les pages que Sartre lui avait consacrées. Plus curieux encore, cette notoriété reposerait sur la lecture de textes qui, pour certains, demeureraient longtemps indisponibles au public : Sartre et Cocteau avant lui avaient lu et commenté les versions clandestines.

Genet a toujours lié les années de silence d'après 1949, date de la publication au grand jour de *Journal du Voleur* par Gallimard, à un effondrement provoqué par le *Saint Genet* (pourtant paru trois ans plus tard) : « Dans tous mes livres, je me mets nu et en même temps je me travestis par des mots, des choix, des attitudes, par la féerie. Je m'arrange pour ne pas être trop endommagé. Par Sartre, j'étais mis à nu sans complaisance. Il parle de moi au présent de l'indicatif. Mon premier mouvement a été de vouloir brûler le livre. » Il est vrai que cette œuvre proluxe, unifiée par le « je » du narrateur, s'offrait presque trop idéalement à l'interprétation existentielle.

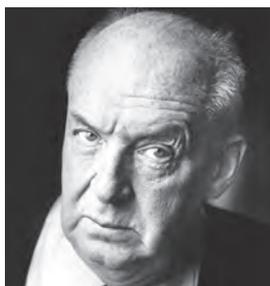
« Ma vie doit être légende, c'est-à-dire lisible », lit-on dans *Journal du Voleur*. Depuis l'enfance de Divine dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, tous les récits de Genet, et même *Querelle de Brest*, s'ancrent en effet dans le passé proche ou lointain de leur auteur. Il y défie à la fois le monde et la société, notamment dans l'apostrophe à un lecteur pris comme le représentant de ces deux puissances qui l'écrasent. Il l'agresse, l'interpelle, s'impose à lui ; il lui oppose les contrées marécageuses de cette « vie inférieure³ » où il est occupé à ramper. Seule l'expression poétique lui offre un biotope où respirer.

Entre 1942 et 1948, la littérature française a donc été comme contrainte d'accueillir un poison qui l'envahissait tout en la rejetant. Ce *moment Genet* est le point d'origine d'une œuvre dont l'auteur deviendrait à la fois l'un des plus grands prosateurs du ^{xx}e siècle et l'un de ses plus grands dramaturges. Il doit être aussi regardé comme l'un de ses plus grands romanciers.

[...]

Emmanuelle Lambert et Gilles Philippe.

3. Il s'agit de l'un des premiers titres de *Pompes funèbres*.



Vladimir Nabokov

Œuvres romanesques complètes, III

Paru en février

Après le succès planétaire de *Lolita*, Nabokov jouit d'une grande liberté créatrice. La suite de son œuvre lance au lecteur, à son intelligence, à son imaginaire, un défi permanent. Le héros de *Pnine* (roman de 1957 ici proposé dans une nouvelle traduction), professeur d'origine russe enseignant dans une université américaine, c'est-à-dire doté d'une biographie proche de celle de son créateur, sera évincé de son poste par le narrateur du récit, qui se révèle être... Nabokov lui-même. *Feu pâle* (1962) met en compétition deux types de textes, un poème et son commentaire, deux narrateurs, qui sont l'image inversée l'un de l'autre, et deux univers antagonistes. Puis vient *Ada ou l'Ardeur* (1969), le chef-d'œuvre de la période, et peut-être le chef-d'œuvre de Nabokov. Livre ambitieux, maîtrisé — deux univers, deux narrateurs, de nombreux emboîtements narratifs et un brouillage constant des repères temporels —, c'est aussi, un an après *Belle du Seigneur*, un grand roman d'amour.

Trois ans plus tard, *La Transparence des choses* — « une simple enquête "au-delà des cyprès" sur l'entrelacs des destinées prises au hasard », disait l'auteur, non sans mystère —, réserve quelques surprises : le narrateur, un certain Mr. R., romancier de son état, agit depuis le royaume des ombres... Enfin, Vadim Vadimovitch, narrateur de *Regarde, regarde les arlequins !* (1974), le dernier roman publié par Nabokov (car *L'Original de Laura* restera inachevé et paraîtra après sa mort), ressemble à s'y méprendre à Vladimir Vladimirovitch Nabokov. Autobiographie fictive, variation sur le thème de l'identité, du double, de la copie et de l'original, ultime regard, teinté d'humour et d'ironie, d'un homme sur la trajectoire de sa vie et sur son œuvre, c'est aussi l'occasion d'une confrontation finale avec un lecteur que Nabokov n'aura eu de cesse de provoquer, défier et enchanter.

• Édition publiée sous la direction de Maurice Couturier, avec la collaboration de René Alladaye, Marie Bouchet, Brian Boyd, Yannicke Chupin, Lara Delage-Toriel, Agnès Edel-Roy et Monica Manolescu.
Ce volume contient : introduction, chronologie, avertissement ; *Pnine* ; *Feu pâle* ; *Ada ou l'Ardeur* ; *La Transparence des choses* ; *Regarde, regarde les arlequins !* ; *L'Original de Laura* ; notices et notes.
N° 648 de la collection.



1648 pages

72€

jusqu'au

31 août

2021

78 C. 000000

Gallimard

Pnine, chapitre II, extrait.

Joan jeta un coup d'œil au-dessus des cactus moribonds sur la fenêtre de la petite véranda et aperçut un homme vêtu d'un imperméable dont la tête nue ressemblait à un globe de cuivre poli, et qui sonnait avec optimisme à la porte d'entrée de la belle maison en brique de ses voisins. Le vieux Scotty se tenait à son côté dans la même attitude candide que lui. Miss Dingwall sortit avec un balai, laissa entrer le chien indolent et plein de dignité, et indiqua à Pnine la maison en bardeau des Clements.

Timofeï Pnine s'installa dans le salon, croisa les jambes po amerikanski (à l'américaine), et se répandit en toutes sortes de détails inutiles. C'était un curriculum vitae en raccourci — un raccourci un peu longuet. Né à Saint-Petersbourg en 1898. Ses deux parents morts du typhus en 1917. Parti pour Kiev en 1918. Passa cinq mois avec l'armée Blanche, d'abord en tant que « téléphoniste de campagne », puis au Bureau du renseignement militaire. S'échappa de la Crimée envahie par les Rouges pour rejoindre Constantinople en 1919. Termina ses études universitaires...

«Tiens donc, j'étais là-bas exactement la même année quand j'étais petite, dit Joan ravie. Mon père est allé en Turquie en mission pour le gouvernement et il nous a emmenés avec lui. On a pu se croiser ! Je me souviens du mot pour "eau". Et il y avait une roseraie...

— Eau se dit "*sou*" en turc», dit Pnine, linguiste par nécessité, et il poursuivit le récit de son passé fascinant : Finit ses études universitaires à Prague. S'associa à diverses institutions scientifiques. Ensuite... « Pour résumer : ai résidé à Paris à partir de 1925, quitté la France au début de la guerre d'Hitler. Suis ici maintenant. Citoyen américain. Enseigne le russe et autres matières de ce genre à Vandal College. Toutes références à votre disposition auprès de Hagen, chef du département d'allemand. Ou à la Résidence universitaire pour assistants célibataires.»

Il n'était pas bien là-bas ?

«Trop de monde, dit Pnine. Des gens indiscrets. Alors que, pour moi maintenant, le besoin d'être seul est absolument nécessaire.» Il toussa dans sa main fermée, faisant un bruit caverneux inattendu (qui, bizarrement, rappela à Joan un cosaque professionnel du Don qu'elle avait rencontré autrefois), puis il se jeta à l'eau : « Il faut que je vous prévienne : je vais me faire arracher toutes les dents. Une opération répugnante.

— Eh bien, montons», dit Joan d'un ton jovial.

Pnine examina la chambre d'Isabel aux murs roses, pleine de volants blancs. Il venait soudain de commencer à neiger, alors que le ciel était d'un blanc platine, et la lente chute scintillante se refléta dans le miroir silencieux. Méthodiquement, Pnine inspecta *La Fillette avec un chat* de Hoecker au-dessus du lit, et *Le Chevreau tardif* de Hunt au-dessus de la bibliothèque. Puis il tendit la main non loin de la fenêtre.

« Est-ce que la température est uniforme ? »

Joan se rua vers le radiateur.

« Brûlant, dit-elle.

— Je vous demande — est-ce qu'il y a des mouvements d'air ?

— Oh oui, vous aurez tout l'air qu'il vous faut ici. Et voici la salle de bains — petite, mais rien que pour vous.

— Pas de douche ? demanda Pnine en regardant en l'air. Peut-être que c'est mieux comme ça. Mon ami, le professeur Chateau à Columbia, s'est cassé une jambe un jour en deux endroits. »



Shakespeare

Sonnets et autres poèmes (Œuvres complètes, VIII)

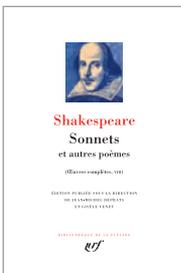
Édition bilingue. Traductions nouvelles | Paru en mars

Ce volume réunit l'ensemble de l'œuvre lyrique de Shakespeare et met un point final à l'édition bilingue de ses *Œuvres complètes* dans la Pléiade.

Vénus et Adonis (1593) et *Le Viol de Lucrèce* (1594), qui livrent l'un et l'autre un tableau dérangeant des excès et des désordres de la passion, ont connu en leur temps un vif succès, notamment de scandale : si l'on ne voit parfois dans ces petites épopées mythologiques et érotiques que des exercices d'imitation sur des sujets tirés d'Ovide, leur charge subversive, bien réelle, n'échappa pas aux lecteurs contemporains. *Les Sonnets* (1609), au contraire, où Shakespeare renouvelait en profondeur la forme héritée de Pétrarque, sont passés presque inaperçus lors de leur publication. Le poète les avait pourtant probablement conçus comme l'édifice qui lui permettrait d'échapper à l'oubli. Mais ils furent mal compris, réprouvés ou jugés apocryphes, car indignes du Barde national, et ils ont longtemps été exclus de ses œuvres. Puis, par un de ces retournements dont l'histoire littéraire a le secret, ils en sont devenus l'un des fleurons.

Loin de n'être qu'un miroir où se lirait la vie bisexuelle de William S. à travers le triangle amoureux que le poète y dessine avec le « beau garçon » et la « noire maîtresse » auxquels il s'adresse, le recueil, ici retraduit par Jean-Michel Déprats, possède une force qui excède de loin la question sexuelle. Il n'y a pas d'interdits de langage pour Shakespeare : son invention est aimantée par une subversion, morale et esthétique, de tous les instants. En retournant comme un gant la forme mélancolique du sonnet, mesure de la ruine de l'amoureux comme de celle des plus grandes cités, il en fait l'instrument et le moyen d'un avènement. Lire les sonnets, c'est redonner vie non seulement au passé, à une lettre morte, mais aussi à une promesse : « Sa beauté paraîtra dans ces lignes noir d'encre, / Elles vivront, et lui en elle, toujours vert. »

En France, les sonnets ne sont traduits qu'à partir de 1821, et ce n'est qu'en 1857 que François-Victor Hugo en donne une traduction intégrale. Traductions et réécritures se multiplient ensuite. L'anthologie qui clôt le volume donne à saisir les métamorphoses auxquelles s'est prêté, et continue de se prêter, ce monument de la poésie universelle.



• Édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet. Introduction d'Anne-Marie Miller-Blaise. Textes établis, traduits, présentés et annotés par J.-M. Déprats, A.-M. Miller-Blaise, Jean-Pierre Richard, Henri Suhamy, G. Venet, et choisis et présentés par Line Cottagnies pour l'anthologie.

Ce volume contient : introduction, chronologie, avertissement, « Traduire les Sonnets ». — *Vénus et Adonis*, *Le Viol de Lucrèce*, *Le Pèlerin passionné* [recueil en partie apocryphe], *Phénix et Colombe*, *Les Sonnets de Shakespeare* suivis de *La Complainte d'une amoureuse*, *Les traductions françaises des Sonnets. Anthologie (1821-2018)*. — Notices et notes, bibliographie. — 1120 pages. N° 655 de la collection.

Extrait de l'Introduction d'Anne-Marie Miller-Blaise.

Qu'il ait autorisé ou non leur publication en 1609, il est difficile de croire que Shakespeare n'ait pas conçu, petit à petit, ses sonnets comme les instruments privilégiés de sa propre canonisation littéraire. Œuvre en continuel mouvement, à la fois parce qu'ils traquent chacune des humeurs changeantes du mélancolique amoureux, et parce que Shakespeare y opère une fusion de cette inconstance avec le principe de mutabilité qui est au cœur des *Métamorphoses* d'Ovide, ces poèmes ont pour ultime dessein, comme il ne cesse de le rappeler, de prémunir son livre et le souvenir de son amour des outrages du temps : « Mon amour paraît neuf, et la mort se soumet, / Car dans ces pauvres vers je vivrai malgré elle, / Quand elle triomphera de mornes foules sans voix. »

De toute évidence, Shakespeare a cependant éprouvé une certaine réticence à les publier. Cette réticence relève peut-être moins de la pudeur que de son contraire. Avant de les rendre publics, il lui fallait être assuré qu'ils étaient tout à fait conformes à son esprit subversif, qu'ils ne seraient pas la pierre de scandale qui ferait trébucher un poète en manque d'imagination, qu'il avait bien inventé un dispositif propre à les distinguer des autres recueils, et à se distinguer lui-même dans le même mouvement. Il lui fallait être assuré aussi que son recueil serait en mesure de s'élever au-dessus du chant d'un simple « troubadour » mélancolique.

Shakespeare était peut-être subversif au point de devoir attendre que le sonnet fût, même en Angleterre, presque tout à fait passé de mode pour publier les siens, pour le faire renaître de ce qui n'était déjà plus que cendres. [...]

Les *Sonnets* de Shakespeare, nés à une époque que lui-même disait « alambiquée », désignant par là le goût pour les paradoxes, oxymores et extravagances du baroque et du maniérisme historiques, n'ont aujourd'hui rien de « vieux ». Ils donnent même lieu, en France, à une efflorescence inédite de traductions, réécritures et appropriations. Aucun autre poète anglais de la même période, aucun autre poète anglais tout court, aucun autre poète étranger même, ne semble pouvoir rivaliser tout à fait. Certes, Shakespeare pratiquait lui-même l'imitation, entendue comme une émulation compétitive, et il semble appeler la réitération de ce geste par d'autres, qui tentent de se mesurer à lui. Mais cela ne suffit pas à expliquer l'ampleur de l'attrait qu'il exerce.

Outre la diversité de passions et d'humeurs qui se fait jour dans ses *Sonnets*, outre les multiples interrogations soulevées par Shakespeare sur ce que signifie faire œuvre poétique (« Vais-je te comparer à quelque jour d'été ? »), outre la richesse de ses métaphores filées, il y a aussi la « langue de Shakespeare ». Dans les *Sonnets*, les métaphores ingénieusement filées et les effets de répétitions sonores deviennent les indices et les révélateurs de coïncidences croisées infinies, toutes pertinentes, entre la pensée et les mots (et la pensée dans les mots), alors que l'éventail des multiples sens possibles ne se déplie pas à la première lecture.



La Fontaine

Fables

Tirage spécial illustré | Parution : avril

Au printemps de 1671, Mme de Sévigné et La Rochefoucauld apprennent par cœur « Le Singe et le Chat ». La Fontaine a presque cinquante ans ; la gloire lui est désormais acquise. Aujourd'hui, La Fontaine a quatre cents ans, et l'on en oublierait presque ce que sa gloire, décuplée par les siècles, a de surprenant.

Né en 1621, longtemps « garçon de belles lettres », La Fontaine s'est d'abord contenté de vivre — « Ne point errer est au-dessus de mes forces » —, et de lire. Malherbe et les Anciens, Rabelais et Marot aussi. Il attendra le milieu du Grand Siècle pour commencer à écrire. À la chute de Fouquet (1661), son protecteur, il n'a presque rien publié. Mais bientôt viennent les *Contes* licencieux et surtout, à partir de 1668, les *Fables choisies mises en vers*. Le dessein était apparemment modeste : prélever des fables dans un vaste fonds, essentiellement antique (Ésope et Phèdre) pour les offrir au public français. Or, si l'épopée et la tragédie n'étaient pas dénuées de prestige, si le roman même permettait de se forger une réputation, traduire et mettre en vers des fables n'était assurément pas le plus court chemin vers l'immortalité littéraire.

La Fontaine est du côté des Anciens. Pourtant en quête « du nouveau », il revendique une imitation « sans esclavage », et, se gardant de toute affectation, invente un art d'une évidence (apparemment) naturelle : le travail semble invisible dans les *Fables* (il est vrai qu'aucun brouillon ne nous en est parvenu). Le secret de leur modernité ? Peut-être la pensée mobile du monde qui s'y déploie. Plutôt que d'imposer ses vues sur la nature humaine à la façon d'un moraliste, La Fontaine propose « une ample comédie à cent actes divers », ou encore un « tableau où chacun de nous se trouve peint ». La sagesse à l'œuvre dans les *Fables* n'est pas le produit de quelque transcendance : elle se déduit des dialogues, des actions et des passions des personnages, placés parmi les choses terrestres. De là sans doute une fascinante et inépuisable profondeur. « Non seulement il a inventé le genre de poésie où il s'est appliqué, mais il l'a porté à sa dernière perfection », dira de lui Charles Perrault, qui notait — et le constat demeure valable — combien les *Fables* plaisaient à tout le monde, tant aux « enjoués » qu'aux « sérieux », tant aux vieillards qu'aux enfants.

Le texte intégral des *Fables* est ici accompagné d'illustrations de Grandville. C'est la première fois que se trouvent ainsi réunies toutes ses gravures (une par fable) publiées en 1837 et 1840, et une importante sélection de ses dessins, qui nous plongent dans l'atelier de l'artiste. Ses essais, tâtonnements et repentirs dévoilent le jeu entre représentation animale et représentation humaine des personnages. Baudelaire disait de Grandville qu'il l'effrayait plus qu'il ne le divertissait. Effrayante parfois, c'est vrai, drolatique souvent, pétrie de ses fantasmes et de ses hantises, la mise en image des *Fables* de La Fontaine par Grandville constitue un chef-d'œuvre de l'illustration.

• Préface d'Yves Le Pestipon. Édition de Jean-Pierre Collinet. Ce volume hors numérotation, présenté sous coffret illustré, contient : préface, chronologie, avertissement. — *Fables choisies mises en vers* : À Monseigneur le Dauphin, Préface, La Vie d'Ésope le Phrygien, Livres I à XII ; *Fables non recueillies*. — *Appendices*. La Fontaine : Les Amours de Psyché et de Cupidon (extrait), « Aventure d'un Saumon et d'un Esturgeon » (tiré du *Songe de Vaux*), *Clymène* (extrait), « Pâté d'anguille » (tiré des *Nouveaux Contes*), *Poème du Quinquina* (extrait), *Discours à Mme de La Sablière*, *Inscription tirée de Boissard* (extrait), À Monseigneur l'Évêque de Soissons ; Grandville : Préface aux cahiers de dessins conservés dans les Bibliothèques de Nancy. — Notice, notes et variantes ; bibliographie.

Avec plus de 400 gravures et dessins de Grandville.



« Les Fables ne sont pas des poésies de tour d'ivoire.
Elles ne s'enferment pas dans
une avant-garde méprisante,
ou une arrière-garde aigrie. Leur auteur ne
les encombre pas, mais il sait y glisser sa voix.
Tous y trouvent à rêver et à s'entretenir.
Elles font mieux : elles provoquent. »

Yves Le Pestipon.





Jean Genet

Romans et poèmes

Parution : avril

Après le théâtre de Jean Genet, la Pléiade propose ses romans et ses poèmes. L'écriture de ces textes se concentre sur une période remarquablement brève : six années, de 1942 à 1948. Découvrant *Notre-Dame-des-Fleurs* en février 1943, Cocteau s'exclame : « c'est le grand événement de l'époque. Il me révolte, me répugne et m'émerveille. » Deux ans plus tard, à la lecture de *Pompes funèbres*, il y revient : « C'est le génie même. Et d'une liberté si terrible que l'auteur se met hors d'atteinte, assis sur quelque trône du diable dans un ciel vide où les lois humaines ne fonctionnent plus (deviennent comiques). » L'apparition de Jean Genet dans le monde littéraire fait figure de déflagration. Dans son œuvre, toute traversée par le désir, la violence, la transgression et la mort, se donne à voir « l'envers du monde » : un univers, serti dans une langue où se côtoient le langage le plus ordurier et un pur style classique, dans lequel des hommes, chargés de crimes, aspirent à une certaine sainteté.

Écrits en grande partie derrière les barreaux, ses romans, mis à part peut-être *Querelle de Brest*, œuvre de pure fiction dont Rainer Fassbinder tournera une adaptation lyrique et hallucinée, pervertissent le genre de l'autobiographie, entremêlant vie, fantasmes et écriture. *Notre-Dame-des-Fleurs* évoque l'enfance de Genet dans le Morvan, entremêlée de scènes de sa vie à Montmartre ; *Miracle de la Rose* fait surgir la colonie agricole pénitentiaire de Mettray où il a passé une partie de son adolescence ; *Pompes funèbres* saisit l'événement de la mort, celle de son amant, Jean Decarnin, tué lors de la Libération de Paris, et enchevêtre histoire intime et collective ; enfin, entre confession et souvenir, *Journal du Voleur* retrace le parcours qui mènera Genet de Mettray jusqu'à sa rencontre avec Cocteau. Dans ce dernier récit, l'auteur annonce : « ce livre est le dernier. J'attends que le ciel me tombe sur le coin de la gueule ». Et de fait, c'est la fin d'un cycle : Genet est devenu un écrivain connu et reconnu, il est passé de l'ombre à la lumière. Suivront des années de silence, avant qu'il ne se consacre à ses œuvres théâtrales et à ses écrits sur l'art et la littérature.

La plupart des œuvres inscrites au sommaire du volume sont connues par la version qu'en proposent les *Œuvres complètes* de Genet, qui commencent à paraître chez Gallimard en 1951. Mais le texte de ces volumes avait été révisé, soit par Genet, soit avec son assentiment, de manière à atténuer certains éléments sexuels et politiques. La présente édition revient systématiquement au texte des premières publications clandestines — versions qui n'étaient jusqu'à présent connues du grand public que pour *Pompes funèbres* et pour *Querelle de Brest* — et offre en appendices des passages inédits des manuscrits de ces romans ainsi que des versions, inédites aussi, des poèmes. Ce volume est donc l'occasion d'une redécouverte, spectaculaire et radicale, des œuvres romanesques de Genet.

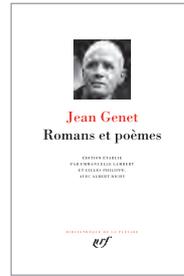
Journal du Voleur, 1948, extrait.

Deux photographies de l'identité judiciaire ont été retrouvées. Sur l'une d'elles j'ai seize ou dix-sept ans. Je porte, sous un veston de l'Assistance publique, un chandail déchiré. Mon visage est un ovale, très pur, mon nez est écrasé, aplati par un coup de poing lors d'une bagarre oubliée. Mon regard est blasé, triste et chaleureux, très grave. J'avais une chevelure épaisse et désordonnée. En me voyant à cet âge, mon sentiment s'exprima presque à haute voix :

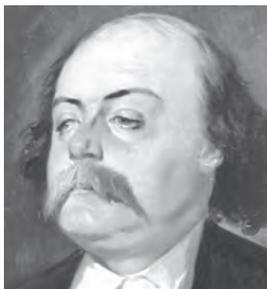
« Pauvre petit gars, tu as souffert. »

Je parlais avec bonté d'un autre Jean que moi-même. Je souffrais alors d'une laideur que je ne découvre plus dans mon visage d'enfant. Beaucoup d'insolence — j'étais effronté — me faisait aller dans la vie cependant avec aisance. Si j'étais inquiet, il n'en paraissait rien d'abord. Mais au crépuscule, quand j'étais las, ma tête s'inclinait, et je sentais mon regard s'appesantir sur le monde et s'y confondre ou rentrer en moi-même et disparaître, je crois qu'il connaissait ma solitude absolue. Quand j'étais valet de ferme, quand j'étais soldat, quand j'étais au dépôt des Enfants assistés, malgré l'amitié et quelquefois l'affection de mes maîtres, j'étais seul, rigoureusement. La prison m'offrit la première consolation, la première paix, la première confusion amicale : c'était dans l'immonde. Tant de solitude m'avait forcé à faire de moi-même pour moi un compagnon. Envisageant le monde hors de moi, son indéfini, sa confusion plus parfaite encore la nuit, je l'érigeais en divinité dont j'étais non seulement le prétexte chéri, objet de tant de soin et de précaution, choisi et conduit supérieurement encore qu'au travers d'épreuves douloureuses, épuisantes, au bord du désespoir, mais l'unique but de tant d'ouvrages. Et, peu à peu, par une sorte d'opération que je ne puis que mal décrire, sans modifier les dimensions de mon corps mais parce qu'il était plus facile peut-être de contenir une aussi précieuse raison à tant de gloire, c'est en moi que j'établis cette divinité — origine et disposition de moi-même. Je l'avalai. Je lui dédiais des chants que j'inventais. La nuit je sifflais. La mélodie était religieuse. Elle était lente. Le rythme en était un peu lourd. Par lui je croyais me mettre en communication avec Dieu : c'est ce qui se produisait, Dieu n'étant que l'espoir et la ferveur contenus dans mon chant. Par les rues, mes mains dans les poches, la tête penchée ou levée, regardant les maisons ou les arbres, je sifflais mes hymnes maladroits, non joyeux, mais pas tristes non plus, graves. Je découvrais que l'espoir n'est que l'expression qu'on en donne. La protection, de même. Jamais je n'eusse sifflé sur un rythme léger. Je reconnaissais les thèmes religieux : ils créent Vénus, Mercure, ou la Vierge.

Sur la deuxième photo j'ai trente ans. Mon visage s'est durci. Les maxillaires s'accusent. La bouche est amère et méchante. J'ai l'air d'un voyou malgré mes yeux restés très doux. Leur douceur d'ailleurs serait presque indécélable à cause de la fixité que m'imposait le photographe officiel. Par ces deux images je puis retrouver la violence qui alors m'animait : de seize à trente ans, dans les bagnes d'enfants, dans les prisons, dans les bars ce n'est pas l'aventure héroïque que je recherchais, j'y poursuivais mon identification avec les plus beaux et les plus infortunés criminels. Je voulais être la jeune prostituée qui accompagne en Sibérie son amant ou celle qui lui survit afin, non de le venger mais de le pleurer et de magnifier sa mémoire.



• Édition établie par Emmanuelle Lambert et Gilles Philippe, avec Albert Dichy. Ce volume contient : introduction, chronologie, note sur la présente édition ; *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest*, *Poèmes*, *Journal du Voleur* ; Appendices : *L'Enfant criminel*, *Fragments...* ; *En marge des œuvres de Jean Genet* : textes et documents ; notices, notes et variantes ; bibliographie. N° 656 de la collection.



Flaubert

Œuvres complètes

IV. 1863-1874 | V. 1874-1880

Parution : mai

Le tome IV réunit des œuvres de la fin du Second Empire et du début de la Troisième République. Elles révèlent un écrivain tourné vers son siècle et prenant position sur des sujets alors brûlants. Longtemps proche des cercles impériaux, Flaubert ne perd jamais son sens critique. Si ses amitiés républicaines l'emportent finalement, sa verve ironique éclate dans une pièce comme *Le Candidat* (1874), qui met en scène les jeux électoraux. Ce *Candidat* fait partie, en outre, d'un ensemble d'expérimentations dans différents genres dramatiques (féerie, comédie, farce) qui dévoilent une face peu connue de l'écrivain. Quant à sa préface (1872) aux *Dernières chansons* de son ami Bouilhet, incursion dans un domaine jusqu'alors tenu à distance, la critique littéraire, elle constitue en quelque sorte son art poétique.

Le grand livre de la période est *L'Éducation sentimentale* (1869), roman de la monarchie de Juillet et de la révolution de 1848, des ambitions et des (dés)illusions, du « continuels avortement humain » (Zola). Flaubert écrit là ses *Illusions perdues*. Son « Histoire d'un jeune homme » (c'est son sous-titre) peut se lire à la lumière de l'« Histoire d'un grand homme à Paris » (c'est celui de Balzac). Entre sentimentalisme et politique, ce grand roman esquive toute grandeur. Il retrace des vies privées marquées par le renoncement et redonne à l'événement historique, vingt ans après, l'opacité qu'il revêtait aux yeux de ceux qui le vivaient.

Au tome V sont rassemblés les trois derniers chefs-d'œuvre de Flaubert. *La Tentation de saint Antoine* (1874), c'est « l'œuvre de toute [s]a vie » : il y songeait depuis 1845. Les tumultes des premiers temps de la Chrétienté et la prolifération des mythologies et des figures fantastiques forment une « archéologie des savoirs » qui entre en résonance avec l'autre vieux projet auquel travailla Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, mise en fiction des déboires passionnés de « deux bonshommes » aux prises avec l'encyclopédie contemporaine. Les deux titres exposent en effet la violence des croyances, l'étrangeté des représentations, la menace des certitudes.

Les tourments que cause à Flaubert la composition de *Bouvard* trouvent un remède provisoire dans l'écriture et la publication (1877) des *Trois contes* : « Une petite bêtise moyenâgeuse » (*La Légende de saint Julien l'Hospitalier*), « mon Perroquet » (*Un cœur simple*) et « mon Saint Jean-Baptiste » (*Hérodias*). « Il me semble que la Prose française peut arriver à une beauté dont on n'a pas l'idée ? » écrit-il à Tourguéniev — et c'est bien le cas. Puis il retourne à *Bouvard et Pécuchet*, qui demeurera inachevé. Dix chapitres sont rédigés et mis au point. Restent la documentation qui devait être utilisée dans le « Second volume » du roman — la « Copie » des deux bonshommes — et le célèbre petit livre qui est à l'origine du projet : *Le Dictionnaire des idées reçues*, arrangé « de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non ».

Le « Second volume » de *Bouvard et Pécuchet*, sottisier tourné contre les idées reçues et la violente bêtise du siècle, est ici présenté intégralement, selon un dispositif inédit. Les œuvres recueillies dans les deux derniers tomes des *Œuvres complètes* sont accompagnées d'appendices qui en éclairent la genèse aussi bien que la réception. Les cinq volumes de la *Correspondance* complètent l'édifice.

Bouvard et Pécuchet, chapitre III, extrait.

Quelques étoiles filantes glissèrent tout à coup, décrivant sur le ciel comme la parabole d'une monstrueuse fusée.

«Tiens ! dit Bouvard, voilà des mondes qui disparaissent.»

Pécuchet reprit :

«Si le nôtre, à son tour, faisait la cabriole, les citoyens des étoiles ne seraient pas plus émus que nous ne le sommes maintenant ! De pareilles idées vous renfoncent l'orgueil.

— Quel est le but de tout cela ?

— Peut-être qu'il n'y a pas de but ?

— Cependant ! » et Pécuchet répéta deux ou trois fois « cependant » sans trouver rien de plus à dire. « N'importe ! je voudrais bien savoir comment l'univers s'est fait !

— Cela doit être dans Buffon ! » répondit Bouvard, dont les yeux se fermaient. « Je n'en peux plus ! je vais me coucher ! »

Les Époques de la nature leur apprirent qu'une comète, en heurtant le soleil, en avait détaché une portion, qui devint la Terre. D'abord les pôles s'étaient refroidis. Toutes les eaux avaient enveloppé le globe. Elles s'étaient retirées dans les cavernes : puis les continents se divisèrent, les animaux et l'homme parurent.

La majesté de la création leur causa un ébahissement, infini comme elle. Leur tête s'élargissait. Ils étaient fiers de réfléchir sur de si grands objets.

[...]

Puis leur curiosité se tourna vers les bêtes.

Ils rouvrirent leur Buffon et s'exaltèrent devant les goûts bizarres de certains animaux.

Mais tous les livres ne valant pas une observation personnelle, ils entraient dans les cours, et demandaient aux laboureurs s'ils avaient vu des taureaux se joindre à des juments, les cochons rechercher les vaches, et les mâles des perdrix commettre entre eux des turpitudes.

« Jamais de la vie ! » On trouvait même ces questions un peu drôles pour des messieurs de leur âge.

Ils voulurent tenter des alliances anormales.

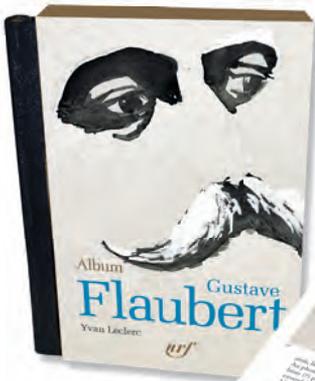
La moins difficile est celle du bouc et de la brebis. Leur fermier ne possédait pas de bouc. Une voisine prêta le sien ; et l'époque du rut étant venue, ils enfermèrent les deux bêtes dans le pressoir, en se cachant derrière les futailles, pour que l'événement pût s'accomplir en paix.

Chacune, d'abord, mangea son petit tas de foin. Puis, elles ruminèrent, la brebis se coucha ; — et elle bêlait sans discontinuer, pendant que le bouc, d'aplomb sur ses jambes torses, avec sa grande barbe et ses oreilles pendantes, fixait sur eux ses prunelles, qui luisaient dans l'ombre.

Enfin, le soir du troisième jour, ils jugèrent convenable de faciliter la nature. Mais le bouc se retournant contre Pécuchet, lui flanqua un coup de cornes au bas du ventre. La brebis, saisie de peur, se mit à tourner dans le pressoir comme dans un manège. Bouvard courut après, se jeta dessus pour la retenir, et tomba par terre avec des poignées de laine dans les deux mains.

Le tome IV contient : chronologie, note sur la présente édition. – *Le Château des cœurs*, *L'Éducation sentimentale* [1869], *Préface aux « Dernières chansons »*, *Lettre à la municipalité de Rouen*, *Le Sexe faible*, *Le Candidat* ; Appendices : esquisses, scénarios, brouillons, plans, listes, réception amicale et critique ; L'Atelier de Flaubert. – Notices, notes et variantes. * Édition établie par Gisèle Séginger, avec la collaboration de Philippe Dufour et Roxane Martin. — N° 657 de la collection.

Le tome V contient : chronologie, note sur la présente édition. – *La Tentation de saint Antoine* [version de 1874] ; *Trois contes* : *Un cœur simple*, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, *Hérodias* ; *Bouvard et Pécuchet* : chapitres I à X, [Pour le « Second volume »] (Scénario, Citations « Pour la copie », *Le Catalogue des idées chic*, *Le Dictionnaire des idées reçues* ; Appendices : scénarios, brouillons, plans, croquis, notes de lecture. – Notices, notes et variantes. * Édition établie par Stéphanie Dord-Crouslé, Anne Herschberg Pierrot, Jacques Neefs et Pierre-Louis Rey. — N° 658 de la collection.



Album Gustave Flaubert

par Yvan Leclerc

Parution : mai



Bibliothèque de la Pléiade
Quinzaine de la Pléiade,
2021

Album de la Pléiade n° 60

Volume relié pleine peau
sous coffret illustré,
256 pages et 189 illustrations.
Offert par votre librairie
pour l'achat de trois volumes
de la Bibliothèque de la
Pléiade.*

* Chez les libraires participant
à la promotion et dans la limite
des stocks disponibles.

Quand Flaubert meurt, le 8 mai 1880, on ne connaît pas son visage. C'est une exception dans un siècle où la figure de l'artiste s'est multipliée par la gravure et par la photographie. L'absence d'image résulte de la volonté expresse de l'auteur : il a refusé avec constance de livrer sa tête au public.

Cette opposition au portrait se double d'un refus de l'illustration. « Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera. » « Toute illustration en général m'exaspère – à plus forte raison quand il s'agit de mes œuvres : – et de mon vivant, on n'en fera pas – dixi. C'est comme pour mon portrait. »

Troisième refus : révéler ou laisser révéler les détails de son existence. « Je pense au contraire », écrit-il en 1859, « que l'Écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres. Sa vie importe peu. Arrière la guenille ! » Sans visage pour ses contemporains, l'artiste doit donc être aussi sans biographie. Flaubert est le premier à théoriser et à mettre en pratique la disparition de l'auteur dans le texte, sous le nom d'« impersonnalité ».

Ces trois refus, du portrait, de l'illustration et de l'empreinte biographique, découlent d'un même principe : l'œuvre seule, la Littérature comme absolu. Il ne facilite pas la tâche de son biographe ni de son iconographe, cet écrivain entré en résistance contre l'imagerie et l'imaginaire de son siècle. Pourtant, le « photophobe » a posé devant plusieurs objectifs, l'iconoclaste a utilisé des images pour sa documentation, le réfractaire à la curiosité biographique a disséminé un discours sur soi dans quelque quatre mille cinq cents lettres, et il a conservé pieusement tous ses manuscrits.

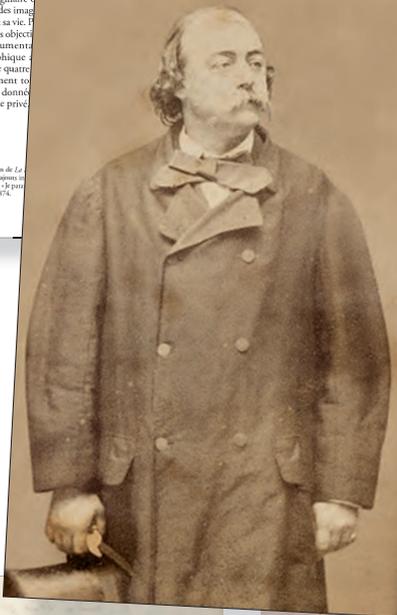
C'est à partir de tous ces documents qu'Yvan Leclerc retrace la vie de Flaubert, dans un texte à la fois lucide, souriant et profond, que vient étayer une connaissance exceptionnelle de l'œuvre, dont il est l'un des meilleurs spécialistes.

Publié à l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'auteur, l'*Album Gustave Flaubert* succède à l'*Album Flaubert* établi en 1972 par Jean Ducourneau et Jean Bruneau — Jean Bruneau qui consacra sa vie à l'édition de la *Correspondance* de Flaubert, édition achevée, précisément, par Yvan Leclerc et dont les cinq volumes, qui viennent s'ajouter aux cinq volumes des *Œuvres complètes*, constituent une extraordinaire expérience de lecture.

du journalisme littéraire, avec ces reporters qui s'invitent chez les écrivains. « L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu », selon une formule adressée à Louise Colet, sa maîtresse bien vivante et qui le fait savoir, alors qu'il écrit *Madame Bovary*, illustre inconnu non encore menacé par la notoriété. Devenu célèbre d'un coup après le succès du scandale, il continue de résister à la pente d'un temps où la curiosité du public exige de connaître l'intimité des auteurs : « Je pense, au contraire, que l'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres. Sa vie impose peu. Arrière la guenille », écrit-il à Ernest Feytaud. Flaubert rêve d'avoir aussi peu de biographie qu'Homère ou Shakespeare : leur œuvre immense annule leur individualité.

Ces trois refus, du portrait, de l'illustration et de l'empreinte biographique, découlent d'un même principe : l'œuvre se fait par elle-même, elle ne se fait pas. Elle se fait par la tâche, par l'écriture, par l'écriture et l'imaginaire. C'est la naissance des images, le voyage et le texte. Il y a plusieurs objectifs à sa documentation biographique : quelques quatre-vingt-dix pour cent de l'œuvre donnée au domaine privé.

6. Buste de Gustave Flaubert, d'après un dessin de Louis Boulton, le 6 août 1874.

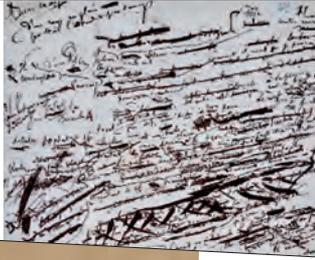


Album Gustave Flaubert

PAR YVAN LECLERC



GALLIMARD



Comment a-t-il tiré ceci de cela ? » Au lieu que le vitrail illustre le récit, c'est la légende qui s'écrit contre le vitrail. Mais Charpentier, par économie, privera son auteur de son édition lausannoise illustrée. Quand il pose sur sa table un perroquet, emprunté au Muséum d'histoire naturelle de Rouen le 15 juillet 1876, ce n'est pas pour regarder ses plumes colorées à ce stade de la rédaction. Loulou est déjà décrit, mais pour s'emparer de la cervelle de l'idée perroquet, autrement dit pour penser en perroquet, se faire perroquet et entrer dans un cœur simple qui adoue un oiseau empalé.

Au moment où il prépare *Hérodias*, Flaubert relève des dessins et regarde des photographies de la mer Morte et de la cathédrale de Macherous. Ces images

173. La gravure du vitrail représentant la vie de saint Julien est insérée en dépit dans l'ouvrage de Langlois (1932).

174. Au centre du vitrail de la cathédrale de Rouen se trouve le vitrail où Julien, portant encore son habit de chamois, commet un double parricide, accompagnant ainsi la prophétie du cœur.

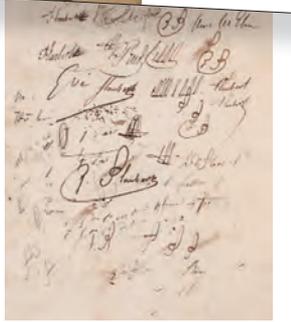
213



dition de *Salammbo* ouvre aussi à son auteur la princesse Mathilde, qui lui a fait reconstruire. Il devient l'hôte régulier de l'hôtel Courcelles et passe quelques jours chaque à résidence de Saint-Germain. Les propos contrôlés qu'aux dîners Magny. Le cercle s'élargit à des invités d'autres milieux aristocratiques : il rencontre le frère de la princesse Napoléon, dit encore « Plon-Plon »,

180. Princesse Mathilde, par Thomas Couture, vers 1856, conservée au musée de la ville de Paris. Elle est représentée dans son habit de chamois, accompagnant ainsi la prophétie du cœur.

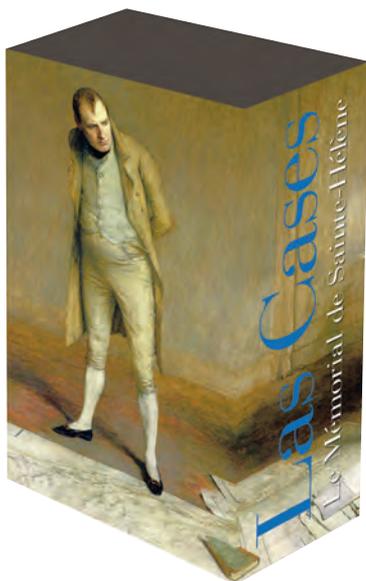
166



27. Manuscrit de *Smalah*, avril 1839. D'abord nommé « Serrah », sous le graphisme définitif de « Smalah », cet essai relate l'assassinat d'un Saxon philosophe et, plus précisément, celui de Fick, un bavarois incriminé l'œuvre du genre.

28. Les notes de Flaubert sur le comte d'Anjou remontrant en 1835-1836 présentent plusieurs pages de arguments. Il passe même à l'écriture de sa marque, une de ses nombreuses signatures, plume d'ivoire et plume en fer.

43



Coffret de deux volumes vendus ensemble, réunissant des réimpressions récentes de ce titre.

Las Cases *Le Mémorial de Sainte-Hélène*

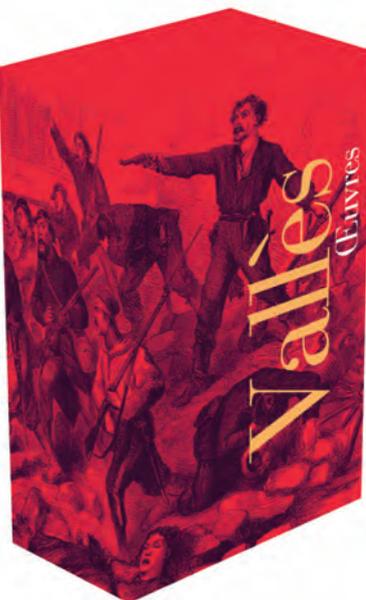
Paru en février | Bicentenaire de la mort de Napoléon I^{er}

Las Cases (1766-1842), compagnon d'exil de Napoléon, a donné à la légende napoléonienne son chef-d'œuvre avec *Le Mémorial de Sainte-Hélène* (1823). Napoléon y pose pour la postérité en fils de la Révolution dont il a effacé les crimes et accompli les promesses. Ce testament politique où Napoléon affirme la nécessité de concilier l'ordre, la liberté et l'égalité a été le «bréviaire du bonapartisme» (J. Tulard) et la source principale d'inspiration de Napoléon III.

Françoise Melonio

Vallès *Œuvres*

Paru en mars | Cent cinquantième anniversaire de la Commune de Paris



Coffret de deux volumes vendus ensemble, réunissant des réimpressions récentes de ces titres.

Dans la vie et la pensée de Vallès, la Commune va être ce qui lui permettra de dégager un livre qui ne soit ni encre morte ni sang noir. Le thème du sang répandu – rouge – irriguera l'ensemble de la trilogie [*Jacques Vingtras*], et dès *L'Enfant*, libérant les images du sang sous la plume de Vallès. Elle apportera, dans l'enfance même, outre les taches de sang familial, ces images du sang populaire, le *bon sang* – toujours répandu pour les autres. Mais la Commune libère aussi l'encre des écrivains, elle permet à Vallès de passer de l'encre du journaliste – toujours fraîche, mais toujours perdue – à l'encre du romancier, celle qui sauve une œuvre pour l'avenir.

Si la Commune est, dans la vie et dans l'œuvre de Vallès, une rupture, elle est aussi, à bien des égards, un accomplissement et, en somme, l'approfondissement de la logique de toute une vie.

Roger Bellet

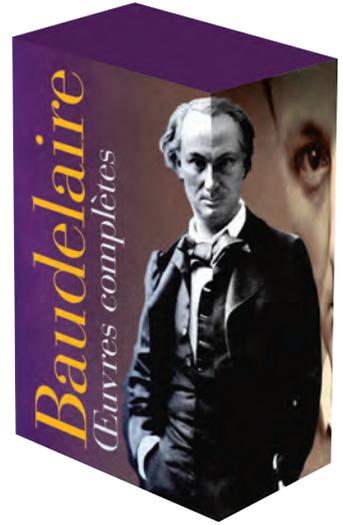
Baudelaire

Œuvres complètes

Parution : avril | Bicentenaire de la naissance de l'auteur

Sa vie de guignon (1821-1867), dont deux volumes de *Correspondance* retracent les douloureuses étapes, contraste avec la forte organisation d'une œuvre qui comprend la poésie la plus classique et la plus révolutionnaire, le poème en prose, la nouvelle, les maximes d'un moraliste sans indulgence, les pages les plus intelligentes qui aient été écrites sur la peinture, la littérature et la musique. Avec Baudelaire apparaît un nouveau type de créateur : celui qui s'est associé un critique, et un nouveau type de lecteur – « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! », qui doit collaborer à cette création sous peine de l'ignorer.

Claude Pichois



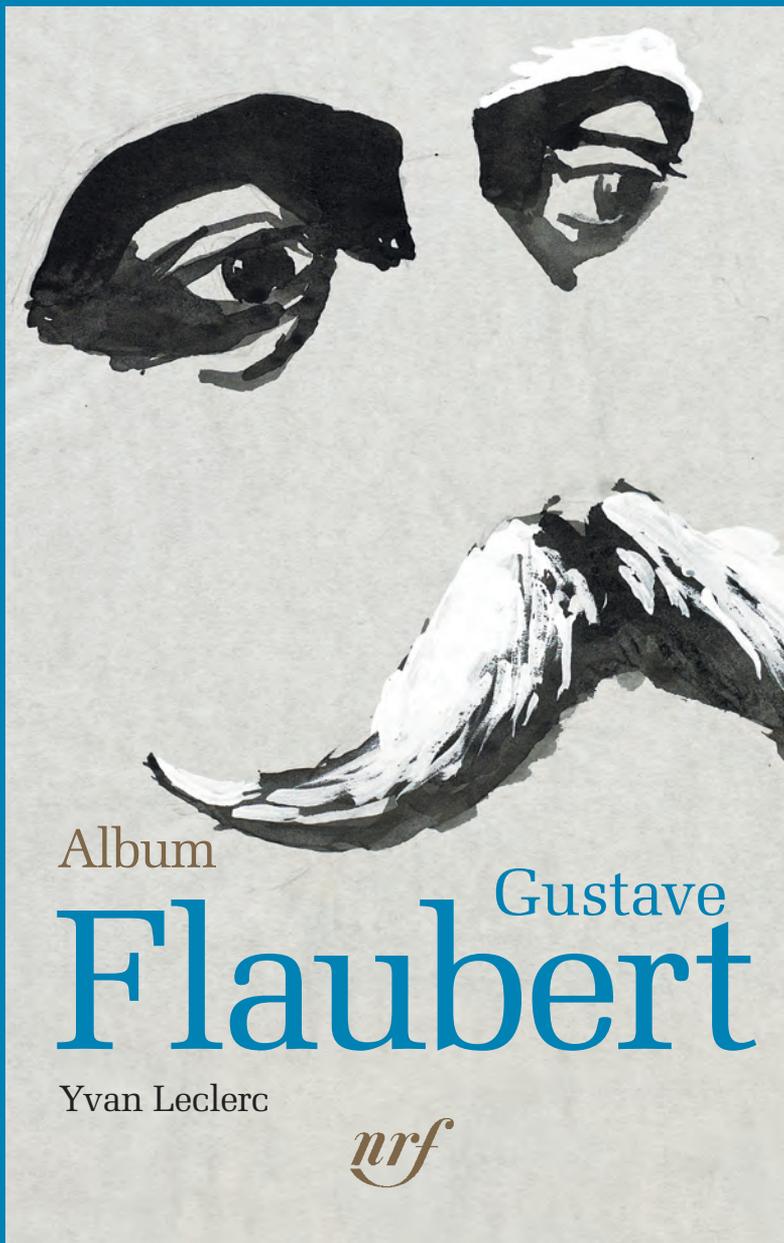
Coffret de deux volumes vendus ensemble, réunissant des réimpressions récentes de ces titres.

D'un Feydeau l'autre. Information confidentielle.

1821 est un bon cru pour les écrivains. Dostoïevski naît à Moscou, Baudelaire à Paris, Flaubert à Rouen. Des astres de moindre grandeur font également leur apparition, comme Octave Feuillet, autre Normand, abonné en son temps aux grands succès, ou Ernest Feydeau, dont la *Fanny* (1858) se voulait une *Bovary* parisienne.

Feydeau est l'ami de Flaubert, qui correspond avec lui, le nommant, selon l'humeur, « aimable Nabouchoudouroussour » ou « vieux vésicatoire ». Fidèle à ses principes (voyez ici même la présentation de l'*Album Gustave Flaubert*), il lui conseille en 1858 de ne pas faire figurer son portrait en tête de ses œuvres : « L'artiste *ne doit pas exister*. Sa personnalité est nulle. Les œuvres ! les œuvres ! et pas autre chose. » Et en décembre 1862 — *Salammbô* avait deux semaines —, il n'oublie pas de le féliciter à l'occasion de la naissance de son fils, Georges.

Ce fils (ce « moutard », en termes flaubertiens) deviendra un grand auteur dramatique, artiste du langage, maître du rythme, mathématicien du rire. Ses pièces renouvelleront le genre auquel on les rattache, le vaudeville. Un siècle après la mort de Georges Feydeau, survenue en 1921, un volume de son théâtre va paraître dans la Pléiade.



*Chez les libraires participant à la promotion et dans la limite des stocks disponibles.

Offert par votre libraire
pour l'achat de 3 volumes de la collection*

Relié pleine peau et présenté sous étui illustré, 256 pages, 189 illustrations.