

n° 69

Septembre / décembre 2021

La lettre de

La Pléiade



Éditions Gallimard
5, rue Gaston-Gallimard
75007 Paris
• La Lettre de la Pléiade n° 69,
2021.

Cette Lettre comprend les
programmes des livres parus
en 2021, sous réserve de modification
de dernière heure.

Les indications de pagination et
de prix ne sont pas contractuelles.
Achevé d'imprimer en 2021
par ???
N° d'impression: ???.
Dépôt légal: ???.

Illustrations.

Couverture et page 16 : Portrait
de Louise Labé par Pierre Woeiriot.
© BnF

Page 4 : Baudelaire (1861-1862), par
Carjat. Portrait de Péguy au collège
Sainte-Barbe, 1894, dessin
par Léon Deshairs.

Page 5 : Le duc de Bourgogne,
par Rigaud. Photo archives
photographiques. Bernanos, Rio de
Janeiro, 1944. Évangile selon Jean
(Papyrus John Rylands)

Page 6 : Balzac vers 25 ans. Sépia
attribuée à A. Devéria. Le noiraud
s'élança à la rencontre de son adversaire.
Photo d. r. Blaise met par écrit le récit
de Merlin. D'après le manuscrit S 526,
Universitäts-und Landesbibliothek
Bonn, folio 129 verso, col. a.

Page 7 : Milan Kundera. Tous droits
réservés. William Shakespeare, d'après
le portrait de Martin Droeshout gravé
pour le frontispice de l'in-folio de 1623.
Droits réservés.

Pages 8 et 12 : Auschwitz. Photo ©
Rémy Lacroix. www.remylacroix.com
Page 14 : Dante par Raphaël (détail).

Londres, collection de la reine Elizabeth
II. ©Éric Vandeville / akg-images.
Page 18 : Georges Feydeau. © Culture
Club / Hulton Archive via Getty
images.

Pages 21 et 22 : Photos © François
Le Guen. Tous droits réservés.



Sommaire

Anniversaire	4
• La Pléiade. « Quelques renseignements sur quatre-vingt-dix années d'existence »	
Avant-première	8
• Les camps dans l'espace littéraire	
Parmi les nouveautés	12
• L'Espèce humaine et autres écrits des camps	
• Dante	
• Louise Labé	
• Feydeau	
La Pléiade vous informe	20
L'Agenda Pléiade 2022	24

Le 2 octobre 1931 était publié, par les soins de Jacques Schiffrin, un petit *Baudelaire* qui allait faire du bruit. C'était le premier volume de la Pléiade.

Quatre-vingt-dix ans plus tard, on revient brièvement, dans cette *Lettre*, sur dix éditions qui, de dix ans en dix ans, ont été des jalons sur la route de la collection. Nullement un palmarès ; simplement quelques repères, choisis parmi d'autres qui, n'était la règle des dix ans, auraient pu figurer dans cette sélection.

D'autres ? *Les Liaisons dangereuses* de 1932, par exemple. Laclos peu après Voltaire, mais avant Rousseau : comme si l'on avait voulu rejouer, dans le domaine du roman, le choix du Baudelaire de 1931 dans celui de la poésie, et réaffirmer que les goûts et amitiés littéraires passeraient toujours avant le *box-office* académique.

Ou bien Cervantès en 1934 et Shakespeare en 1938 : premières apparitions de deux géants «étrangers» (mais quel lecteur les considère vraiment comme des étrangers ?), dans des traductions historiques ou appelées à le devenir, et qui en disent long sur la manière dont on conçoit alors la «naturalisation française» des œuvres.

Ou encore le Gide de 1939, le premier volume consacré à un contemporain qui, non content d'être contemporain et capital, est en outre vivant ! De quoi désarçonner plus d'un fidèle de la collection...

On citerait aussi bien le Rimbaud de 1946, le Chateaubriand de 1947 ou le Proust de 1954 : des œuvres en partie posthumes, dont l'édition est délicate et dont la lecture sera orientée par la forme que leur donnera leur éditeur.

Chacun, au fond, citera les jalons de son choix, ceux qui ont construit sa personnalité de lecteur, les livres qui sont les compagnons d'une vie, les écrivains avec qui le dialogue n'a jamais cessé. «Je ne connais pas de meilleure édition classique que celle qui renouvelle ainsi nos amitiés», écrivait Jean Paulhan. On ne saurait mieux dire.

La Pléiade.

« Quelques renseignements sur quatre-vingt-dix années d'existence »



1931. Baudelaire.

Jean Bruller – le futur Vercors – salue en février 1932 la collection que Jacques Schiffrin a lancée le 2 octobre 1931 : « C'est une entreprise hardie que de vouloir innover en édition. Depuis que les hommes fabriquent des livres, tout a été tenté, et tout ce qui était susceptible de vivre a été exécuté et exploité ». Tout, vraiment ? La Bibliothèque de la Pléiade imaginée par Schiffrin entend rassembler les œuvres des grands écrivains dans des éditions sérieuses, bien pensées, et sous forme de livres soignés, reliés mais souples, luxueux mais discrets, pratiques et plaisants à la fois. Or l'association d'une telle formule éditoriale et d'un tel objet est inédite. Premier titre au programme : Baudelaire. L'auteur des *Fleurs du Mal* est encore controversé ? Qu'à cela ne tienne, l'idée n'est pas de confirmer les palmarès académiques. Non que les auteurs du canon soient à négliger. Un Racine est déjà en préparation. Mais Schiffrin ne songe pas à bâtir un panthéon de papier. Plutôt à créer des liens nouveaux entre les bons lecteurs et les grandes œuvres. « Je ne connais pas de meilleure édition classique que celle qui renouvelle ainsi nos amitiés », approuve Jean Paulhan dans *La NRF* d'avril 1932.



1941. Charles Péguy.

Au lendemain de la mort de Péguy, Gallimard rassemble ses œuvres complètes. Un premier volume paraît en 1916. Le dernier attendra 1955. Mais cette entreprise de longue haleine ne paraît pas incompatible avec l'entrée dans la Pléiade d'une partie de l'œuvre. Le projet est lancé en avril 1940. Après réflexion, le choix se porte sur les *Œuvres poétiques complètes* : bien des œuvres en prose se seraient heurtées à la censure de l'occupant. Des inédits conservés par la famille de Péguy viennent enrichir le sommaire. François Porché, qui avait collaboré aux *Cahiers de la Quinzaine*, écrit la préface. Son texte est marqué par le tragique de l'époque : devant la « borne milliaire » qu'est Péguy, « il y a nous-mêmes qui passons, toute la France qui dévale, dans la confusion horrible d'une guerre perdue... » Aujourd'hui, cette édition soulève d'autres questions : existe-t-il réellement un « Péguy poète » distinct du prosateur et du polémiste ? Toujours est-il que ce choix, dicté par les circonstances, ne sera pas remis en cause. Ce qui n'empêche nullement de remarquer qu'entre *Œuvres poétiques (et dramatiques depuis 2014)* et *Œuvres en prose* les échos sont incessants.



1951. Saint-Simon.

« Une tragédie de Racine, un volume des *Mémoires* de Saint-Simon ressemblent à de belles choses qui ne se font plus », disait Proust, qui n'aurait pas été le même s'il n'avait pratiqué le petit duc. En mai 1951 paraît le tome III des *Mémoires* publiés par Gonzague Truc. L'édition a commencé à paraître en 1947. Elle nécessitera sept volumes. Un lourd projet pour la Pléiade, qui n'hésitera pourtant pas à y revenir quelques décennies plus tard : l'édition définitive, qu'Yves Coirault établit entre 1983 et 1988, comptera huit volumes... Et au service de qui, ces énormes efforts éditoriaux ? D'un personnage qui fut duc et pair avant d'être auteur, qui « écrivait à la diable » (mais « pour l'immortalité », ajoute Chateaubriand), chez qui les « beautés grammaticales » n'ont « rien à voir avec la correction » (Proust encore), et qui fait renaître sous sa plume un monde évanescant qu'engloutira bientôt la convulsion révolutionnaire. D'où vient, dès lors, qu'on se laisse happer par ces *Mémoires* ? De la plume, précisément. Yves Coirault nous le rappelle : Saint-Simon, l'un de nos plus grands écrivains, maîtrise la langue française « jusqu'à la tyrannie ».



1961. Georges Bernanos.

Le Grand d'Espagne rejoint la Pléiade, où il faisait figure de grand absent : les *Œuvres romanesques complètes* de Bernanos, suivies de *Dialogues des Carmélites*, paraissent en décembre. L'édition est préfacée par Gaëtan Picon, annotée par Michel Estève. Albert Béguin, disparu en 1957, est crédité de l'établissement des textes. C'est qu'au lendemain de la mort de Bernanos, survenue en 1948, Béguin a été chargé d'éditer ses œuvres posthumes, et de rééditer *Monsieur Ouine*, roman pourtant publié trois fois du vivant de l'auteur. La Pléiade reprend son édition de *Dialogues des Carmélites* (1949), celle d'*Un mauvais rêve*, roman inachevé (1950), et son *Monsieur Ouine* (1955), dont le texte a été modifié par rapport aux éditions parues du vivant de Bernanos. Le travail de Béguin, indubitablement accompli au service de l'œuvre, est tributaire des méthodes de l'époque. Il tend à reconstituer les textes et à atténuer, sinon à masquer, leur éventuel inachèvement. Quand en 2015 paraîtra une nouvelle édition, les principes seront tout différents. On ne présentera plus ce que l'œuvre aurait pu être, mais ce qu'elle est, dans le respect des documents disponibles.



1971. Le Nouveau Testament.

Vingt-sept livres forment le Nouveau Testament, et à la Pléiade (mais en interne seulement) le Nouveau Testament forme ce que l'on nomme, pour aller vite, « la Bible IV ». Curieuse to maison, car l'Ancien Testament publié en 1956 et 1959 sous la direction d'Édouard Dhorme tient en deux volumes. Mais l'appellation « Bible III » est réservée (en interne toujours) à un ouvrage en projet depuis longtemps, les *Écrits intertestamentaires*, lesquels, pour n'être pas canoniques, ne sont pas moins surtitrés « La Bible ». Reste que ces *Écrits* sont encore dans les limbes quand paraît, le 28 avril 1971, le Nouveau Testament traduit par le poète Jean Grosjean et par l'écrivain Michel Léturmy. Leur traduction revendique une double fidélité : à la lettre du texte, et à la tonalité propre à chaque auteur. Jacques garde donc son autorité, Marc sa vivacité, Pierre ses longues phrases, et il importe « de ne pas voiler les anacoluthes, contradictions, déchirements de Paul ni les sérénités narquoises de Luc ou impérieuses de Jean ». Avec ce volume, la Bible de la Pléiade est au complet. Mais d'autres ouvrages de spiritualité vont suivre.



1981. Balzac.

Tout commence le 28 décembre 1967. Pierre Buge, directeur littéraire, écrit à Pierre-Georges Castex, professeur à la Sorbonne : « Mon vœu est d'aligner la collection sur les meilleures éditions qui y ont paru. [...] Vous apprendrez sans surprise que je désire publier un nouveau Balzac. [...] Le rôle qu'avec autant d'autorité que d'efficacité vous jouez, depuis de nombreuses années, dans la recherche balzacienne vous désigne tout naturellement pour cette tâche et vous me donneriez une grande joie en acceptant de l'assumer. » Une rencontre a lieu en janvier 1968 ; douze volumes lui doivent l'existence. Le dernier acte se joue le 14 octobre 1981 : le tome XII de la nouvelle édition de *La Comédie humaine* arrive en librairie. Il contient la fin des « Études analytiques », un lot d'ébauches rattachées à *La Comédie humaine*, et de gigantesques index – des personnages de Balzac, des personnes réelles, des personnages historiques, mythologiques ou littéraires cités par Balzac, sans oublier les œuvres mentionnées par le même Balzac ni celles qui sont attribuées à ses personnages... Sur quelques centaines de pages s'aligne tout un monde, en ordre de marche. Il n'attend que le lecteur pour se mettre en mouvement.



1991. « La Pérégrination vers l'Ouest ».

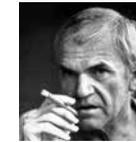
En mai, c'est un classique chinois qui occupe le devant de la scène. Le *Xijou ji* de Wu Cheng'en paraît en deux volumes traduits par l'infatigable André Lévy, qui qualifie le roman de « produit le plus surprenant de l'imaginaire chinois revivifié par des sources indo-bouddhiques ». Car *l'Ouest*, dans *La Pérégrination*, n'est autre que l'Inde : vu de Chine, rien de plus logique. La traduction d'André Lévy rejoint au catalogue de la Pléiade, où la Chine est très présente (mais où ne l'est-elle pas ?), d'autres textes fondamentaux. *Au bord de l'eau* a ouvert le bal en 1978 : grand succès, dû à la truculence du livre autant qu'à la traduction de Jacques Dars. Ont suivi *Le Rêve dans le pavillon rouge* (que Mao avait lu cinq fois, paraît-il) en 1981, et en 1985, par André Lévy déjà, le *Jin Ping Mei*, dit aussi *Fleur en fiole d'or* (mais *Luxure, poison et corruption* eût été aussi pertinent). Traduits par Rainier Lanselle en 1996, les *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois* réunissent quarante contes parmi les plus célèbres, et les philosophes – taoïstes dès 1980, confucianistes en 2009 – sont bien là, eux aussi. Quant aux poètes, ils se verront consacrer une importante *Anthologie* en 2015.



2001. « Le Livre du Graal ».

On sait peu ce qu'est le *Lancelot-Graal*. C'est pourtant simple. Au commencement (1^{er} tiers du XIII^e siècle) était le *Lancelot en prose*, vaste roman qui suit le héros depuis le refuge de la Dame du Lac jusqu'à la cour d'Arthur (ou au lit de Guenièvre) et, parmi d'autres aventures, aux annonces d'une quête du Graal alors promise à Perceval. Puis, à partir de ce roman, se forme une version cyclique : on raccorde la fin du *Lancelot* à *La Quête du saint Graal* (où Perceval cède la place au fils de Lancelot, Galaad), qui elle-même aboutit au crépuscule de la Table ronde, *La Mort du roi Arthur*. Mais ce n'est pas tout. En amont du *Lancelot* vient le roman de *Merlin*, où le jeune Arthur entre en scène ; et en amont du *Merlin*, une *Histoire du saint Graal*, ou *Joseph d'Arimathie*, retrace l'origine du Graal. Enfin, entre *Merlin* et *Lancelot*, le raccord est assuré par des épisodes intitulés, selon les versions, *Suite-Merlin* ou *Premiers Faits du roi Arthur*. Une simplicité enfantine, donc.

Mais le titre *Lancelot-Graal*, lui, ne parle qu'aux spécialistes. Cette véritable « Bible du Graal » est rebaptisée *Le Livre* [en grec, *biblion*] *du Graal*. Le premier volume paraît le 16 mai. Deux autres suivront, et un Album.



2011. Milan Kundera.

L'édition aurait pu être prête plus tôt, dès 2009, mais Milan Kundera ne voulait pas qu'on la lui offre pour ses quatre-vingts ans. C'est en mars 2011 que sont mis en vente les deux volumes de son *Œuvre*. Plusieurs critiques proclament aussitôt que ces volumes ne comportent aucun appareil critique. En réalité, une importante préface de François Ricard et, du même auteur, une notice par ouvrage apportent des informations précieuses et qu'on ne trouve nulle part ailleurs. Mais Kundera a beaucoup dit et écrit qu'il ne voulait pas de notes (il n'y en a pas) ni de « biographie » (idem). Alors on le croit sur parole et même, on en rajoute... – Se remarque, sous le titre de chaque volume, une mention rare, « Édition définitive » ; l'auteur signifie par là qu'il a fait le tri et réuni dans ces volumes tout ce qu'il souhaite voir décoré du nom d'*œuvre*. Cela ne l'empêchera pas de proposer en 2017 une édition du tome II augmentée de *La Fête de l'insignifiance*, roman de 2014. Sans se croire obligé, soit dit en passant, de déclarer que l'édition est désormais « définitivement définitive ».



2021. Shakespeare.

L'un des plus ambitieux projets de la Pléiade trouve son couronnement le 11 mars : le volume des *Sonnets et autres poèmes* de Shakespeare paraît, et avec lui s'achève la nouvelle édition, bilingue, des *Œuvres complètes* en huit volumes. La Pléiade songeait depuis longtemps à remplacer l'édition en deux volumes qui datait de 1959 et avait elle-même succédé à un *Théâtre complet* de 1938, dépourvu d'appareil critique. Dans les années 1980, on prévoit quatre tomes : les traductions en vers de Jean-Michel Déprats et de ses coéquipiers occuperont nécessairement beaucoup plus de place que les traductions en prose de l'ancienne édition, qui était particulièrement compacte. Mais dans les années 1990, on décide de doubler la mise : huit volumes, avec le texte anglais en regard des traductions. Signe des temps ; sans doute les Français ne sont-ils pas (tous) devenus de brillants polyglottes, mais il n'en reste pas moins qu'en quelques décennies le statut des éditions bilingues a changé : elles ne sont plus réservées aux spécialistes ou aux étudiants, elles font partie de notre paysage littéraire. Quatre-vingt-dix ans après Jacques Schiffrin, elles contribuent, à leur manière, et la Pléiade avec elles, à créer des liens nouveaux entre les bons lecteurs et les grandes œuvres.

Les camps dans l'espace littéraire

Quatre extraits de la préface d'Henri Scepi à « L'Espèce humaine et autres écrits des camps »



Sans doute dans l'histoire des hommes le mal n'a-t-il jamais atteint d'apogée plus noir, d'acmé plus sanglante qu'en cette période de quelques années — presque rien sur l'échelle universelle — qui a vu la carte du ciel s'enténébrer. Un événement a eu lieu, précédé de nul exemple, sans mesure connue, dont on peut dire qu'il a déjeté le temps, brisé d'un seul coup et durablement les proportions de l'humain. Shakespeare fait dire à Hamlet, devant l'évidence d'une faute qu'il sait écrasante mais encore réparable, encore étalonnée sur l'ordre des valeurs admissibles : « *The time is out of joint.* » Entre 1940 et 1945, un âge de l'homme a été violemment sorti hors de ses gonds, entraînant dans sa chute la porte de l'absolu, désormais ouverte sur un cadre vacant, un espace dans lequel ne pourront plus s'agencer les parties les plus transparentes, les plus harmonieuses, des consciences individuelles et de la conscience collective, tout se passant comme si, avec la figure de l'homme, s'étaient évanouis, rendus comme invisibles et improbables, le lieu d'une appartenance commune et la possibilité d'une survie. « Par d'étranges

chemins, écrit André Schwarz-Bart, l'antique procession de bûchers aboutit au crémaire : fleuve à la mer, où tout s'engloutit, le fleuve, l'embarcation, l'homme. » C'est une profonde « convulsion humaine », souligne Jean Cayrol, « une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience ».

Malraux a pu à ce propos parler de « Mal éternel » ou de « Mal absolu », reprenant une notion, et le fil d'une réflexion, venue de Kant et de ceux qui se sont employés à cerner philosophiquement la racine de cette tendance de la volonté libre à la négation radicale, à la destruction d'autrui par la dégradation, l'asservissement ou le crime. Au fronton de *L'Écriture ou la Vie*, Jorge Semprun se fait l'écho de ce qui sera, sans doute, l'obsession

inapaisée de la pensée morale et littéraire sortie de ce moment de l'histoire du ^{xx}e siècle marqué par les camps comme réalité pratique, et par l'extermination de masse comme système. Car chercher « la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité » est une tâche qui ne se résume pas à un pur problème de théologie spéculative ; c'est une manière de se risquer tout entier sur des territoires escarpés, de s'aventurer sur les versants abrupts de l'expérience de la liberté et de la mort. À cette recherche les instruments de mesure du concept, au même titre que les moyens immédiats du témoignage, semblent impuissants à coopérer. S'ils visent à la nudité du fait et à l'exactitude de la vérité, ils omettent trop souvent toute la complexité sans secours, toute la densité vertigineuse de l'expérience vécue devenue parole, c'est-à-dire exhaussée et éclairée de l'intérieur par les lueurs conjointes d'un langage et d'une mémoire. Bref, une littérature, c'est-à-dire une conscience et une subjectivité réfléchies dans des mots et cherchant en eux et par eux à se saisir. Comme l'écrit encore Malraux : « Il y a vingt ans que je pense aux camps. L'horreur et la torture ont passé dans presque tous mes livres, en un temps où l'on ne connaissait encore que le baigne. Mon expérience est presque sans valeur [...]. Et il ne s'agit pas d'expérience, mais du seul dialogue plus profond que celui de l'homme et de la mort. » Un tel dialogue cependant n'a rien d'un exercice rhétorique ; il s'ancre d'abord dans l'épaisseur de l'expérience, dans l'immédiate déchirure du temps fait épreuve et procès de la mort ; mais il ouvre aussi un moment inouï de l'écriture qui se doit de saisir — de penser et de retenir — cette « interminable chronique de l'inhumain » dans laquelle désormais nous reconnaissons les contours de nos visages et les lignes de nos destins.



On a pu parler de « littérature concentrationnaire », dans l'exacte mesure où il s'est agi, dans la plupart des cas, de rendre compte d'une expérience *singulière* de la déportation, de la « vie » et de la mort en détention, et d'examiner, avec autant de minutie, autant de justesse et de profondeur que permet l'attention, les rouages d'un univers organisé pour asservir l'homme et le détruire. De la première à la dernière phrase de *L'Espèce humaine* retentit la même exigence, le même devoir de vérité — ce qui ne signifie pas soumission totale à l'empire de l'événement, si minime, si insignifiant soit-il, mais bien au contraire stricte conformité à une expérience de la survie, telle qu'elle s'est de moment en moment, et souvent dans la répétition, dans l'enlissement des heures effondrées, constituée et renforcée face à l'appareil d'oppression du camp. « Je rapporte ici ce que j'ai vécu, écrit Antelme. L'horreur n'y est pas gigantesque. Il n'y avait à Gandersheim ni chambre à gaz, ni crémaire. L'horreur y est obscurité, manque absolu de repère, solitude, oppression incessante, anéantissement lent. Le ressort de notre lutte n'aura été que la revendication forcenée, et presque toujours elle-même solitaire, de rester, jusqu'au bout, des hommes. »

Si le souci du témoignage prédomine dans les premiers écrits d'anciens déportés, à aucun moment cependant il ne s'aliène à la volonté, souvent vaine, de l'exhaustivité ou de la comptabilité factuelle, comme l'attestent avec suffisamment de netteté les récits d'Antelme et de Roussel, mais aussi les textes de François Le Lionnais et de Jean Cayrol. Car la part essentielle du vécu, de l'observation directe, de l'immersion dans la circonstance, est compensée par la part réflexive ou conceptuelle qui prolonge et approfondit la relation des faits par le renfort d'une pensée politique, morale ou philosophique. Les écrits des camps sont, d'une manière générale, moins des récits que des lieux réflexifs, des espaces de condensation et de dépliement d'une pensée dressée devant l'énigme et

le scandale, devant l'inouï et l'innommable. Rousset s'appuie sur des grilles d'évaluation consolidées par le socle d'une pensée politique qui assigne la réalité concentrationnaire aux puissants mécanismes d'une logique d'exploitation capitaliste-bourgeoise, de longue date rompue à la science de l'asservissement et ne reculant devant aucune innovation. Antelme interroge sans relâche le phénomène physiologique de la faim — qui n'est « autre que l'un des moyens du SS » — pour y fonder les conditions de possibilité d'une approche de « l'homme des camps » à travers la forme défigurée de l'homme tout court ; il replace ainsi le « témoignage » au centre d'une exigence de compréhension qui se nourrit des apports de la dialectique de Hegel, de la philosophie existentialiste et de la théorie marxiste des contradictions nécessaires. « On se transforme, écrit Antelme. La figure et le corps vont à la dérive, les beaux et les laids se confondent. Dans trois mois, nous serons encore différents, nous nous distinguerons encore moins les uns des autres. Et cependant chacun continuera à entretenir l'idée de sa singularité, vaguement. [...] L'homme des camps n'est pas l'abolition de ces différences. Il est au contraire leur réalisation effective. » Cayrol s'emploie à cerner, dans l'ordre d'une anthropologie sociale bouleversée, les modes ordonnateurs « d'une nouvelle comédie inhumaine », qu'il sait porteuse d'un « réalisme concentrationnaire dans chaque scène de notre vie privée ». Il explore les modifications structurelles de la vie psychique et s'aventure sur le terrain des représentations et des projections symboliques, désireux de mesurer « l'ascendant que paraît encore avoir le Camp de concentration sur nos âmes, le pouvoir fascinateur dans lequel il tient de nombreuses nations ». Les écrits des camps soutiennent l'expérience réfléchie, à la fois réancrée dans le réel et dérobée à toute réduction circonstancielle, livrée aux accidents de la contingence et élevée au niveau d'une *theoria*, d'une pensée et d'une vision.

Ajoutons également, et sans tarder davantage, la part littéraire, qui révèle dans ces écrits moins une intention esthétique *stricto sensu*, qu'un souci éthique de la forme, une morale du style. Annette Wieviorka n'a pas manqué de le rappeler : les écrits soumis à la seule juridiction du témoignage — s'ils constituent le plus souvent des apports majeurs à l'histoire des camps ainsi qu'à l'histoire du génocide — ne suffisent pas à enrichir le corpus d'une littérature des camps — les livres qui comptent en la matière étant « ceux qui sont soutenus par une analyse philosophico-politique [...], par une volonté de faire œuvre historique dépassant le témoignage [...], ou encore qui font preuve d'éminentes qualités littéraires ».

Bien qu'elle y concoure, la dimension littéraire ne tient pas exclusivement à un surcroît d'élaboration, de raffinement ou de construction méditée ; elle excède toujours largement la dimension de l'art sommairement défini comme *technè*, savoir-faire ou rhétorique pour la reverser tout entière du côté d'un versant existentiel et destinal où vie et écriture se lient de façon solidaire, indéfectiblement.



[...] il est permis d'affirmer que le propre de la littérature des camps — y compris d'ailleurs dans le livre de David Rousset — est moins de cartographier un « univers concentrationnaire » que de retraverser, selon des itinéraires parfois obsédants, parfois selon des raccourcis bénéfiques, tous les territoires de la mort, tous les lieux de la vie destituée, devenue cette mort en perpétuelle expansion, et prenant, dans le champ de la conscience comme dans la chair des corps appauvris, toute la place, c'est-à-dire l'unique place encore disponible. Voilà pourquoi Antelme oppose la vie et la mort de « là-bas » — du monde

des vivants à l'extérieur du camp —, où la « mort est fatale, acceptée, mais [où] chacun agit en dépit d'elle », et la mort dans la vie à l'intérieur du camp : « Nous sommes tous, au contraire, ici pour mourir. C'est l'objectif que les SS ont choisi pour nous. Ils ne nous ont ni fusillés ni pendus, mais chacun, rationnellement privé de nourriture, doit devenir le mort prévu, dans un temps variable. » Évoquant en des « images brumeuses » les moments de son retour de déportation, Charlotte Delbo ne révèle pas seulement le sentiment d'étrangeté, de singulière désappropriation qui pouvait légitimement s'emparer d'un être rapatrié de l'enfer et rendu au séjour des vivants. Elle met aussi en lumière — lumière trouble, et oblique — un état de la vie voilée — volée aussi sans doute — qui est comme l'épreuve de la mort vécue dans le moindre des gestes, dans la moindre des pensées, vidées de toute substance, de toute présence. « Des jours, des jours, sans penser à rien, sans exister tout en sachant cependant — mais je ne me souviens plus aujourd'hui comment je le savais —, tout en ayant quelque sensation, à peine définissable, que j'existais. » Cette vacuité sans remède livre carrière à ce long processus de la mort, ce mécanisme intégré de la dépossession de soi, qui est, sans nul doute, ce à quoi la littérature comme langage et représentation devra très vite s'affronter. « Tout était faux, visages et livres, tout me montrait sa fausseté et j'étais désespérée d'avoir perdu toute capacité d'illusion et de rêve, toute perméabilité à l'imagination, à l'explication. Voilà ce qui, de moi, est mort à Auschwitz. Voilà ce qui fait de moi un spectre. » Dans *L'Écriture ou la Vie*, rentré à Paris à la veille du 1^{er} mai 1945, Semprun vit sa situation comme celle d'un homme sans attaches, livré à l'incertitude, s'interrogeant sur ses propres assises identitaires. « J'étais revenu, j'étais vivant. / Une tristesse pourtant m'étreignait le cœur, un malaise sourd et poignant. Ce n'était pas un sentiment de culpabilité, pas du tout. [...] Je n'étais pas sûr d'être un survivant. J'avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie. »



C'est avant tout dans le cercle des limites et des richesses du langage, dans le calcul variable des pouvoirs et de l'impuissance reconnus à l'écriture, que résident à la fois la nécessité et la difficulté d'une littérature des camps. Non pas, encore une fois, un partage des genres, ou une répartition ordonnée des matières selon de purs critères de forme. Mais au contraire — et voilà qui est bien plus exigeant et bien plus décisif — ce qu'une vie d'homme condamnée à l'enfer et menée au bord de la destruction peut révéler à la littérature comme langage de ses propres apories et de ses propres ressources, de ses visées et de ses échappées, bref de son essence même. [...]

À la question « Peut-on parler d'une littérature de l'Holocauste » comme genre ou classe d'ouvrages, Elie Wiesel répond qu'il est malaisé, pour ne pas dire impossible, d'associer la fiction romanesque à Auschwitz. « Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman, ou bien il n'est pas sur Auschwitz. Les deux ne vont pas de pair. » Dans tous les cas, l'écrivain court à l'échec. Mais, fait observer Wiesel, il se pourrait qu'« existe une nouvelle espèce de littérature » qui, à partir de l'indépassable réalité des faits et de l'inoubliable comptabilité des morts, se présente comme une mémoire éparse, mais néanmoins ordonnatrice : « une littérature comme ouverture pour absorber tout le reste, et le théâtre, et les romans et les films ». Les camps, comme situation historique et conscience individuelle et collective, « ouvrent » ainsi dans l'espace littéraire non pas un répertoire nouveau mais un lieu nodal où toute la littérature et ses possibles se réfléchissent et se ressaisissent.



L'Espèce humaine et autres écrits des camps

Parution : octobre

« Il restera les livres », disait Jorge Semprun. « Les récits littéraires, du moins, qui dépasseront le simple témoignage, qui donneront à imaginer, même s'ils ne donnent pas à voir... Il y aura peut-être une littérature des camps... je dis bien : une littérature, pas seulement du reportage... »

Les textes réunis dans ce volume ont été écrits entre 1946 et 1994 par des survivants des camps nazis. Ces survivants partagent un même dessein : témoigner de l'expérience qui a été la leur, la rendre mémorable dans une langue – le français – qu'ils ont reçue en héritage ou dont ils ont fait le choix. Moins en rapportant des épisodes extrêmes, des moments-limites, qu'en rendant compte de l'ordinaire du temps concentrationnaire, sur quoi la mort règne et dans lequel s'effacent les formes et figures de l'humain.

Tous constatent que les mots manquent pour exprimer une telle insulte à l'espèce humaine. « On ne se comprenait pas » (Antelme). « Il n'y a rien à expliquer » (Cayrol). L'écriture touche là aux limites de son pouvoir. Dans une entreprise de cet ordre, impossible de satisfaire aux exigences de transparence et de véridicité généralement associées au langage quand il se fait témoignage. Pour que l'indéchiffrable monde des camps échappe, si peu, si partiellement que ce soit, à l'incommunicable, pour que quelque chose existe qui relève de la transmission, chacun de ces écrivains doit explorer l'envers du langage et approfondir la « réalité rêvée de l'écriture » (Semprun). C'est à « la vérité de la littérature » (Perec) qu'il revient de préserver la vérité de la vie.

Littérature. Le mot peut paraître sans commune mesure avec l'objet de tels récits. Il ne choquait pas leurs auteurs. C'est que la part littéraire ne relève pas chez eux d'un savoir-faire ou d'une rhétorique, moins encore d'un désir d'esthétisation. Mais d'un souci éthique de la forme, d'une morale du style. Antelme : « il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité ». Semprun : « Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! » Permettre d'imaginer l'inimaginable, rendre le lecteur sensible à une vérité aussi inconcevable exige une profonde réélaboration de la réalité.

C'est en cela que les livres ici réunis sont des chefs-d'œuvre de la littérature du second xx^e siècle. Et c'est pour cela que les qualifier de chefs-d'œuvre de la littérature ne les disqualifie pas, ne les rend pas inférieurs à la fonction que leur ont assignée leurs auteurs : témoigner d'« une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience » (Cayrol). C'est bien à la littérature – ici non pas truchement de l'illusion, mais instrument de la vérité – que ces survivants, ces écrivains, ont confié le soin de dérober au silence et à l'oubli une part de leur expérience et une pensée de ce que furent les camps, non pas simple moment de l'Histoire, mais entreprise sans précédent de négation de l'homme.

Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra,* « Le Lendemain », extrait.

Nous respirons du froid. Au-delà de nous, la plaine.

La neige étincelle dans une lumière réfractée. Il n'y a pas de rayons, seulement de la lumière, une lumière dure et glacière où tout s'inscrit en arêtes coupantes. Le ciel est bleu, dur et glacière. On pense à des plantes prises dans la glace. Cela doit arriver dans l'Arctique que la glace prenne jusqu'aux végétations sous-marines. Nous sommes prises dans un bloc de glace dure, coupante, aussi transparent qu'un bloc de cristal. Et ce cristal est traversé de lumière, comme si la lumière était prise dans la glace, comme si la glace était lumière. Il nous faut longtemps pour reconnaître que nous pouvons bouger à l'intérieur de ce bloc de glace où nous sommes. Nous remuons nos pieds dans nos souliers, essayons de battre la semelle. Quinze mille femmes tapent du pied et cela ne fait aucun bruit. Le silence est solidifié en froid. La lumière est immobile. Nous sommes dans un milieu où le temps est aboli. Nous ne savons pas si nous sommes, seulement la glace, la lumière, la neige aveuglante, et nous, dans cette glace, dans cette lumière, dans ce silence.

Nous restons immobiles. La matinée s'écoule — du temps en dehors du temps. [...]

À nos pieds, une femme s'assoit dans la neige, maladroitement. On se retient de lui dire : « Pas dans la neige, tu vas prendre froid. » C'est encore un réflexe de la mémoire et des notions anciennes. Elle s'assoit dans la neige et s'y creuse une place. Un souvenir de lecture enfantine, les animaux qui font leur couche pour mourir. La femme s'affaire avec des gestes menus et précis, s'allonge. La face dans la neige, elle geint doucement. Ses mains se desserrent. Elle se tait.

Nous avons regardé sans comprendre.

La lumière est toujours immobile, blessante, froide. C'est la lumière d'un astre mort. Et l'immensité glacée, à l'infini éblouissante, est d'une planète morte.

Immobiles dans la glace où nous sommes prises, inertes, insensibles, nous avons perdu tous les sens de la vie. Aucune ne dit : « J'ai faim. J'ai soif. J'ai froid. » Transportées d'un autre monde, nous sommes d'un coup soumises à la respiration d'une autre vie, à la mort vivante, dans la glace, dans la lumière, dans le silence.

Soudain, sur la route qui longe les barbelés, débouche un camion. Il roule dans la neige. Sans bruit. C'est un camion découvert dont on devrait se servir pour transporter des cailloux. Il est chargé de femmes. Elles sont debout, têtes nues. Petites têtes rasées de garçonnets, têtes maigres, serrées les unes contre les autres. Le camion roule en silence avec toutes ces têtes qui s'inscrivent en traits aigus sur le bleu du jour. Un camion silencieux qui glisse le long des barbelés comme un fantôme précis. Une frise de visages sur le ciel.

Les femmes passent près de nous. Elles crient. Elles crient et nous n'entendons rien. Cet air froid et sec devrait être conducteur si nous étions dans le milieu terrestre ordinaire. Elles crient vers nous sans qu'aucun son nous parvienne. Leurs bouches crient, leurs bras tendus vers nous crient, et tout d'elles. Chaque corps est un cri.

Autant de torches qui flambent en cris de terreur, de cris qui ont pris corps de femmes. Chacune est un cri matérialisé, un hurlement — qu'on n'entend pas. Le camion roule en silence sur la neige, passe sous un porche, disparaît. Il emporte les cris.

• Édition publiée sous la direction de Dominique Moncond'huy, avec la collaboration de Michèle Rosellini et Henri Scepi. Le volume contient : préface par H. Scepi, introduction, chronologie, note sur la présente édition par D. Moncond'huy. — David Rousset, *L'Univers concentrationnaire* ; François Le Lionnais, *La Peinture à Dora* ; Robert Antelme, *L'Espèce humaine* ; Jean Cayrol, *De la mort à la vie, Nuit et brouillard* ; Elie Wiesel, *La Nuit* ; Piotr Rawicz, *Le Sang du ciel* ; Charlotte Delbo, *Auschwitz et après* : *Aucun de nous ne reviendra*, *Une connaissance inutile*, *Mesure de nos jours* ; Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*. — Notices et notes, bibliographie. N° 660 de la collection.



Dante

La Divine Comédie

Édition bilingue | Parution : octobre

La lecture de *La Divine Comédie* est un voyage. Claudel le définit à merveille : « De celle qu'il aime, Dante n'a pas accepté d'être séparé, et son œuvre n'est qu'une espèce d'effort immense de l'intelligence et de l'imagination pour réunir ce monde de l'épreuve où il se traîne, ce monde des effets, qui, vu d'où nous sommes, semble le domaine du hasard ou d'une mécanique incompréhensible, au monde des causes et des fins. » Le lecteur n'est jamais seul au cours de son ascension. Si Dante a besoin de guides – Virgile, Béatrice, saint Bernard –, il est lui-même l'accompagnateur et le complice de qui le lit. Les expériences qu'il évoque, il les considère comme communes à tous. Il apprivoise l'imagination en l'entourant d'objets familiers. Une fois encordé au poète, et captif de sa voix, on ne peut demeurer en arrière.

Cette édition est publiée à l'occasion du 700^e anniversaire de la mort de Dante. Mais c'est à l'occasion du 700^e anniversaire de sa naissance – en 1965 – que son œuvre est entrée dans la Pléiade. La célèbre traduction alors proposée par André Pézard visait à offrir au lecteur français un sentiment comparable à celui qu'éprouvent les Italiens d'aujourd'hui à la découverte de *La Divine Comédie* : l'impression d'une distance, « la sensation du lointain ». La traduction ne rapproche donc pas le texte de ses lecteurs modernes. C'est à ces lecteurs de faire le chemin, et d'accéder à un français médiéval minutieusement réinventé au milieu du xx^e siècle.

Jacqueline Risset, dont on propose aujourd'hui la traduction, fait un choix tout différent. Elle est traductrice comme elle est poète : elle utilise la langue de son temps, de notre temps, une langue fluide, limpide, riche d'un vocabulaire immédiatement compréhensible – ce qui ne la détourne pas d'aller chercher dans les profondeurs du français les solutions permettant de rendre ce qui chez Dante s'écarte de l'italien du quotidien. L'emploi du vers libre lui offre une liberté sans égale, mais elle ne sacrifie rien de la complexité du poème. Sa sensibilité et un exceptionnel sentiment de la langue l'ont soutenue tout au long de sa tâche. Sa traduction a ouvert les portes de *La Divine Comédie* à des milliers de lecteurs de langue française.

En regard de cette traduction, le volume offre le texte original italien dans son édition de référence. Le demi-siècle qui s'est écoulé depuis l'édition Pézard a changé notre rapport au bilinguisme. Loin d'être réservées aux spécialistes, les éditions bilingues font désormais partie de notre paysage littéraire. Il reste que le cas de Dante est particulier. Sans doute chaque grand écrivain, chaque grand poète invente-t-il sa propre langue. Mais pour avoir choisi de composer en italien ce qui allait être l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la poésie universelle, pour avoir inventé et manié d'un même geste la langue vernaculaire dont il use, Dante demeure le père de la langue italienne. Sa voix devait être audible, à côté de celle que lui prête Jacqueline Risset. Sa double création – une langue littéraire, un poème universel – est, comme le disait Yves Bonnefoy, « un acte qui vaut pour tous les temps, celui par lequel la poésie accède à soi ».

L'Enfer, chant III, vers 1 à 42.

« Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore ;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate. »
Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo di una porta ;
per ch'io : « Maestro, il senso lor m'è duro. »
Ed elli a me, come persona accorta :
« Qui si convien lasciare ogne sospetto ;
ogne viltà convien che qui sia morta
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto. »
E poi che la sua mano a la mia puose
con lieto volto, ond'io mi confortai,
mi mise dentro a le segrete cose.
Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.
E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi : « Maestro, che è quel ch'ì' odo ?
e che gent'è che par nel duol sì vinta ? »
Ed elli a me : « Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser senza 'nfamia e senza lodo.
Mischiato sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli. »

« Par moi on va dans la cité dolente,
par moi on va dans l'éternelle douleur,
par moi on va parmi la gent perdue.
Justice a mû mon sublime artisan,
puissance divine m'a faite,
et la haute sagesse et le premier amour.
Avant moi rien n'a jamais été créé
qui ne soit éternel, et moi je dure éternellement.
Vous qui entrez laissez toute espérance. »
Ces paroles de couleur sombre,
je les vis écrites au-dessus d'une porte ;
aussi je dis : « Maître, leur sens m'est dur. »
Et lui à moi, en homme qui savait mes pensées :
« Ici il convient de laisser tout soupçon ;
toute lâcheté ici doit être morte.
Nous sommes venus au lieu que je t'ai dit,
où tu verras les foules douloureuses
qui ont perdu le bien de l'intellect. »
Et après avoir mis sa main dans la mienne
avec un visage gai, qui me reconforta,
il me découvrit les choses secrètes.
Là pleurs, soupirs et hautes plaintes
résonnaient dans l'air sans étoiles,
ce qui me fit pleurer pour commencer.
Diverses langues, et horribles jargons,
mots de douleur, accents de rage,
voix fortes, rauques, bruits de mains avec elles,
faisaient un fracas tournoyant
toujours, dans cet air éternellement sombre,
comme le sable où souffle un tourbillon.
Et moi, qui avais la tête entourée d'ombre,
je dis : « Maître, qu'est-ce que j'entends ?
qui sont ces gens si défauts de souffrance ? »
Et lui à moi : « Cet état misérable
est celui des méchantes âmes des humains
qui vécurent sans infamie et sans louange.
Ils sont mêlés au mauvais chœur des anges
qui ne furent ni rebelles à Dieu
ni fidèles, et qui ne furent que pour eux-mêmes.
Les cieus les chassent, pour n'être pas moins beaux,
et le profond enfer ne veut pas d'eux,
car les damnés en auraient plus de gloire. »

• Édition bilingue publiée sous la direction de Carlo Ossola, avec la collaboration de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro et Pasquale Porro. Traduction de Jacqueline Risset. Le volume contient : préface, chronologie, note sur la présente édition, sur le texte italien et sur la traduction française ; *L'Enfer*, *Le Purgatoire*, *Le Paradis* ; « Lectures de Dante au xx^e siècle » (anthologie) ; notes, bibliographie. N° 659 de la collection.



Louise Labé

Œuvres complètes

Parution : octobre.

Les *Euvres de Louïze Labé Lionnoize* (Lyon, Jean de Tournes, 1555, rééd. 1556) forment un livre au statut singulier. Après une dédicace aux accents féministes et un « Debat de Folie et d'Amour », en prose, vient l'œuvre proprement poétique : trois élégies, vingt-quatre sonnets, en tout 662

vers. Mais suit une section essentielle, pourtant souvent omise dans les rééditions modernes : les « Escriz de divers Poètes, à la louenge de Louïze Labé Lionnoize », ensemble de vingt-quatre pièces (autant qu'il y a de sonnets de Louise Labé) anonymes ou aux signatures cryptées, précédées d'un sonnet « Aus Poètes de Louïze Labé ». S'y discernent des poètes connus, Scève, Magny, Baïf, Tyard et d'autres, qui se jouent du lecteur au moyen de correspondances cachées et de connivences à réinterpréter.

Les Italiens offraient des ouvrages similaires où des mains masculines célébraient les plumes féminines (qu'elles avaient parfois tenues). Le livre composite de 1555, qu'il importe de considérer dans son intégralité, est une brillante opération collective favorisée, en ce milieu de siècle, par le climat lyonnais de fêtes fastueuses, par le goût pour les paradoxes, les débats sur l'amour, les recherches poétiques. Autour de « Louïze Labé Lionnoize » agissent des réseaux, des amitiés, des poètes impertinents (lyonnais ou appartenant à la Brigade, la future Pléiade), prêts à toutes les expériences, en un temps d'« illustration » de la langue française où les figures antiques sont imitées de manière à créer un Panthéon français. Derrière l'invention d'une nouvelle Sappho se dissimulent des textes qui invitent à des lectures sulfureuses que le préjugé de la signature féminine a longtemps occultées. On propose ici un *Florilège* rassemblant à la fois les sources antiques (Sappho, Catulle, Ovide) et les poèmes « modernes » (de Pétrarque, Marot, Magny, Ronsard, Scève, Tyard, etc.) qui entrent en résonance avec les *Euvres* et avec les « Escriz ».

Curieusement, « Louïze Labé Lionnoize » n'a laissé aucune autre trace. Mais il subsiste des pièces notariales concernant une certaine Loyse Labbé – la Belle Cordière –, son statut social de fille et de femme de cordiers illettrés, ses opérations immobilières, et le testament, signé le 28 avril 1565, de « dame Loyse Charlin, dite Labbé ». Comme on a jusqu'à présent négligé de distinguer Louïze Labé et Loyse Labbé, réalité et fiction se sont amalgamées en une figure légendaire que l'on s'est plu à doter d'une vie romanesque. Selon des témoignages contemporains, la Belle Cordière aurait été une courtisane à la vie agitée. Pour d'autres, sa mauvaise réputation serait due aux calomnies d'hommes qui n'auraient pas supporté qu'une femme prît la plume. Les éléments de l'affaire sont réunis dans la section *Documents et commentaires* de la présente édition.

Cette édition est la première à mettre en relation les différentes parties du recueil, et à fournir toutes les pièces permettant de lire d'un œil neuf un brillant livre d'avant-garde, savamment orchestré, les œuvres complètes de la mystérieuse Louise Labé.

• Édition de Mireille Huchon.

Le volume contient :

introduction, chronologie,

note sur la présente édition ;

Euvres de Louïze Labé

Lionnoize : À M. C. D. B. L.,

Debat de Folie et d'Amour,

Elegies, Sonnets, Aus Poètes

de Louïze Labé, Escriz de

divers Poètes, à la louenge

de Louïze Labé Lionnoize,

Le Privilège du Roy ;

Florilège : textes de Sappho,

Catulle, Ovide, Pétrarque,

Sannazaro, Marot, Mellin

de Saint-Gelais, Scève,

Ronsard, Baïf, Tyard, Des

Autels, Peletier, Magny,

etc. ; *Portraits* ; *Documents*

et *commentaires* : Sur la

Belle Cordière, Testament

Charlin, sur Loyse L'Abbé, sur

Louise Labé, sur Clémence

de Bourges ; *Louise Labé en*

librairie (1555-1824) ; notes ;

bibliographie.

N° 661 de la collection.

Louise Lab(b)é, courtisane ou parangon de vertu ?

Deux des *Documents et commentaires* reproduits dans l'édition.

En ce siècle et regne, florissoient à Lyon deux Dames, comme deux astres radieux, et deux nobles et vertueux esprits, ou plustost deux Syrenes, toutes deux pleines d'un grand amas et meslange de tresheureuses influences, et les plus clers entendements de tout le sexe féminin de nostre temps. L'une se nommoit Loïse l'abbé. Ceste^A avoit la face plus angelique, qu'humaine : mais ce n'estoit rien à la comparaison de son esprit tant chaste, tant vertueux, tant poétique, tant rare en sçavoir, qu'il sembloit, qu'il eust esté créé de Dieu pour estre admirée comme un grand prodige, entre les humains. Car encor qu'elle fust instituée^B en langue Latine, dessus et outre la capacité de son sexe, elle estoit admirablement excellente, en la Poésie des langues vulgaires, dont rendent tesmoignage ses œuvres, qu'elle a laissées à la posterité : desquelles sont competans juges les Poètes vulgaires de nostre temps. Entre ses escrits se lict un Dialogue, en prose, docte non moins, que ingenieux [...]. Ce dialogue outre ce qu'il est fort moral, et plein de traits de belle Philosophie, il est diversifié de plaisans evenemens, et succez qui adviennent aux amoureux, posez avec grande elegance, et beaux termes. Et ne s'est ceste Nymphe seulement faite cognoistre par ses escrits, ainçois^C par sa grande chasteté. L'autre dame estoit nommée Pernelle du Guillet toute spirituelle, gentille, et treschaste [...].

Guillaume Paradin, *Memoires de l'histoire de Lyon*,
Lyon, Antoine Gryphe, 1573.

A. Celle-ci. B. instruite. C. mais.

[D'aucuns] vont disant que c'est chose superflue d'crire l'Histoire de Lyon : veu que tout de fraiche memoire, maistre Guillaume Paradin en a mis en lumiere un gros, et grand volume, où il semble qu'il a escrit tout ce que se peut dire, où escrire de ce subject [...]. [J]'espere faire veoyr par bonnes preuves, que Paradin a ignoré ce, qui estoit du plus important de l'histoire de Lyon: et qu'il s'est à tout propos laissé tresbucher en des fables et mensonges : soit qu'il precipita l'impression de son œuvre sans la bien digerer [...] : ou bien que, comme vray Gauloys, il estoit de legiere croyance^A [...]. Et de fait que Paradin aye esté de ces gens, qui croyent et escrivent legierement^B, je le pourrois verifier par le recit de plusieurs discours fabuleux, qu'il a employez et affirmez pour veritables dans ses escrits : mais je me contenteray d'un seul, qui est en son histoire de Lyon. C'est là où il celebre le loz^C de ces deux insignes courtisannes, qui furent de son temps à Lyon. L'une desquelles fut Pernelle du Guillet, laquelle servoit de monture à un Abbé, et à ses moynes. L'autre Loyse l'Abbé, renommée non seulement à Lyon, mais par toute la France, sous le nom de la Belle Cordiere, pour l'une des plus insignes courtisanes de son temps. Et cependant il les qualifie deux mirouers^D de chasteté, et deux parangons de vertu.

Claude de Rubys, *Histoire veritable de la ville de Lyon*,
Lyon, Bonaventure Nugo, 1604..

A. il était crédule. B. inconsidérément. C. la gloire. D. miroirs.



Feydeau Théâtre

Parution : novembre

Que l'œuvre de Feydeau soit rattachée, non sans raison, mais un peu paresseusement, à un genre léger, populaire et aussi décrié qu'il est goûté n'a pas aidé à sa reconnaissance. Il reste que l'on ne dit pas grand-chose de l'œuvre quand on se contente de mentionner ce genre – le vaudeville – ou de parler d'amants dans le placard et de portes qui claquent. Pas d'erreur pourtant : les portes claquent bel et bien. Mais elles claquent de telle façon que ce genre, le vaudeville donc, s'en trouve renouvelé, *énergisé*, accéléré (bien des scènes semblent des odes à la vitesse), poussé à son paroxysme et, en définitive, conduit à l'implosion. L'implacable mécanique souvent évoquée existe bien, et les rouages de la machinerie mise au service du comique sont admirablement huilés. Ce que l'on évoque moins souvent, c'est l'arrière-plan de l'univers de Feydeau. Or la manière dont ses pièces traduisent et véhiculent les engouements, préoccupations et inquiétudes d'une époque qui voit, ou ne voit pas, arriver la guerre mondiale et la fin d'un monde mérite d'être soulignée. La gaieté de Feydeau est indéniable, mais elle n'est pas séparable d'une sorte de folie, dont l'écriture, aussi bien que les situations, porte la marque.

Car Feydeau n'est pas (seulement) un brillant entrepreneur de spectacles : c'est un écrivain. La qualité de son dialogue, tout en apparente spontanéité, résulte d'un travail opiniâtre. Les indications scéniques parfois fascinantes qui émaillent le texte de ses pièces et décrivent avec une précision horlogère, jusqu'au vertige, la disposition des lieux et l'attitude des personnages témoignent d'une passion de la description que l'on ne rencontrera plus avant le Nouveau Roman. Pourtant, même ainsi « programmés », les personnages ne sont ni des pantins ni des automates. Autant que des intrigues trop convenues, Feydeau se défie des « types » trop conventionnels mis en scène par les vaudevillistes de son temps. Ses personnages, il va les chercher, de son propre aveu, dans la réalité ; peu désireux de faire d'eux des fantoches, il leur conserve leur personnalité, leur vitalité – et tout soudain les plonge dans des situations burlesques. On a pu les comparer à des cobayes, et leur créateur à un expérimentateur non dénué d'une certaine cruauté. Mais c'est à l'égard du langage, des langages, qu'il met à la disposition de ses créatures ou dont, par moments, il les prive que Feydeau se montre le plus audacieusement expérimentateur. À force de répétitions, de déformations, de mélanges babéliens, de lapsus, de *mal-entendus*, la langue perd tout ou partie de sa fonction de communication. Les liens logiques se desserrent, ils se dissolvent, on ne s'entend plus, l'absurde triomphe. Loin de prolonger un genre réputé poussiéreux, Feydeau ouvre la voie au théâtre qu'illustreront bientôt Ionesco ou Beckett.

• Édition de Violaine Heyraud.

Le volume contient : introduction, chronologie, note sur la présente édition ; *Tailleur pour dames*, *Chat en poche*, *Monsieur chasse !*, *Le Système Ribadier*, *Un fil à la patte*, *L'Hôtel du Libre-Échange*, *Le Dindon*, *La Dame de chez Maxim*, *La Puce à l'oreille*, *Occupe-toi d'Amélie !*, *Feu la mère de Madame*, *On purge Bébé !*, « *Mais n'te promène donc pas toute nue !* » ; notices et notes.

N° 662 de la collection.

Violaine Heyraud, Introduction au *Théâtre de Feydeau*, extrait.

En construisant son intrigue, Feydeau en rend l'excentricité acceptable ; la causalité même des événements, à son tour, paraît délirer. L'horlogerie comique est conçue pour s'emballer. Feydeau triche avec sa mécanique, au nom d'une logique supérieure, d'ordre spectaculaire. Il omet parfois certaines justifications — présentes dans le manuscrit — qui constitueraient une perte de temps. Ailleurs, il force la loi des probabilités. Si deux personnages ne doivent pas se rencontrer, Feydeau, comme il le confie à Tristan Bernard, les met en présence, s'obligeant, en virtuose, à inventer de nouvelles péripéties. Il dépiste le public, le prend de vitesse, l'étourdit. Ionesco sera sensible à cette poésie structurelle :

J'ai été étonné de voir qu'il y avait une grande ressemblance entre Feydeau et moi... pas dans les thèmes, pas dans les sujets ; mais dans le rythme et la structure des pièces. Dans l'ordonnement d'une pièce comme *La Puce à l'oreille*, par exemple, il y a une sorte d'accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie ; je crois y voir mon obsession de la prolifération¹.

Mais la logique spectaculaire impose aussi d'éviter les excès, de doser ses effets. *Un fil à la patte*, par exemple, compte deux personnages à accent, un général sud-américain et une gouvernante anglaise : ils ne se croiseront pas, car leurs forces comiques pourraient s'annuler, mais se succéderont, pour entretenir l'humeur enjouée. Il faut aussi savoir couper, décélérer et ménager, après les explosions, des temps de récupération, pour les acteurs et pour le public. Feydeau se prétend connaisseur de la machine humaine, du nombre d'effets comiques qu'elle tolère, des soupirs qu'elle dégage. Dans *La Dame de chez Maxim*, il indique, dans les didascalies, la durée d'un éclat de rire — outrecuidance folle d'expert en ingénierie comique, ou instinct de l'homme de théâtre. Il se veut à l'écoute des palpitations de son public et parle presque en apothicaire :

En arrangeant les folies qui déchaîneront l'hilarité du public, je n'en suis pas égayé, je garde le sérieux, le sang-froid du chimiste qui dose un médicament. J'introduis dans ma pilule un gramme d'imbroglio, un gramme de libertinage, un gramme d'observation. Je malaxe, du mieux qu'il m'est possible, ces éléments. Et je prévois presque à coup sûr l'effet qu'ils produiront².

Feydeau veille en effet à équilibrer ses actions, qui ne se réduiront pas à un mouvement pur. Ses réglages comiques se soumettront donc également à une autre logique, symbolique, celle-là, en fonction du sens qu'il compte donner à son œuvre, et qui varie selon les pièces et le moment de leur composition.

1. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. « Folio », p. 305.

2. Propos de Feydeau rapportés par Adolphe Brisson, « Une leçon de vaudeville », *Le Temps*, 1^{er} février 1899.



Hemingway

Œuvres romanesques

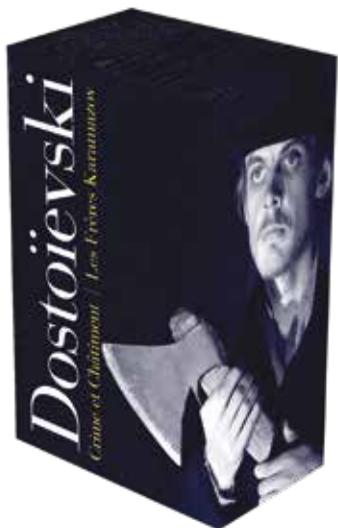
Paru en septembre | 60^e anniversaire de la mort de l'auteur

«La raison pour laquelle tout le monde maintenant essaie de l'éviter, de nier que c'est important, de faire paraître inutile d'essayer de le faire, c'est que c'est si difficile. Il faut trop de facteurs réunis pour le rendre possible.

- De quoi parlez-vous ?
- De ce que l'on peut écrire. Jusqu'où l'on peut mener la prose si l'on est assez sérieux et si l'on a de la chance. Il y a une quatrième et une cinquième dimension que l'on peut atteindre.
- Vous le croyez ?
- Je le sais.
- Et si un écrivain y arrive ?
- Alors plus rien ne compte. C'est plus important que tout ce qu'il peut faire.»

Les Vertes Collines d'Afrique.

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



Dostoïevski

Crime et châtiment

Les Frères Karamazov

Paru en septembre | Bicentenaire de la naissance de l'auteur

Il n'y a pas de question si haute que le roman de Dostoïevski ne l'aborde. Mais, immédiatement après avoir dit cela, il me faut ajouter : il ne l'aborde jamais d'une manière abstraite, les idées n'existent jamais chez lui qu'en fonction de l'individu ; et c'est là ce qui fait leur perpétuelle relativité ; c'est là ce qui fait également leur puissance. [...] les romans de Dostoïevski, tout en étant les romans — et j'allais dire les livres — les plus chargés de pensée, ne sont jamais abstraits, mais restent aussi les romans, les livres les plus pantelants de vie que je connaisse.

André Gide.

Allocution lue au Vieux-Colombier le 24 décembre 1921, à l'occasion du centenaire de la naissance de Dostoïevski.

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

Frankenstein

et autres romans gothiques

Dracula

et autres écrits vampiriques

Paru en octobre

Les récits gothiques anglais sont à la mode dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le passé y tient le présent à la gorge, un angoissant Moyen Âge y empiète sur les Lumières. Clausturation, cruauté, érotisme, inceste, meurtre, mystère, violence... cette littérature fait entendre ce qu'il y a peut-être de plus ancien dans l'homme. En 1818, la jeune Mary Shelley couronne et renouvelle le genre en donnant naissance dans *Frankenstein* à une créature monstrueuse qui se nourrit des mythes de Prométhée et de Faust. L'année suivante, le docteur Polidori transforme le vampire, créature folklorique attestée de longue date, en un personnage aristocratique désenchanté et ténébreux. Et c'est à l'autre extrémité du siècle, avec *Dracula* (1897), que Bram Stoker parachève cette figure légendaire à la séduction effrayante. Chez Coleridge, Sheridan Le Fanu et Florence Marryat, les vampires sont des femmes, et elles sont aussi redoutables que leurs homologues masculins.



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

Carnovsky dans la Pléiade, enfin.

«C'est le type qui a écrit *Carnovsky*, vous n'avez pas vu ça dans les journaux ? Il vient de se faire un million de dollars et il prend le bus.» Le «type qui a écrit *Carnovsky*», on le sait bien, c'est Nathan Zuckerman, et à vrai dire il a déjà fait une apparition dans la Pléiade, dans *Ma vie d'homme* plus précisément, où l'écrivain Peter Tarnopol se dote d'un *alter ego* ainsi nommé. Tarnopol étant lui-même une sorte d'*alter ego* de son créateur, Philip Roth, on pourrait voir en Zuckerman l'*alter alter ego* de Roth. Mais le fait est qu'il prend une importance que Tarnopol n'a jamais eue : il devient le protagoniste de la tétralogie (ou plutôt de la trilogie suivie d'un épilogue) *Zuckerman enchaîné* (1979-1985), puis celui de *La Contrevie* (1986), et sera présent dans quatre autres romans de Roth entre 1997 et 2007.

À court terme, on retrouvera l'auteur de *Carnovsky* dans les *Romans et récits. 1979-1991* de Philip Roth, à paraître dans la Pléiade en février 2022. Il y dialoguera avec un nouveau personnage de Roth — que l'on n'ose qualifier de *personnage de fiction*, bien que ce soit tentant —, bref, un personnage nommé Philip Roth et qui est le narrateur des *Faits* et de *Patrimoine*, aussi bien, semble-t-il, que l'une des voix de *Tromperie*.

1622 - 2022

Molière



Maquettes des trois décors : de gauche à droite, la rue du premier intermède, le décor champêtre de l'ouverture, la chambre d'Argan.



Les 15 janvier 2022 et 10 février 2023 marqueront respectivement le quatrième centenaire de la naissance de Molière et le trois cent cinquantième anniversaire de la création du *Malade imaginaire*, sa dernière comédie-ballet, réussite absolue par la fusion ingénieuse de la comédie, de la musique et de la danse. Ces dates hautement symboliques sont l'occasion pour le Théâtre Molière Sorbonne, qui est à la fois une école de théâtre et une troupe universitaire appartenant à Sorbonne Université, de présenter un spectacle au plus près de la création du *Malade imaginaire*.

Comme les musiciens baroques, dans le domaine de la musique ancienne, ont revivifié leur répertoire par un retour aux sources, ce *Malade imaginaire* vise à susciter une séduction du même ordre pour le théâtre. Par un étonnant paradoxe, la démarche du Théâtre Molière Sorbonne consiste à réactiver les multiples facettes des arts de la scène au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle – déclamation, gestuelle, musique, chant, danse, costume et décors – pour proposer des spectacles contemporains éblouissants.

La particularité du *Malade imaginaire*, œuvre à laquelle le compositeur Marc-Antoine Charpentier et le chorégraphe Pierre Beauchamp ont apporté leur concours, c'est qu'il s'agit du spectacle de Molière pour lequel nous disposons du plus grand nombre de documents d'archives : on est ainsi précisément renseigné sur les costumes, le mobilier et les accessoires utilisés, la nature des décors et des instruments, les effectifs de musiciens, de chanteurs et de danseurs... jusqu'à la qualité des étoffes et au nombre de plumes utilisées...

En somme, la démarche archéologique du Théâtre Molière Sorbonne, en faisant renaître un *Malade imaginaire* aussi proche que possible de celui que Molière avait conçu et interprété, permet de provoquer le rire et d'éblouir les yeux et les oreilles des spectateurs du XXI^e siècle, ou, en d'autres mots, de proposer des spectacles aussi vivants et parlants qu'au jour de leur création.



Opéra Royal de Versailles
19 janvier 2022
www.chateauversailles-spectacles.fr

Théâtre le Ranelagh
24 et 25 janvier 2022
www.theatre-ranelagh.com

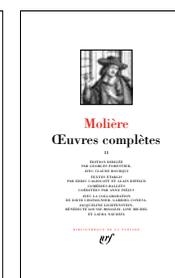
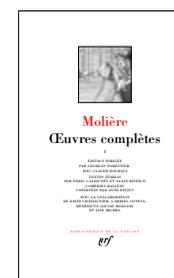
Théâtre de la Ville Paris
18 juin 2022
www.theatredelaville-paris.com

INVITATION

Le Cercle de la Pléiade vous offre 4 invitations pour deux personnes pour la première du *Malade imaginaire* par la troupe du Théâtre Molière Sorbonne. Si vous souhaitez recevoir une place, écrivez à cette adresse : cercle-pleiade@gallimard.fr en précisant dans l'objet du mail « *Le Malade imaginaire* ». Les 4 premières réponses gagneront deux places pour la représentation du 19 janvier à l'Opéra Royal de Versailles.

Molière, Œuvres complètes

On connaît Molière, et on croit le connaître bien. L'avantage, avec les grandes œuvres, c'est qu'elles redeviennent neuves dès qu'on porte sur elles un regard différent. L'édition des *Œuvres complètes* dirigée par Georges Forestier rompt avec de vieilles habitudes. Elle reconstitue la trajectoire éditoriale de l'œuvre et insiste sur ce qui distingue Molière des autres auteurs de son temps : une indifférence souveraine à l'égard des règles de poétique théâtrale ; des innovations radicales dans l'« action » (la manière de jouer) comme dans la structure des pièces ; une réussite exceptionnelle dans la comédie « mêlée de musique » ; et surtout un jeu permanent, sans précédent, sur et avec des valeurs qui étaient les siennes, que partageait son public, que nous partageons toujours pour une bonne part, et dont il a fait la matière même de ses comédies, créant ainsi entre la salle et la scène une connivence inouïe, qui dure encore.



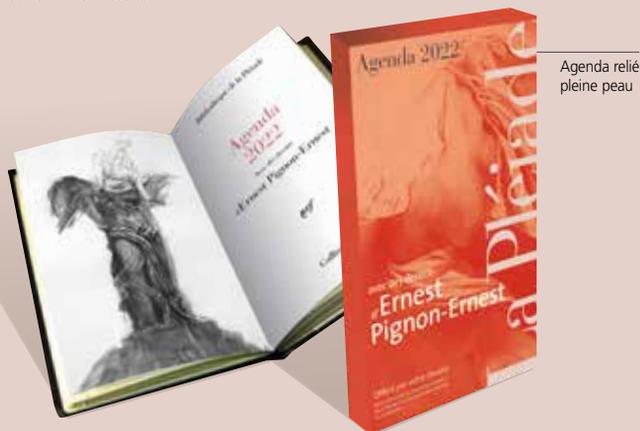
• Édition publiée sous la direction de Georges Forestier (avec Claude Bourqui), comportant introduction, chronologie, notices, notes, variantes et (t. II) bibliographie. Textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud ; comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus. Avec la collaboration de (t. I et II) David Chataignier, Gabriel Conesa, Bénédicte Louvat-Molozay, Lise Michel, (t. II) Jacqueline Lichtenstein et Laura Naudeix.

Votre libraire vous offre

l'Agenda Pléiade 2022*

avec des dessins
d'**Ernest Pignon-Ernest**
pour l'achat de 2 volumes de la collection

En 2022, retour sur 1942. Aragon travaille à *Aurélien*. Claudel trouve « charmant » *Les Yeux d'Elsa*. À l'état-major allemand, Jünger réfléchit à un essai sur la paix. Au Brésil, Bernanos écrit pour les journaux de Rio et les bulletins de la France Libre. Le sous-lieutenant Gary travaille à ce qui deviendra *Éducation européenne*. Premier livre des Éditions de Minuit : c'est *Le Silence de la mer*. Genet sort de prison, vend des livres volés, écrit *Notre-Dame des fleurs*, retourne en prison, compose *Le Condamné à mort*. Drieu voudrait quitter la direction de *La NRF*. Charlotte Delbo est arrêtée puis déportée à Auschwitz. Céline se plaint des bombardements anglais. *Sur les falaises de marbre* de Jünger est traduit chez Gallimard. Jaccottet découvre Hölderlin. Simenon envoie à Gide le manuscrit de *Pedigree*. Green commence à traduire Péguy en anglais pour « faire mieux comprendre et aimer la France ». Queneau rédige des « Exercices de style ». Alors que *L'Étranger* et *Le Parti pris des choses* paraissent, *Les Voyageurs de l'impériale* doit attendre. Le port de l'étoile jaune est obligatoire en zone occupée. Sarraute travaille à *Portrait d'un inconnu*. Jean Cayrol est arrêté puis déporté à Mauthausen. Claudel accepte que Barrault monte *Le Soulier de satin* à la Comédie-Française. Le premier roman de Beauvoir, *Légitime défense*, futur *Invitée*, est accepté par Gallimard. Dans *Fontaine*, un poème d'Éluard, bientôt connu sous le titre « Liberté ». Deuxième « liste Otto » : près de 1200 livres français sont jugés « non désirables ». *Le Soulier de satin*, suite : la Comédie-Française renâcle. Saint-Ex rédige et illustre *Le Petit Prince*. Drieu fait reparaître *Gilles*. Cendrars n'a plus de goût à rien. Aragon termine *Brocéliande* puis *Aurélien*. Gide achève sa traduction de *Hamlet*. Le premier numéro des *Lettres françaises* est publié pour le 150^e anniversaire de la bataille de Valmy. *Le Mythe de Sisyphe* paraît sans le chapitre sur Kafka. Éluard entre dans la clandestinité. Drieu réfléchit à la meilleure mort possible. Le *Théâtre* de Goethe est au programme de la Pléiade. *Pilote de guerre* est publié avec l'autorisation de Gerhardt Heller, qui sera sanctionné. Tout le monde admire le nouveau roman de Queneau, *Pierrot mon ami*.



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