

**Claire JOUBERT, éd. — Le Postcolonial comparé :  
anglophonie, francophonie. (Saint-Denis : Presses  
Universitaires de Vincennes, 2014, 290 p., 20 €)**

**Sneharika Roy**

DANS **ÉTUDES ANGLAISES** 2016/2 Vol. 69 , PAGES 242 À 244  
ÉDITIONS **KLINCKSIECK**

ISSN 0014-195X

ISBN 9782252040041

DOI 10.3917/etan.692.02140

Date de mise en ligne : 22/11/2016

**Article disponible en ligne à l'adresse**

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2016-2-page-242?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## Comptes rendus

William SHAKESPEARE. — **Peines d'amour perdues**. Trad. Jean-Michel Déprats. Éd. bilingue présentée par Gisèle Venet (Paris : Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2015, 416 p., 5,40 €).

L'excellente traduction de Jean-Michel Déprats, qui avait succédé à celle de Jean Malaplate (Bouquins, 2000), était disponible uniquement dans la Bibliothèque de la Pléiade (2013). C'est avec bonheur qu'on la voit arriver, deux ans plus tard à peine, dans la collection « folio théâtre », sachant qu'elle touchera ainsi un plus large lectorat, tout en continuant de faire le régal de ceux qui se passionnent pour le défi que représente la traduction des jeux de mots, des expressions à double entente, des glissements polysémiques dans la langue shakespearienne. Toujours présentée dans un format bilingue (la traduction et l'édition sont dérivées de la Pléiade), cette traduction est précédée d'une préface substantielle (7-66) de Gisèle Venet (auteur de la Notice pour la Pléiade) qui nous invite à apprécier l'esthétique maniériste de la comédie, ses redoublements et dédoublements poétiques, ses piques anti-pétrarquistes, son banquet de langues qui met les mots sens dessus dessous, nous faisant partager au passage la redécouverte du célèbre dictionnaire de John Baret, *Alvearie*. Dans cette pièce où les mots escamotent les mets, pour reprendre l'heureuse expression de Michel Jeanneret, cette nouvelle préface est la meilleure mise en bouche qui soit pour ceux qui n'auraient pas encore eu le texte en main.

En outre, la préface et la traduction s'enrichissent d'un utile dossier pédagogique se composant d'une chronologie, d'une notice, d'une bibliographie sélective, de notes de bas de pages et d'un résumé de la pièce acte par acte, scène par scène. La chronologie (315-328) présente, dans une veine *newsreel* enlevée, la vie et l'œuvre de Shakespeare, ainsi que le contexte politique et la production culturelle de l'époque, permettant ainsi une riche mise en perspective de la comédie dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, invitant parfois implicitement à méditer des coïncidences chronologiques (1607 : tragédie décentrée d'*Antoine et Cléopâtre* et découverte du mouvement elliptique par Kepler). Remarquablement documentée elle aussi, la notice (329-360) permet de revenir précisément sur la date de composition de *Love's*

*Labour's Lost*, de s'interroger sur la comédie perdue *Love's Labour's Won* avec laquelle elle aurait pu former un diptyque, et d'en apprendre davantage sur le contexte dont s'est nourri Shakespeare pour créer sa comédie. L'intérêt de cette notice réside également dans le panorama diachronique qu'elle retrace des représentations scéniques de la pièce depuis 1597 jusqu'à 2009 (on regrette seulement que la mise en scène, remarquable à bien des égards, de Dominic Dromgoole, créée en 2007 et reprise en 2009 au théâtre du Globe à Londres, n'y figure pas) et qui nous ramène à l'objet premier du dramaturge : mettre en scène.

Le tout constitue un ensemble d'excellente facture, très agréable à lire, à tout moment instructif sans jamais devenir pesamment didactique. Quel meilleur moyen de découvrir ou de redécouvrir cette comédie festive dans laquelle les dames de France mènent allègrement la danse sans pour autant bouger un pied ? — Pascale DROUET (Université de Poitiers)

Daniel BOUGNOUX. — **Shakespeare. Le Choix du spectre.** (Bruxelles : Les impressions nouvelles, 2016, 208 p., 18 €)

Être ou ne pas être Shakespeare, voilà la question. L'identité véritable de l'auteur des pièces du plus grand dramaturge de la littérature universelle a commencé à susciter des interrogations à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Des personnalités comme Mark Twain, Henry James, plus tard Freud, Borges et d'autres, ont pensé que William Shakespeare était un prête-nom derrière lequel se cachait un homme beaucoup mieux équipé culturellement que le natif de Stratford. Bien des prétendants, tels que Francis Bacon, Edward de Vere, comte d'Oxford, William Stanley, comte de Derby, et bien d'autres, ont été proposés. L'absence de manuscrits permet beaucoup d'hypothèses. Il est avéré que Shakespeare n'a pas fait d'études supérieures. Le testament qu'il a laissé ne fait aucune allusion à des pièces qu'il aurait écrites, à des livres qu'il léguerait et qui auraient pu nourrir ses réflexions, rien qui soit, nous dit-on, à la hauteur d'un génie des lettres. D'ailleurs le terme « génie » est-il suffisant pour expliquer la genèse des œuvres que nous connaissons ? Daniel Bougnoux, philosophe, professeur de littérature, médiologue, collaborateur de Régis Debray, ne le pense pas. C'est après avoir lu le livre de Lamberto Tassinari, *John Florio, The Man Who Was Shakespeare* (2013), que Daniel Bougnoux s'intéresse à la vie de cet érudit, contemporain de Shakespeare. John Florio est bien connu des spécialistes de Shakespeare pour sa traduction magistrale des *Essais* de Montaigne. Né à Londres d'un père italien protestant calviniste réfugié en Angleterre, John Florio était polyglotte. Il avait publié plusieurs livres, dont des dictionnaires italien-anglais (*A World of Words*, 1598), des recueils de proverbes italiens, avait enseigné à la cour de Jacques I<sup>er</sup>. Tous ces éléments biographiques pourraient expliquer plusieurs aspects de l'œuvre de notre dramaturge. L'Italie est le lieu où se déroule l'action de plusieurs pièces. Certains détails typographiques sont si précis que seule une personne ayant vécu dans le pays, ou de parents italiens, pourrait en

avoir eu connaissance. Or Shakespeare n'a jamais voyagé à l'étranger. On trouve dans les pièces des phrases, voire des passages entiers, en français et en italien. Shakespeare avait-il appris ces deux langues ? Rien n'est moins sûr. Le vocabulaire utilisé dans les pièces est d'une richesse exceptionnelle. Tous les registres s'y rencontrent, depuis les termes argotiques, les néologismes, jusqu'aux termes techniques empruntés à de nombreux domaines : droit, philosophie, chasse, escrime etc. Bref, le vocabulaire d'un homme de vaste culture. Le lexicographe John Florio, avec son *World of Words*, avait à sa disposition un trésor patiemment amassé. De plus Tassinari aurait relevé dans la langue du dramaturge des tournures qui semblent calquées sur des équivalents italiens. Les emprunts du dramaturge à Montaigne ont été maintes fois relevés par la critique. Shakespeare aurait-il lu les *Essais* en français, ou a-t-il attendu la publication de la traduction de Florio de 1603 ? Là aussi se profile la silhouette de Florio. Daniel Bougnoux souligne dans plusieurs pièces le thème de l'exil, qui pourrait avoir pour origine l'exil du père de Florio, poussé hors d'Italie en raison de ses convictions religieuses, et dont le père lui-même avait été chassé d'Espagne parce qu'il était juif, juif marrane. Des allusions aux rites juifs, pas seulement dans le personnage de Shylock, se rencontrent çà et là dans le théâtre du Barde. Donc, pour Daniel Bougnoux, tout un faisceau d'indices désigne Florio comme l'auteur probable de cette immense œuvre théâtrale. C'est une hypothèse, nous dit-il, mais il s'y rallie. Entraîne-t-il le lecteur ? À chacun de répondre. Certes, les objections ne manquent pas. Par exemple : pourquoi Florio, s'il était bien l'auteur des pièces, a-t-il gardé l'anonymat jusqu'au bout et n'a-t-il pas révélé la vérité dans son propre testament en en fournissant des preuves ? Pour les passages en français, en italien, voire en latin, Shakespeare aurait très bien pu se faire aider, de même pour les détails précis sur l'Italie. Où Florio avait-il appris l'art du théâtre ? Shakespeare vivait dans ce milieu. Il est difficile de penser qu'aucun contemporain n'ait eu vent de la supercherie du prête-nom, ni ne l'ait dénoncée... En tout cas, le livre de Daniel Bougnoux se lit comme une enquête policière menée avec brio. Il suscite de nombreuses interrogations. C'est une de ses vertus. Il éclaire certains aspects, ou certains détails, de l'œuvre du poète qui échappaient à la critique traditionnelle (voir par exemple la traduction de « *eater of broken meats* », *King Lear* II 1, p. 167). Enfin le lecteur est sensible à certaines fort belles pages que Daniel Bougnoux écrit sur la poésie du Barde, *whoever he was*. — Susan BLATTÈS (Université Grenoble-Alpes)

Thomas JEFFERSON. — **Observations sur l'État de la Virginie.** Traduction et édition de François Specq. (Paris : Éditions Rue d'Ulm, collection « Versions françaises », 2015, 316 p., 20 €)

[*Note : le compte rendu qui suit reprend, sous une forme quelque peu remaniée, ceux déjà publiés par son auteur pour la revue Cercles et, en anglais, pour The Journal of Early American History*]

Grâce à la traduction minutieuse et fluide de François Specq, les lecteurs français vont enfin disposer d'une version française de qualité de l'unique ouvrage de Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia*, publié à Paris en anglais à compte d'auteur en 1785 par Jefferson, puis traduit en 1786 par l'abbé Morellet. Paradoxalement, alors que Jefferson ne voulait pas au départ diffuser son ouvrage au-delà de cercles restreints, l'ouvrage a été régulièrement réédité aux États-Unis (Jefferson le remaniant de son vivant) après une première publication en 1788, et l'on dispose de plusieurs éditions critiques dont la plus récente semble être celle de David Waldstreicher, historien de la culture politique américaine, dans une collection destinée aux étudiants.<sup>1</sup> La traduction de François Specq se complète de notes très érudites, puis d'une postface de 50 pages de : « La mesure de l'ombre. Thomas Jefferson et la représentation de l'Amérique ».

Composé de vingt-trois « chapitres » d'inégale longueur, l'ouvrage répondait aux questions posées au Congrès continental par François Marbois, diplomate français en poste à Philadelphie au moment de la Guerre d'indépendance, et qui étaient « destinées à faire connaître "l'Amérique" aux Français » (245). Il se présente donc sous la forme de « questions » (*queries*) qui ont chacune un thème différent : par exemple, « Question IV : Montagnes ». Mais, comme l'analyse François Specq, on ne peut réduire l'ouvrage à une simple série de réponses à des questions sur l'État de Virginie, alors le plus vaste de la nouvelle nation : combinant science et politique, regroupant les questions du diplomate français, ou en introduisant d'autres, Jefferson configura les différents chapitres en une somme qui révélait sa maîtrise encyclopédique de tous les sujets (flore, faune, Indiens, arts mécaniques, ressources naturelles), comme sa capacité politique à anticiper l'avenir de la nation américaine tout entière (relations raciales, éducation, rôle du cultivateur ordinaire dans la démocratie américaine, connaissance du territoire). L'ouvrage, nous rappelle François Specq, fut rédigé alors que Jefferson lisait l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (254) et il porte la marque de l'esprit encyclopédique.

La postface de François Specq balaye les thématiques bien connues de cet ouvrage, tout en soulignant les prises de position polémiques, les préjugés, les contradictions et les mythologies à l'œuvre dans la pensée de ce Père fondateur : ainsi notre collègue insiste-t-il sur la controverse qui oppose Jefferson

1. David Waldstreicher, *Notes on the State of Virginia, by Thomas Jefferson, with Related Documents. Edited with an Introduction by David Waldstreicher*, Boston: Palgrave Macmillan, The Bedford Series in History and Culture, 2002.

à Buffon, sur le racisme du futur président des États-Unis (qu'il replace utilement dans le cadre du débat de l'époque, 271), de même qu'il prend en compte la discipline intellectuelle des Lumières qui imprègne l'ensemble du texte (255) et transparait en particulier à travers les nombreux tableaux et listes présents dans le livre. Mais notre collègue parvient également à donner une cohérence plus fondamentale à cet ouvrage qui pourrait n'apparaître que comme un catalogue de réponses aux questions de François Marbois : dans *Notes on the State of Virginia*, c'est la nature américaine, selon Specq, qui forme le socle esthétique mais également politique d'une nouvelle nation qui ne peut prétendre à de communes origines historiques (277).<sup>2</sup> Ainsi parvient-il à relier les premiers chapitres très descriptifs (« Frontières », « Rivières », « Ports de mer », « Montagnes », « Cascades et grottes ») à l'ensemble de l'ouvrage, et en particulier, à sa problématique politique au sens le plus large, telle qu'en témoignent les chapitres de la fin de l'ouvrage (« Constitution », « Lois », « Dispositions à l'égard des Tories », « Religions », « Mœurs et coutumes », « Manufactures »).

En plaçant ses précieux commentaires en « postface », François Specq nous invite à lire le texte de Jefferson en tout premier lieu, et c'est un des mérites de cette excellente traduction-édition critique, rédigée dans une langue limpide, que de nous inviter à nous coller au texte : les premiers chapitres, qui décrivent la géographie de la Virginie, sont d'une lecture ardue, en raison du sujet même ; mais la suite se lit avec grand plaisir et une fascination croissante. On ne lit souvent qu'une partie du texte, les réponses les plus célèbres aux questions de François Marbois (« Lois », « Manufactures », « Mœurs et coutumes » etc.), mais la lecture de l'ensemble du texte fait effectivement surgir des thématiques profondes et structurantes, comme François Specq le suggère dans sa postface, qui apparaissent et se complètent d'un chapitre à l'autre. On peut donner l'exemple du thème de l'histoire : passionné par la science naturelle comme par la fondation de la nation, lecteur de Buffon, Jefferson est fasciné par la géologie et l'histoire de la planète, telle qu'on la découvre en Amérique du nord (« Productions minérales »), de même qu'il se préoccupe de rappeler quels sont les historiens coloniaux, premiers mémorialistes de la future nation (« Histoires, mémoires et archives d'État »), et qu'il exhume des tumulus indiens, traces des « peuples originels de l'Amérique » venus d'Asie (« Habitants naturels ou aborigènes ») : ainsi la nouvelle nation doit s'inscrire dans la longue durée et l'éducation être « à caractère historique » (« Lois »). En relisant ce texte, on redécouvre aussi les convictions émancipatrices de Jefferson, sur le plan politique mais également en matière de liberté religieuse : il exprime son opposition à la « servitude religieuse », sa foi en « la raison et le libre examen », « seules armes efficaces contre l'erreur » (« Religions »).

2. En matière d'analyse du nationalisme américain, les ouvrages d'Élise Marienstras, *Le mythes fondateurs de la nation américaine* (Paris : Maspéro, 1976) et *Nous le peuple : aux origines du nationalisme américain* (Paris : Gallimard, 1989) sont toujours utiles.

On suit aussi au fil des pages un programme politique national en cours d'élaboration (« cultiver la paix et l'amitié avec toutes les nations... Notre intérêt sera d'ouvrir grandes les portes du commerce... », dans « Revenu public et dépenses »).

On peut remercier François Specq d'avoir mis au jour la cohérence fondamentale de ce texte, qu'il ne faudrait plus aujourd'hui lire de manière fragmentaire. Sa postface et sa traduction offrent un remarquable point d'entrée pour qui veut étudier ce texte des Lumières, « âge », comme l'écrit notre collègue, que « rongent des ombres tenaces » (191). On pourrait discuter de certains points mineurs comme l'affirmation selon laquelle Jefferson était considéré comme l'égal de Franklin dans les années 1780 (249). À mon avis, Jefferson n'eut jamais à Paris l'influence de Franklin : en raison de ses découvertes et contacts scientifiques et politiques, datant des années 1760, comme de son entregent diplomatique, Franklin était une personnalité majeure en France, et Jefferson ne pouvait vraiment rivaliser avec lui, tout rédacteur de la déclaration d'indépendance qu'il fût. La « stature d'homme de science » de Jefferson (248) est plutôt celle d'un amateur éclairé que d'un savant respecté, même si tout l'ouvrage révèle une volonté de rigueur scientifique comme une réelle curiosité. On pourrait également penser que quelques paragraphes consacrés à la diffusion de l'ouvrage auraient été nécessaires, car le livre fut bien connu dès sa publication, et souvent cité dans les années 1790 et 1800, en particulier les passages racistes (ou apparemment antiesclavagistes) par différents camps politiques (Waldstreicher 18, 20, 35). Mais ce ne sont là que des points très mineurs, et qui n'entachent en rien la qualité de cet ouvrage très réussi. — Marie-Jeanne ROSSIGNOL (Université Paris-Diderot, UMR LARCA)

Sir Arthur CONAN DOYLE. — **Le dernier problème et autres aventures de Sherlock Holmes / The Final Problem and other adventures of Sherlock Holmes.** Éd. et trad. Alain Jumeau. (Paris : Folio Bilingue, n° 195, 2015, xvi + 221 p., 7,50 €)

La collection Folio Bilingue s'enrichit d'un troisième titre des nouvelles de Sherlock Holmes, le deuxième dans l'édition et la traduction élégantes d'Alain Jumeau : « Sherlock Holmes est de retour ! », s'exclame le Préfacier avec raison, et ce à plus d'un titre. On pourrait presque dire que Sherlock Holmes est de retour dans nos vies. Avec le phénoménal succès de la série *Sherlock* de la BBC (voir *EA*, oct.-déc. 2011, 64/4), le colloque « Sherlock Holmes, un nouveau limier pour le XXI<sup>e</sup> siècle » de Cerisy-la-Salle de 2014 (actes à paraître aux PUR en 2016), de nombreux films (à voir, *Mr Holmes*, de Bill Condon, avec l'acteur shakespearien Ian McKellen dans le rôle du détective nonagénaire, cultivant ses abeilles et le regret du passé), et bien d'autres manifestations encore, il convient de remarquer que le détective créé par Sir Arthur Conan Doyle en 1887 avec *Une étude en rouge* est notre contemporain. Est-ce notre époque qui est devenue victorienne, avec de telles

tensions économiques, sociales, intellectuelles, religieuses, que nous avons besoin d'un paradigme rassurant, d'un cerveau de premier ordre capable de résoudre tous les mystères ? Ou bien est-ce que le détective d'origine, créé par un romancier lui-même épris de spiritisme et d'au-delà, n'anticipe pas, magistralement, sur nos présents questionnements ?

Sherlock Holmes est également de retour dans le choix qui a participé à cette anthologie de trois textes tirés de recueils différents. « Les cinq pépins d'orange » est tiré des *Aventures de Sherlock Holmes* (1892). On connaît l'histoire sinistre de cette missive reçue par le colonel Openshaw, dont sortent cinq pépins d'orange qui le frappent de stupeur, et bientôt de mort. Ils sont en réalité liés aux trois lettres K.K.K., que Holmes a tôt fait d'identifier comme renvoyant au Ku Klux Klan. Ces pépins font retour dans la vie du colonel comme celui du refoulé : Doyle tient évidemment ce procédé du Stevenson de *L'Île au trésor*. « Le Dernier Problème » est la dernière nouvelle des *Mémoires de Sherlock Holmes*. Elle devait, selon l'auteur, consacrer la mort du détective aux chutes de Reichenbach, près de Meiringen. En 1893, Doyle voulait se débarrasser de son trop populaire héros pour mieux se consacrer au roman historique, et à ses recherches sur le spiritisme. D'après le récit de Watson, Holmes a fait une chute mortelle en luttant contre son ennemi juré, le professeur Moriarty : une illustration célèbre de Sidney Paget, dans le *Strand Magazine*, montrait les deux adversaires luttant au bord de l'abîme. La pression des lecteurs frustrés de leur héros favori devait pousser quelques années plus tard au « retour » de Holmes avec la nouvelle, la troisième du présent recueil, « La maison vide » (*The Return of Sherlock Holmes*, 1903). Celui que le monde entier croyait mort revient, tel un revenant, de manière suffisamment spectaculaire pour que le brave Dr Watson s'évanouisse...

Jorge Luis Borges faisait remarquer qu'en 1886, les premiers lecteurs de Stevenson ne savaient pas que le Dr Jekyll et Mr Hyde ne faisaient qu'une seule et même personne. Après, ce n'était plus possible. De même, en 1893, les lecteurs du *Strand* n'étaient pas censés savoir — comment auraient-ils pu ? l'auteur ne le savait pas lui-même — que ce « dernier problème » ne serait pas le dernier, et qu'il serait suivi d'autres aventures. Pour que l'opération de Doyle fût efficace, la nouvelle ne pouvait être présentée comme suivie d'autres aventures... Le lecteur d'aujourd'hui sait que Sherlock Holmes n'est pas mort, et qu'il va revenir. « La maison vide », en consacrant ce retour, est l'une des nouvelles les plus émouvantes du canon holmésien. L'émotion ressentie par Watson en voyant son ami ressuscité des morts, puis son image de cire visée par le fusil à vent du colonel Moran, depuis l'appartement qui fait face au 221 B, Baker Street, touchent le lecteur au plus profond. « Son chef-d'œuvre artistique est ce mannequin-leurre à son effigie » : non seulement le détective a mis en scène sa propre mort à Reichenbach, mais il déplace le procédé jusqu'au centre de Londres, par une sorte de dispositif optique digne du Hitchcock de *Fenêtre sur cour* ou d'un tableau d'Edward Hopper. Une fois encore, Holmes anticipe magistralement sur notre temps. — Jean-Pierre NAUGRETTE (Université Sorbonne-Nouvelle).

Charles TOMLINSON. — **Comme un rire de lumière.** Éd. bilingue, trad. Michèle Duclos. (Paris : Caractères, 2009, 128 p., 20 €)

Charles Tomlinson, né en 1927 et décédé en 2015, nous lègue une œuvre poétique subtile, discrète et peu connue en France. C'est pourquoi il s'impose aujourd'hui de saluer la seule édition française d'une sélection de ses poèmes, traduite par Michèle Duclos, parue en 2009 et préfacée par Michael Edwards. Établie essentiellement à partir des *Selected Poems* de 1997, le recueil présente trente-sept poèmes organisés de manière chronologique, ainsi que quatre illustrations, peintes de la main de l'auteur. En complément de la préface de M. Edwards, la traductrice propose également une postface de sa composition, accompagnée d'une notice biographique et d'une brève bibliographie.

Le mérite de ce recueil et de son appareil critique est de présenter les diverses facettes du poète, grand traducteur et plasticien, enseignant et critique littéraire, que fut Charles Tomlinson. Né à Stoke-on-Trent dans le Staffordshire dans une famille modeste, Tomlinson fit ses études au Queen's College de Cambridge, sous la houlette de Donald Davie, qui devint son ami et mentor poétique. Comme peut l'être la poésie de Davie, l'œuvre de Tomlinson peut se percevoir à l'aune d'une tension entre un ancrage dans le cœur de l'anglicité — dont témoigne sa poésie attachée au paysage local, attentive au moindre détail, employant parfois le ton de la conversation — et une forte envergure internationale, manifestée par son intérêt pour le voyage européen ou transatlantique, le modernisme anglo-américain et la traduction. Cette tension se reflète dans la séparation de l'appareil critique du volume en deux parties : la préface de Michael Edwards mettant l'accent sur *l'Englishness* de Tomlinson, revenant ainsi, à travers des poèmes tels que « Paring the Apple », sur l'« empirisme » britannique de l'auteur, sa « confiance » et son « émerveillement » face à la Nature, et la postface de Michèle Duclos, qui insiste sur les peintres, musiciens et poètes étrangers qui furent à la source de son inspiration et de sa carrière de traducteur et d'universitaire : sont alors invoqués Arnold Schoenberg, auquel Tomlinson consacre une Ode, Georgia O'Keeffe, rencontrée par l'auteur au Nouveau Mexique, et bien sûr Octavio Paz, dont Tomlinson fut le traducteur attitré. Ainsi le paratexte insiste-t-il tour à tour sur l'enracinement anglais de l'auteur et sur la porosité de l'œuvre à d'autres cultures.

Charles Tomlinson reste néanmoins un écrivain difficile à situer. L'une des caractéristiques saillantes de cet auteur est son opposition marquée à la poésie du *Movement* (ce en quoi il sera rejoint plus tard par Donald Davie), que rappelle brièvement M. Duclos et qui permet de renforcer l'appréciation de M. Edwards sur ce poète de la « prise de conscience ». Tomlinson s'était en effet prononcé radicalement, notamment dans l'article « The Middlebrow Muse », contre le manque d'envergure culturelle et philosophique incarné par les poètes du *Movement*, ces derniers offrant selon lui un regard aussi provincial qu'étriqué. Ainsi, on remarquera dans le recueil publié par les éditions Caractères de nombreux poèmes où, au seuil d'une réalité domestique, le poète témoigne de sa capacité à saisir le mouvement

du réel et de la pensée : « *There are portraits and still-lives. / And there is paring the apple* », « *Two cups [...] afloat and white / on the mahogany pool of the table. / They unclench / the mind, filling it / with themselves* » (« A Given Grace »). Sur le plan culturel, *Comme un rire de lumière* fait la part belle aux portraits de philosophes (« Ruskin Remembered »), aux poèmes empruntant à la fois à l'hommage et à l'*ekphrasis* (« Cézanne at Aix », « The Miracle of the Bottle and the Fishes » sur Braque), et surtout aux poèmes de voyage : que ce soit en Italie avec « In the Fullness of Time », décrivant l'Ombrie comme lieu de rencontre avec Octavio Paz, la Provence avec « Hill Walk » dédié à Philippe et Anne-Marie Jaccottet, New York avec « Above Manhattan », imaginant le point de vue des Iroquois laveurs de gratte-ciels. Les quelques poèmes consacrés aux Etats-Unis rappellent aussi la propension qu'eut Tomlinson à être publié par des revues ou des maisons d'édition nord-américaines plutôt qu'anglaises. Comme le rappelle M. Edwards, son premier recueil, *Seeing is Believing*, fut en effet publié outre-Atlantique ; de surcroît, de nombreux numéros de la revue *Poetry* d'Harriet Monroe publièrent Tomlinson aux côtés de poètes tels que Robert Creeley et même Louis Zukofsky.

À l'instar de son compatriote et contemporain Geoffrey Hill, avec lequel il partage également le goût du voyage, de la traduction, et d'un certain formalisme parfois expérimental et moderne, Tomlinson est tout à la fois un poète du lieu, des lieux, et un poète de l'Histoire. Ces caractéristiques se retrouvent dans les poèmes historiques mis en avant dans le recueil, avec une attention soutenue aux Révolutions française et russe. Le poème « Prometheus » entrelace ainsi l'œuvre de Scriabine et le programme politique de Lénine. Un autre poème, « Assassin » (publié trois ans avant la sortie du film de Joseph Losey sur le même thème), est consacré à l'assassinat de Trotsky, précédé par une épigraphe d'Octavio Paz, alors sympathisant communiste, mais particulièrement choqué par cet événement. Comme le fait remarquer Michèle Duclos, Tomlinson semble s'inscrire en faux contre les extrémismes politiques et esthétiques qui marquèrent le XX<sup>e</sup> siècle. À remettre certains de ces poèmes dans leur contexte, cependant, on constate une fascination-répulsion digne des Romantiques anglais pour certains de ces épisodes de l'Histoire (« For Danton » est à cet égard préfacé d'une citation du *Prelude* de Wordsworth), ainsi qu'une réflexion yeatsienne sur les enjeux politiques de l'écriture : « *In this, was Lenin guiltier than you / When, out of a merciless patience grew / The daily prose such poetry prepares for?* » (« Prometheus »). Dans le sillage d'un Hill, on notera également le jeu de l'écriture moderne avec les formes poétiques canoniques, et la pratique de la traduction ou de la réécriture : le poème « Charlotte Corday » imite en effet la forme de l'ode anacréontique utilisée par André Chénier en hommage à celle qui assassina Marat. Tomlinson y célèbre un certain idéalisme mais refuse aussi, peut-être par l'absence d'un schéma de rime systématique (car un fantôme de distique rimé y persiste çà et là), le contrôle que certains voudraient imposer aux événements.

Poète aux accents parfois conservateurs, mais fondamentalement ouvert à l'expérience de l'étranger, Tomlinson fut un traducteur novateur et un traductologue, notamment auteur d'essais sur Ovide et les modernistes (*Poetry and Metamorphosis*, qui furent les Clark Lectures de 1982). On pourra souhaiter, comme suite logique de cette première traduction en français, d'autres traductions mettant davantage en avant la forme de ces poèmes et les nombreux jeux lexicaux, sonores et visuels qui y ont cours. Saluons d'ores et déjà un travail pionnier, qui respecte la mise en page des textes (et n'a pas recours aux caractères italiques pour présenter le texte source), et présente au lecteur français un poète dont l'œuvre mérite que l'on s'y attarde. — Carole BIRKAN-BERZ (Université Sorbonne-Nouvelle)

Vanessa ALAYRAC-FIELDING. — **La Chine dans l'imaginaire anglais des Lumières.** (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016, 620 p., 39 €)

Cet élégant ouvrage magnifiquement illustré porte sur l'histoire du goût pour les produits, les objets et les décors chinois dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle. On sait l'engouement de l'Europe des Lumières pour un pays et une civilisation qu'elle ne connaissait que très superficiellement, mais dont l'étrangeté la fascina longtemps. Des ouvrages anciens comme celui de Hugh Honour (1961) et celui d'Oliver Impey (1977) avaient déjà proposé une approche pluridisciplinaire du sujet, qui est ici reprise et développée de manière magistrale. C'est une vaste fresque d'histoire culturelle, littéraire et artistique de la chinoiserie en Angleterre qui est ici présentée, avec un intérêt particulier pour les arts décoratifs et les jardins. En même temps, l'auteur ancre judicieusement ses analyses dans une histoire des échanges commerciaux et des modes de consommation qu'ils ont permis. Ce livre nous offre ainsi une vision globale d'un phénomène trop souvent réduit à une simple mode. En outre le propos s'appuie sur la théorie critique contemporaine de manière originale, notamment à la lumière des travaux de Stuart Hall, Edward Saïd et Homi Bhabha. On regrette seulement que la lecture soit rendue malaisée par un trop grand nombre de longues citations (dont le texte anglais est donné en note).

Grâce à sa flotte marchande, l'Angleterre était bien placée pour entrer en relation avec l'Empire du Milieu dès le XVII<sup>e</sup> siècle. C'est alors que les soieries, les porcelaines et, bien sûr, le thé commencèrent à être importés, devenant bientôt des produits de consommation ostentatoire parmi les élites. V. Alayrac-Fielding précise que le goût de la chinoiserie est d'abord lié à leur vie domestique, avec l'irruption des meubles laqués, des tentures peintes, des cabinets de porcelaine, et bien sûr l'engouement pour le thé. Dès l'abord, la consommation de ce dernier est l'apanage des femmes, et autour d'un nouveau meuble, la table à thé, se cristallise une politesse nouvelle, contrastant avec le débraillé alcoolisé des cercles masculins (voir Hogarth, *A Midnight Modern Conversation*). Mais la Chine est aussi

perçue par Bolingbroke et d'autres comme un pays de sagesse morale et politique, où Confucius fait figure de prophète. Les écrivains plus légers comme Goldsmith inventent des fictions pseudo-chinoises pour mieux développer leur vision satirique ou polémique de l'Angleterre, mais en « réduisant à des clichés et à des stéréotypes » un espace codé comme étranger (168) mais dépourvu de réalité. Le langage pseudo-chinois à base de monosyllabes comme celui de *The Biter*, une pièce de Rowe (1705), place déjà la chinoiserie sur le registre de la frivolité bouffonne, comme le firent constamment les critiques de la sinophilie anglaise.

Beaucoup plus développée que la critique littéraire est l'analyse des arts décoratifs chinoisants en Angleterre. L'auteur montre comment une nouvelle « esthétique de l'étrange » séduisit certains parce qu'elle s'opposait radicalement aux canons de l'art occidental issu de la tradition gréco-romaine. Ce qui plaisait, au fond, c'était son « altérité irréductible » (199), fût-elle incompréhensible. Un des grands thèmes de l'ouvrage est en effet l'ignorance européenne de ce qu'était réellement la Chine et la méconnaissance du sens de ses productions symboliques. C'est le goût assez frivole de la nouveauté, lié à la consommation ostentatoire, qui encouragea le succès de la chinoiserie. Les manufactures anglaises, en tout, cas, furent promptes à s'emparer de décors chinoisants pour la porcelaine, les soieries, les papiers peints, sans parler des meubles. Le poli des laques, la transparence laiteuse des porcelaines, l'éclat des soieries et les courbes capricieuses des arabesques avaient tout pour flatter les sens de clients peu soucieux de théorie esthétique. La chinoiserie, en outre, s'accordait assez bien par ses formes avec le rococo et les décors gothicisants ou rustiques pour assurer son succès chez un public de consommateurs plutôt que de connaisseurs.

Le triomphe du style de jardin paysager après 1730 conforta bientôt celui des arts décoratifs chinoisants. À son tour, il introduisit l'irrégularité et le sensualisme dans l'espace visuel. Dès 1685 Sir William Temple avait vanté le *sharawadgi* chinois, cet art du jardin irrégulier, et les voyageurs européens, de Du Halde à Chambers, entretenirent l'idée que l'Occident avait beaucoup à apprendre des Chinois dans ce domaine. Pourtant, comme le démontre V. Alayrac-Fielding, le véritable jardin chinois, « espace symbolique, atemporel, donc éternel » (282) n'avait pas grand-chose en commun avec le jardin anglais lié à l'empirisme lockien, inscrivant la promenade dans la durée et l'espace immédiats. Cette contradiction n'empêcha nullement la multiplication des ponts chinois, temples à clochettes et autres pagodes en Angleterre, dont l'aquarelliste Thomas Robbins a donné de charmantes vues.

Une des questions qui restent pourtant sans véritable réponse dans cet ouvrage, si fouillé soit-il, est celle du très long succès de la chinoiserie durant plus d'un siècle bien que, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle ait été l'objet de critiques et même de sarcasmes. Ce furent d'abord les défenseurs du mercantilisme comme Defoe qui regrettèrent la fuite de métal précieux vers la Chine en échange de produits de luxe jugés inutiles. La comédie satirique, avec des personnages comme Lady Lovetoy et Sir Godfrey Trinket, s'en prit

très tôt à la folie de la collection. Certains moralistes chrétiens s'offusquèrent que des idoles grotesques soient considérées comme des objets d'art dignes d'admiration. Les tenants de l'esthétique classique dénoncèrent l'absence apparente de règles dans l'art chinois. Dans leur sillage, les défenseurs de l'humanisme civique virent d'un mauvais œil l'irruption des nouveaux riches dans le domaine du goût. Une métaphore favorite des adversaires de la chinoiserie fut celle du vernis, surface à l'éclat trompeur dissimulant de vils matériaux. Les fragiles fabriques de jardin chinoisantes se prêtaient facilement à ce genre de critiques. Le thé lui-même fut accusé de tous les maux. Enfin l'association de la chinoiserie au caprice féminin, d'une part, et à l'influence du rococo français, d'autre part, aurait pu avoir assez de poids pour discréditer la chinoiserie, mais cela ne se produisit qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, au profit d'un engouement pour l'Inde.

Tout en rendant parfaitement compte de cette hostilité aux multiples visages, V. Alayrac-Fielding suggère que la mode chinoisante a eu en fin de compte un rôle libérateur dans la civilisation anglaise : « Le goût chinois vint proposer un nouvel art de vivre, modifier certaines pratiques sociales et culturelles, s'immiscer dans le quotidien des Anglais et déstabiliser le regard en apportant une nouvelle façon de voir le monde » (517). Ce beau livre montre effectivement que loin de consister en un simple engouement pour des productions exotiques, le goût chinoisant a développé une créativité artistique, économique et sociale en Angleterre, contribuant à l'affranchir des modèles classiques dans beaucoup de domaines. — Jacques CARRÉ (Université de Paris-Sorbonne)

Pierre MORÈRE. — **Sens et sensibilité. Pensée et poésie dans la Grande-Bretagne des Lumières.** (Lyon : PUL/ELLUG, 2015, 338 p., 26 €)

Spécialiste de l'œuvre de James Beattie et de l'Écosse des Lumières, récent auteur, avec Denis Bonneau, d'une traduction des *Vies des poètes anglais* de Samuel Johnson, Pierre Morère nous livre ici un panorama de la poésie britannique au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont le principe d'orientation est fourni par la profonde influence de l'empirisme lockien (assimilé à son avatar sensualiste) sur la pensée et la littérature des « Lumières ». Le terme n'est pas choisi au hasard, le but de P. Morère étant, pour partie, de redéfinir la notion à partir de son versant britannique, contre ce que certaines représentations trop exclusivement centrées sur les Lumières françaises peuvent avoir de réducteur. D'où une triple mise au point, perceptible dès l'introduction de l'ouvrage : insistance sur l'anthropologie *sensible* du XVIII<sup>e</sup> siècle britannique, opposée au primat de la raison dans une France encore tributaire de l'héritage cartésien ; rappel de l'importance persistante du fait religieux dans une société plus tolérante et plus apaisée, qui trouve à s'exprimer dans une ferveur libérée des dogmatismes ; réhabilitation, enfin, de la production poétique (de Pope à Wordsworth) d'un siècle dont on ne retient souvent que les écrivains en prose.

Philosophie, foi et poésie font donc bon ménage dans une Angleterre aux Lumières plus douces et plus débonnaires, cheminant lentement mais sans heurts vers le romantisme, et que l'auteur nous invite à parcourir en quatre temps nettement définis. Un premier chapitre explore les voies frayées par la pensée de Locke et de ses successeurs (Hume, Reid...) à l'innovation poétique, notamment à travers la double mise en exergue de la perception sensorielle et de l'association des idées, qui favorise la redécouverte de la nature au-delà des stéréotypes de la pastorale, ainsi qu'une poésie du sentiment et de la méditation. P. Morère y souligne, entre autres, l'importance chez Locke du malaise (*unease*) comme stimulus de la pensée et de l'action, qui ouvre aux poètes du siècle le champ du questionnement métaphysique et contribue à assouplir le discours poétique pour mieux épouser le flux mouvant du sensible. La tension dialectique latente entre la prudente méthode lockienne et les exigences de la création poétique fait l'objet d'une étude approfondie dans le second chapitre, qui retrace la réhabilitation progressive de l'imagination chez Addison et Akenside, puis sa séparation d'avec la *fancy* chez les critiques de la fin du siècle, jusqu'à son apothéose en faculté créatrice dans les préfaces de Wordsworth. Le troisième revient longuement sur les rapports entre foi et création poétique au cours du siècle. L'auteur y souligne la permanence de la référence religieuse, voire biblique, chez quelques-uns des principaux auteurs de la période (Pope, Thomson, Young — qui retrouve ici une place qu'on ne lui accorde plus que trop rarement), et complète cet aperçu de la *via media* britannique par une brève étude des extrêmes qui lui donnent tout son sens : ceux de l'angoisse spirituelle, de Lady Winchilsea à Smart et Cowper, de l'hétérodoxie visionnaire chez Blake, de la révolte libertine chez Rochester et ses lointains héritiers, Churchill et Burns (que P. Morère prend soin de distinguer du courant athée militant des Lumières européennes). Le quatrième chapitre, enfin, décrit l'évolution de la réflexion critique anglaise, depuis les remous de la Querelle des Anciens et des Modernes — dont l'*Essay on Criticism* de Pope porte la trace — jusqu'à la recherche primitiviste de nouveaux modèles (Gray, Macpherson, Blair) qui va aboutir au romantisme ; on en retient notamment une analyse longue et nuancée de la position singulière de Johnson, héritier sourcilleux du classicisme mais aussi, à bien des égards, témoin perspicace des développements en cours.

Cette synthèse est donc aussi riche dans son détail que cohérente dans son architecture : les étudiants et les spécialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle y trouveront, en abondance, des aperçus suggestifs et de stimulantes analyses. Quelques réserves s'imposent cependant. Le propos de l'auteur semble parfois aboutir à une homogénéisation excessive du champ étudié. L'influence de Locke, pour immense qu'elle ait été, paraît ici occulter celle d'autres penseurs qui contribuèrent puissamment à l'inspiration des poètes des Lumières, notamment Newton et ses recherches sur l'optique, ou Shaftesbury dont l'œuvre joua un rôle décisif dans le développement de la poésie de la nature et le dépassement des normes classiques (Thomson, Warton, etc.), mais

que P. Morère ne mentionne guère qu'en passant. On peut, d'autre part, regretter que la bibliographie de l'ouvrage soit quelque peu restreinte, au point qu'on y cherche en vain certaines références qui auraient eu toute leur place dans la perspective retenue par l'auteur : rien des travaux pionniers de M. H. Nicolson sur les affinités entre science et sensibilité au siècle des Lumières, rien non plus de ceux de G. S. Rousseau sur l'omniprésence du système nerveux dans le discours de la sensibilité, qui trouve cependant bien des corrélats dans la poésie de la période, et jusque chez Burke que P. Morère cite à plusieurs reprises. Ces omissions reflètent, bien sûr, les partis pris herméneutiques de l'auteur — plus bergsoniens que foucauldien ou simplement historicistes —, et n'ôtent rien à la cohérence de son argumentation. On est plus gêné par certaines approximations factuelles, par exemple l'inversion de la chronologie des œuvres (certes mineures) de John Dyer, ou la présentation de la *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith (évoquée, semble-t-il, de très loin) comme ouvrage d'esthétique : de tels raccourcis déparent, dans une certaine mesure, un ouvrage par ailleurs ambitieux, convaincant et séduisant sur bien des points. — Laurent FOLLIOU (Université de Paris-Sorbonne).

Peter GARSIDE et Karen O'BRIEN, éd. — **English and British Fiction 1750-1820**. Vol. 2 of *The Oxford History of the Novel in English*. 12 vols. (Oxford : Oxford University Press, 2015, XXIX + 668 p., £95)

Ce deuxième des douze volumes constitutifs de la collection *The History of the Novel in English* réunit les contributions de trente-quatre spécialistes anglophones — dont dix-sept exercent hors du Royaume-Uni — sous la direction de Peter Garside (Édimbourg) et de Karen O'Brien (King's College, London). Les six parties (trente-deux chapitres) de l'ouvrage, précédées d'une introduction de Karen O'Brien et suivies d'une Postface (chapitre 33) de Clifford Siskin (« The Rise of the 'Rise' of the Novel »), centrée sur la collection tout entière, respectent une logique thématique non dissociée de la chronologie indispensable pour rendre compte de l'évolution d'un genre littéraire (encore récent) durant une « phase décisive » (xvii) allant de 1750, une fois publiés les romans majeurs de Richardson et de Fielding, à 1820, après le « réalisme domestique » de Jane Austen et les romans historiques de Walter Scott.

Avec logique, le contexte socio-économique et matériel est abordé dans la partie liminaire, « Book Production and Distribution » (3-69) qui envisage successivement « Production » (J. Raven), « Authorship » (P. Garside) et « Circulation » (D. Allan). Tableaux et graphiques résument et illustrent, avec clarté, ces chapitres qui n'oublient pas de tirer des conclusions variant selon le sexe des romancier/ères.

« Major Authors and Traditions » (73-331) regroupe quatorze chapitres. Après un état des lieux du genre romanesque en 1750, brossé par E. J. Clery, les chapitres examinent ou bien la production d'un auteur — Smollett (S.

Dickie), Sterne (J. Chandler), Jane Austen (V. Jones) et Scott (I. Duncan) — ou bien un ensemble de romans caractéristiques d'un courant : la fiction sentimentale des années 1760-1770 (H. Thompson), les « bas bleus » et la fiction des femmes rationnelles (B. A. Schellenberg), les romans de la sensibilité dans les années 1780 (C. Franklin), le début de la fiction gothique (D. Lynch), « the novel wars » [1790-1804] (J. Mee), « the national tale » (C. Connolly), le gothique et l'anti-gothique des années 1797-1820 (R. Miles) et, enfin, la fiction évangélique [Hannah More, Mary Brunton, Laetitia-Matilda Hawkins, Amelia A. Opie, B. Hofland...] (A. Mandal).

« Generic Variations and Narrative Structures » (335-403) explore quatre catégories fictionnelles : d'une part, les « It-Narratives and Spy Novels » (L. Festa), curiosité qui se développe dans les années 1750-1780 avec Francis Coventry, Eliza Haywood, Charles Johnstone et Dorothy Kilner ; d'autre part, les contes philosophiques et orientaux (R. Ballaster), de *Rasselas* (1759) de Johnson à *Letters of a Hindoo Rajah* (1796) d'Elizabeth Hamilton et à *Hartly House, Calcutta* (1789) de Phoebe Gibbes, en passant par *Almorán and Hamet* (1761) de John Hawkesworth, *Solyman and Almena* (1762) de John Langhorne, *Tales of the Genii* (1764) de James Ridley et *The History of Nourjahad* (1767) de Frances Sheridan. Sont aussi étudiés, dans cette partie, la fiction épistolaire (N. J. Watson), dans le sillage de Richardson, des années 1750 aux années 1790 — qui n'était pas un domaine à majorité féminine (373), contrairement à certains clichés —, puis les romans à scandale où sont regroupées les œuvres de Cleland, de Mary Robinson, de Charlotte Dacre, entre autres (C. Tuite).

Sous le titre « Contexts » (408-58), la quatrième partie s'attache à démontrer les échos entre les vifs débats et controverses de cette période et les thématiques romanesques. La question de la propriété, de l'héritage, des droits civiques informe la fiction, démontre Ruth Perry dans « All in the Family: Consanguinity, Marriage, and Property ». Au plan historique, après la défaite de la seconde rébellion jacobite, le genre récent qu'est le roman pourrait avoir contribué à renforcer l'existence d'une identité britannique (« Fictions of the Union » de T. Keymer). Dans « Imperial Commerce, Gender, and Slavery », indique Deirdre Coleman, l'intrigue du départ dans les colonies suivi du retour dans la mère-patrie permet de référer à l'esclavage dans les Antilles et en Amérique du Nord ; parfois, l'esclavage sert de métaphore au commerce entre les sexes (*The History of Sir George Ellison* [1766] de Sarah Scott...).

Des formes de fiction autres que le roman font l'objet de la cinquième partie, « Alternative Forms of Fiction » (461-528). Y sont examinés la fiction adaptée aux magazines — à l'adresse des femmes, tels *The Lady's Magazine* ou *The Lady's Monthly Museum*, comme des hommes, tels *The Gentleman's Magazine* ou *The European Magazine* (G. Hughes) —, les formes fictives courtes et l'essor du conte (A. Jarrells), la littérature destinée aux enfants et à la jeunesse (M. O. Grenby). Dans le dernier chapitre, « The Novel and the Stage », G. Russell analyse les interactions, la porosité, à l'époque, entre théâtre et fiction. On se souvient des pièces (significatives, en contexte) vues

par Evelina (Frances Burney) et de celle jouée dans *Mansfield Park* (Jane Austen) ; à l'inverse, Lydia Languish dévore des romans dans *The Rivals* de Sheridan et les romans de Scott, quant à eux, sont mis en scène.

La dernière partie, « Assimilation and Cultural Interchanges » (531-612), fait figure d'ouverture. Dans « Assimilating the Novel : Reviews and Collections », démontre M. Gamer, l'écriture de l'histoire de la fiction, les recensions de romans dans les magazines (à preuve l'importance de l'adresse « To the Authors of the *Monthly* and *Critical Review* » au début d'*Evelina* [1778]), les anthologies et les nouvelles éditions en plusieurs volumes assoient le roman en tant que catégorie littéraire authentique. Ce fait est indissociable de l'étude précise du lectorat, menée dans le chapitre suivant, « Readers and Reading Practices » (S. Colclough). « The Global British Novel » (W. Verhoeven) permet le passage du roman anglais au roman de langue anglaise, afin d'inclure les colonies américaines et tous les territoires de l'Empire (Antilles, Inde), en vue de construire une identité britannique. La dissémination en Europe continentale, *via* les traductions, voire les réécritures, ultime point de ce chapitre, conduit, par un effet de réciprocité, voire de boomerang parfois, au suivant, « Foreign Imports » (J. Mander). Grâce aux traductions, là encore, surtout entre 1790 et 1810 (période de guerres anglo-françaises), en particulier du français et de l'allemand, se tissent de fécondes influences croisées analysées ici.

Une riche bibliographie alphabétique de sources secondaires (631-50), un index utile des romans et romanciers britanniques et irlandais (1750-1820) (651-58) puis un *index nominum* général (659-68) viennent compléter ce monument indispensable à tout/e angliciste ou à tout/e lecteur/trice curieux/se.  
— Guyonne LEDUC (Université de Lille III)

**JEAN-STÉPHANE MASSIANI. — Les Journaux de voyage de James Cook dans le Pacifique : du parcours au discours.** (Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2015, 316 pp., 25 €).

Cette monographie offre au lecteur une étude approfondie et tout à fait passionnante des journaux que James Cook rédigea au cours des trois expéditions qu'il fit dans le Pacifique entre 1768 et 1779 à bord de l'*Endeavour*, du *Resolution* et du *Discovery*. Elle a pour objectif de s'éloigner de la figure de Cook comme personnage central de l'histoire de la navigation et des grandes explorations pour mettre l'accent sur la dimension plus spécifiquement littéraire de ses écrits. Jean-Stéphane Massiani souligne d'emblée que son entreprise ne vise pas à faire découvrir Cook comme un grand auteur mais simplement d'analyser son écriture ainsi que la manière dont son style évolue d'un voyage à l'autre. Cette étude révèle qu'à force d'écrire, Cook finit par élaborer des stratégies narratives originales souvent inspirées d'autres discours de son temps ou de récits plus anciens – essentiellement des récits d'autres navigateurs. Jean-Stéphane Massiani s'est employé avec succès à révéler l'écrivain qui, en Cook, s'affirme progressivement derrière le

navigateur, à mesure, que de journal en journal, « le style se fait plus sûr, le langage plus maîtrisé » (13), et que la prose, initialement hésitante, devient plus assurée. C'est cette « maturation littéraire » qui est ainsi retracée dans la monographie.

Cette dimension littéraire amène toutefois à s'interroger sur l'objet du récit qui, à force d'être informé par d'autres textes, peut sembler parfois s'éloigner du réel. Cette question est d'autant plus prégnante que le lectorat de ces journaux était avide d'exotisme et de sensations fortes, ce qui encourageait les auteurs de comptes rendus de voyage à transformer leurs écrits pour répondre à cette demande, en utilisant « les mécanismes et les artifices de la fiction » (10) au détriment d'une narration plus objective. Entre informer et divertir, le texte de Cook hésite par moments. L'ouvrage de J.-S. Massiani met d'ailleurs en lumière les tentatives de Cook pour décrire le réel souvent exotique auquel ses équipages et lui-même se trouvaient confrontés. La manière dont Cook gère les limites de sa propre langue et élabore des stratégies rhétoriques, lexicales et narratives pour représenter un « indicible référent » (163) est au cœur de la problématique de ce livre, qui porte une attention fort instructive à l'organisation interne des récits de Cook. L'idée de combiner de surcroît une étude de la composition interne des journaux avec une analyse de l'ensemble des manuscrits pour en dégager des tendances plus générales est d'autant plus judicieuse que les voyages revisitent souvent les mêmes endroits, ce qui implique la question du déjà-vu.

La monographie n'esquive pas les difficultés inhérentes à des objets d'étude qui se présentent à la fois sous la forme de carnets de bord et de journaux de voyage, alors que la littérature de voyage distingue généralement les deux. J.-S. Massiani fait par ailleurs remarquer que les journaux rédigés entre 1768 et 1779 « donnèrent lieu à de multiples récits qui se complètent ou se chevauchent la plupart du temps [voire] se contredisent parfois » (63). Il ajoute qu'il n'est pas facile de choisir, parmi les différentes versions d'un même voyage, le manuscrit le plus complet ou le plus définitif. Le premier voyage donna ainsi naissance aux manuscrits de Canberra, Mitchell, Greenwich et Admiralty dont les comparaisons s'avèrent fructueuses. On mesure bien là toute la difficulté de l'entreprise d'exégèse menée ici, mais aussi toute sa richesse.

La dimension géographique, maritime, scientifique et ethnologique des journaux est également prise en considération. Le lecteur accompagne ici Cook dans ses voyages en mer ; dans ses descriptions d'escales (à cet égard l'analyse que fait Massiani de la description de Tahiti en 1769 par Cook est très intéressante) ; dans sa recherche du passage du nord-ouest ; ou encore dans ses spéculations sur l'existence d'un continent austral. La monographie consacre aussi une section à la valeur ethnographique des journaux de Cook et au portrait que dresse le navigateur des indigènes du Pacifique – un portrait qui nuance considérablement l'idéologie du Bon Sauvage. La rigueur et la richesse scientifique des expéditions de Cook sont également soulignées.

J.-S. Massiani prend soin de contextualiser minutieusement son propos

en rappelant, par exemple, l'historique des navigations dans le Pacifique jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui permet de mieux comprendre la place de Cook dans cette histoire mais aussi de la mettre en perspective. La monographie évoque également le « mythe Cook » (31) construit à la fois à travers des textes et à travers les arts visuels. Ce mythe est confronté aux informations tirées des journaux de Cook qui prennent parfois le contrepied de ce panégyrique. Quelques données biographiques complètent utilement le portrait tracé dans la monographie.

J.-S. Massiani soulève une autre difficulté liée à la lecture des journaux de Cook : le récit de ces voyages ne nous est pas parvenu directement mais par le truchement des relations publiées par Hawkesworth et par Douglas, qui non seulement récrivirent les journaux de Cook, mais y introduisirent des considérations idéologiques – comme l'Empire britannique pour Douglas – qui n'y figuraient pas initialement. Le statut des journaux de Cook s'avère donc encore plus complexe qu'on ne l'aurait imaginé, et l'ouvrage s'emploie à mettre en lumière ce deuxième niveau d'élaboration littéraire qui s'appliqua aux journaux de Cook.

Ce livre a le mérite de nous faire découvrir moins le capitaine et l'explorateur Cook et ses découvertes que l'écrivain et ses productions. En d'autres termes, et pour reprendre les termes même de J.-S. Massiani, il dévoile « les écrits de Cook dans leur dimension littéraire » (10), et cette découverte s'avère tout à fait fascinante. — Nathalie VANFASSE (Aix-Marseille Université)

**PIERRE DUBOIS.** — *Music in the Georgian Novel.* (Cambridge: Cambridge UP, 2015, xi + 364 pp., £ 74.99)

Aussi étonnant que cela puisse paraître, le livre de Pierre Dubois est la première étude d'envergure exclusivement consacrée à la représentation de la musique et de l'imaginaire musical dans la fiction anglaise du dix-huitième siècle. Suivant un plan qui permet d'articuler autant l'évolution des théories esthétiques et musicales que celle des différentes formes romanesques, l'ouvrage balaie, de Richardson à Austen, l'essentiel de l'œuvre romanesque de la période géorgienne, et cela dans le but de montrer à quel point la musique est une composante essentielle, autant sur les plans thématique que structurel, dramatique, psychologique et métaphorique, des œuvres analysées. Essentiellement consacrée à la dichotomie opéra-oratorio et au débat sur le rôle moral de la musique, la première partie permet ainsi d'évoquer les principaux romans de Richardson, Johnson, Fielding et Smollett. La deuxième, axée sur l'émergence de la sensibilité et du sentiment, permet quant à elle de traiter de la figure centrale de Sterne tout en se penchant sur celles, plus périphériques, de Mackenzie et de Goldsmith, dont l'utilisation thématique de la musique constitue également un aspect innovant de leur écriture. Consacrée à la notion du sublime, la troisième partie permet en réalité de parvenir, par l'examen de l'œuvre de Radcliffe, à une définition d'un sublime féminin qui débouche, en toute logique, sur une dernière partie

portant sur le rôle de la musique dans la construction d'une identité littéraire féminine. À côté de Jane Austen et Frances Burney apparaissent ainsi des figures moins connues comme Anne Hughes, Jane West, Maria Edgeworth, Elizabeth Inchbald et Sydney Owenson. Si l'ouvrage de Pierre Dubois, suivant la typologie ternaire autrefois définie par Steven Paul Scher – musique et littérature, littérature dans la musique, musique dans la littérature –, adopte résolument la troisième perspective, il ne s'interdit pas occasionnellement, notamment dans les pages consacrées à Sterne, de se pencher sur ce que l'on a appelé la « musicalisation » de la fiction.

On ne saurait dire avec suffisamment de force tout l'intérêt de ce livre innovant et original, qui permet d'éclairer d'un regard nouveau les œuvres majeures de la littérature de l'époque, mais également de donner au discours sur l'esthétique et la théorie musicales et culturelles en vogue une forme d'incarnation dans l'univers fictionnel contemporain. S'appuyant autant sur des sources primaires que secondaires, cette étude d'une impressionnante érudition et d'une remarquable finesse d'analyse comblera, de toute évidence, non seulement les spécialistes et amateurs de l'œuvre romanesque et de l'univers musical de l'époque, mais également tous les dix-huitiémistes et anglicistes férus d'esthétique et d'histoire culturelle.

De façon quelque peu paradoxale, le va-et-vient entre les parties consacrées à l'histoire culturelle de la musique et les analyses littéraires à proprement parler, qui donne au livre de Pierre Dubois toute sa force, constitue peut-être aussi une des relatives faiblesses structurelles de l'ouvrage, notamment lorsque l'illustration romanesque vient faire défaut au fait culturel souligné. Ainsi, certains lecteurs auraient peut-être attendu un prolongement littéraire plus développé pour le chapitre 4, « The natural voice and the idea of purity », dont la nature quelque peu digressive est dûment signalée par l'auteur. De même, on pourra s'interroger, dans le contexte d'un ouvrage consacré au roman, sur la pertinence de certains développements organologiques au cours du chapitre 18, « Instruments of a new sensibility », même si certains éléments de ce chapitre sont tout à fait éclairants pour les explications fournies au cours des pages suivantes. Par ailleurs, si l'on ne peut qu'être d'accord avec Pierre Dubois lorsqu'il fait observer que la littérature romanesque des années 1730 et 1740 prend unanimement parti contre l'opéra italien, on regrettera peut-être que l'auteur donne l'impression de prendre à son compte certains des points de vue exprimés dans les ouvrages en question. Des jugements subjectifs sur « la laideur des castrats » (21) ou sur la « stridence » de leur voix (59) semblent ainsi être présentés comme des faits incontestables, alors qu'on ne compte pas les témoignages qui, dans d'autres sources, tendraient à démontrer le contraire. On pourra également s'étonner de certains manques ou déséquilibres quant au choix des figures littéraires examinées : une page et demie pour Fielding, par exemple, contre près d'une quarantaine pour Sterne ou pour Radcliffe. L'orientation *gender* donnée à l'analyse de l'œuvre de cette dernière aurait sans doute gagné, par ailleurs, à être complétée par des remarques sur la fonction de la musique chez d'autres auteurs dits « gothiques », Matthew Lewis notamment mais surtout William Beckford.

On aura évidemment compris qu'il ne s'agit là que de menues réserves, lesquelles n'altèrent en rien la stimulation d'une étude toujours passionnante et véritablement, au sens premier du terme, séminale, au sens où elle devrait susciter de très nombreux prolongements, soit par l'exploration d'autres corpus, soit par la poursuite de l'une ou de l'autre des pistes de recherche engagées. Gageons en tout cas que livre de Pierre Dubois restera longtemps, dans le domaine des études culturelles liées au roman et à la musique du dix-huitième siècle, une référence absolue. — Pierre DEGOTT (Université de Lorraine)

Nancy HENRY. — **The Life of George Eliot : A Critical Biography.** Blackwell Critical Biographies. (Chichester : Wiley-Blackwell, 2012, XIII + 299 p., 37,80 € broché)

Depuis la mort de George Eliot en 1880, pas moins de trente-sept biographies lui ont été consacrées, dont les plus connues sont signées par son mari, John Cross (1885), par Gordon S. Haight (1968), le spécialiste américain qui a consacré l'essentiel de sa carrière à publier sa correspondance, et par Rosemary Ashton (1996), qui s'est d'abord intéressée à son compagnon, G.H. Lewes. La dernière en date, que l'on doit à Nancy Henry, universitaire américaine qui a déjà publié *George Eliot and the British Empire* (2002, EA 56 [2003] : 513) et *The Cambridge Introduction to George Eliot* (2008), nous montre qu'il y a encore à dire sur la vie de la romancière. L'auteur justifie son entreprise en rappelant que depuis la biographie de Haight, de nouveaux documents sont disponibles : les journaux de la romancière ont été publiés par Margaret Harris et Judith Johnson (1998), la correspondance de Lewes par William Baker (1995-99), et l'on peut maintenant lire dans son intégralité l'autobiographie d'Edith Simcox, une contemporaine et admiratrice (*Autobiography of a Shirtmaker*, 1998). Mais il y a plus : Haight a créé une image de George Eliot qui paraît contestable. En insistant sur la fragilité de la romancière, sur son besoin d'avoir toujours auprès d'elle un homme sur lequel s'appuyer, il l'a présentée comme une faible femme, ce qui s'accorde mal avec l'audace et le courage dont elle a fait preuve pour mener sa carrière littéraire dans l'Angleterre victorienne. Nous avons donc affaire ici à une biographie « révisionniste » qui, bien sûr, ne revient pas avec précision sur l'intégralité de la vie de George Eliot, mais sur certains aspects qui méritent une relecture.

Son premier chapitre théorique commence par une réflexion générale sur la possibilité même d'écrire la biographie d'un écrivain, dans une perspective moderne qui a intégré « la mort de l'auteur », mais il rappelle aussi la problématique éliotienne : la romancière se méfiait beaucoup du goût de ses contemporains pour les « vies de personnages illustres » et considérait que l'essentiel de sa vie se trouvait dans ses œuvres. Nancy Henry formule ici certaines de ses interrogations personnelles sur des aspects obscurs de la vie de George Eliot : pourquoi parle-t-elle si peu de sa mère, alors qu'elle

nous donne un portrait détaillé de son père, qui joue un si grand rôle au début de sa vie ; pourquoi ne pouvait-elle pas épouser Lewes, avec qui elle a vécu heureuse pendant près d'un quart de siècle ; enfin, quelle est pour elle l'importance d'Agnes Lewes, la femme de celui-ci, qui reste « the other woman » dans la vie de couple qu'elle connaît avec Lewes ? L'entreprise de Henry relève de la biographie critique : elle remet en cause certaines idées reçues, elle tente de répondre à des questions jamais abordées et, surtout, elle s'efforce d'éclairer la vie par l'œuvre et réciproquement.

À sa première question, Henry répond par une hypothèse empruntée notamment à Kathleen McCormack (*George Eliot and Intoxication*, 2000). George Eliot ne parlait guère de sa mère, morte lorsqu'elle avait 16 ans, parce qu'elle était alcoolique. Rien ne permet de l'établir de façon certaine et il convient de se rappeler qu'il s'agit d'une simple spéculation. La réponse à sa deuxième question est plus solide. Henry remet en cause la théorie de l'amour libre pratiqué par Lewes et son ami Thornton Hunt. Elle nous explique que Lewes, en reconnaissant la paternité de ses enfants illégitimes, n'avait nullement pardonné l'infidélité de sa femme Agnes. Il aurait donc pu envisager une procédure de divorce après la loi de 1857, mais il se serait alors trouvé dans une situation délicate devant le tribunal, du fait qu'il vivait avec George Eliot. Pour la troisième question, Henry nous démontre que l'œuvre romanesque de George Eliot regorge de situations de triangulation, relevant de la théorie de René Girard sur le désir mimétique. On y trouve aussi un bon nombre de personnages dont la naissance est problématique ou illégitime. Il y a donc un échange constant entre le biographique (notamment la vie de Lewes) et le littéraire, et le grand mérite de cette biographie critique est de nous renvoyer aux œuvres pour une lecture nouvelle.

On en a un exemple supplémentaire avec une interprétation inattendue mais éclairante de *Daniel Deronda* : les terreurs étranges de Gwendolen s'expliqueraient par le fait qu'elle a vraisemblablement été abusée sexuellement par son beau-père, le capitaine Davilow. Ce personnage peut en effet évoquer le capitaine Willim, le beau-père de Lewes, qui maltraitait sa femme. La thématique de l'abus sexuel se trouverait encodée dans les épi-graphes du roman extraites de la pièce de Shelley, *The Cenci*, où l'héroïne est violée par son père. *Se non è vero, è bene trovato!* Tout cela est nouveau et ingénieux, mais ne doit pas faire oublier que l'on reste le plus souvent dans le domaine des spéculations. Heureusement, Nancy Henry présente ses hypothèses avec prudence et discernement. Elles ont le mérite d'ouvrir des perspectives intéressantes qui invitent à relire les romans. Là où elles sont particulièrement solides, comme dans les réflexions sur les relations triangulaires et les naissances illégitimes, elles montrent l'imbrication réelle de la vie et de l'œuvre. Cette nouvelle biographie critique se trouve donc pleinement justifiée. — Alain JUMEAU (Université de Paris-Sorbonne)

Cambridge Edition of the Complete Fiction of Henry James. (Cambridge : Cambridge UP, 2015. CV + 545 pp., £ 84.99)

Annoncée depuis plusieurs années, l'édition complète des œuvres fictionnelles de Henry James aux presses universitaires de Cambridge inaugure sa monumentale entreprise par la publication quasi concomitante d'un texte de la première période, *The Europeans* (1878), du désormais classique *The Portrait of a Lady* (1881) et d'un des chefs-d'œuvre de la « phase majeure » (selon la classification de F. O. Matthiessen), *The Ambassadors*, paru en 1903, entre les deux autres sommets romanesques que sont *The Wings of the Dove* (1902) et *The Golden Bowl* (1904) — une triade emblématique de la prose complexe et des innovations formelles du James de la maturité.

Roman préféré du Maître et de nombre de ses admirateurs, *The Ambassadors* a fait l'objet de plusieurs éditions de qualité, notamment la Norton Critical Edition de S. P. Rosenbaum (1994), et plus récemment celles d'Adrian Poole chez Penguin Classics (2008), ou de Christopher Butler aux presses universitaires d'Oxford (2009). Dans chaque cas, le texte retenu est celui de l'édition dite « de New York », pour laquelle James, de 1907 à 1909, a sélectionné, révisé et assorti de préfaces une grande partie de sa production fictionnelle. Maître d'œuvre du volume consacré à *The Ambassadors*, Nicola Bradbury, suivant la politique générale des presses de Cambridge, a fait le choix original, et peut-être discutable, de préférer à la dernière version revue par l'auteur celle de la première parution en livre. Démêlant scrupuleusement l'imbroglio de la publication, Nicola Bradbury rappelle que le roman parut sous quatre formes différentes : en feuilleton de janvier à décembre 1903 dans la prestigieuse *North American Review*, puis, la même année, en volume, d'abord chez l'éditeur anglais Methuen et peu après dans l'édition américaine de Harper and Brothers — celle que James révisa pour l'édition de New York, en 1909. L'argumentaire en faveur du texte anglais reprend et poursuit un débat universitaire ouvert dans les années 50, lorsqu'un critique crut remarquer une erreur dans le placement d'un chapitre, d'abord omis dans la parution en épisodes, puis ajouté dans le volume à la fois par Methuen et par Harper, mais à des places différentes. Or, conclut Nicola Bradbury, au terme d'une enquête textuelle pour le moins méticuleuse, doublée de conjectures plus subjectives, l'édition Methuen, qui seule donne ce chapitre dans un ordre conforme à la chronologie narrative, semble la plus « correcte ». Les variantes significatives entre les quatre leçons sont consignées en fin de volume, permettant au lecteur de considérer les différents états du texte comme autant de révisions ou de réécritures actoriales, caractéristiques du processus de création chez James.

L'approche de cette introduction de plus de 80 pages est donc, on l'aura compris, historique et érudite. Ce n'est pas seulement la publication que Nicola Bradbury s'efforce de documenter, mais la genèse, la composition et la réception du roman, ainsi que son inscription dans différents contextes

artistiques (américain, anglais ou français). Cette mise en perspective s'appuie sur un matériau contemporain de l'œuvre, qui fait entre autres apparaître la spécificité du marché littéraire de l'époque et les difficultés avec lesquelles James, pourtant au faîte de sa carrière, tente de s'y mouvoir. Pour le lecteur d'aujourd'hui, frappé par l'intense créativité de cette période où James compose, presque en même temps, trois de ses plus grands romans, il peut être surprenant de voir quelles âpres tractations l'auteur est contraint de mener avec ses éditeurs et ses agents littéraires. Une certaine anxiété émane de la correspondance, qui, suggère astucieusement Bradbury, n'est pas sans lien avec le thème principal du roman, ce « germe » transposé dans la scène cruciale où Strether, le héros vieillissant — qui, comme James, approche la soixantaine –, exhorte un jeune compatriote à saisir, avant qu'il ne soit trop tard, tout ce que la vie lui offre : « Live all you can; it's a mistake not to » (Chap. 11). Ce motif du « trop tard » entre en résonance avec l'expérience de l'écrivain qui, quelques années auparavant, après l'échec cuisant de sa pièce *Guy Domville*, en 1895, renonçait à une carrière de dramaturge. Contrairement à Strether cependant, James réaffirmait sa foi dans l'avenir et sa décision d'accomplir *maintenant* l'œuvre de sa vie : de fait, avec *The Ambassadors*, l'auteur prolonge et parfait, à plus grande échelle, les hardiesses formelles expérimentées dans les contes ou courts romans « anglais » de la décennie précédente, *What Maisie Knew*, *The Awkward Age* ou « The Turn of the Screw », où il transpose avec succès dans l'écriture romanesque la fameuse méthode « scénique » qui avait échoué au théâtre.

Situé pour l'essentiel à Paris, un Paris chatoyant et sulfureux incarné par la séduisante figure de la *femme du monde*, l'aristocratique Mme de Vionnet, et vu à travers le prisme naïf, romantique et un rien pudibond d'un Strether façonné par la culture de sa Nouvelle-Angleterre natale, *The Ambassadors* reprend le « thème international » introduit dès les romans du début, *Roderick Hudson* (1875) ou *The American* (1877), et délaissé après *The Portrait of a Lady*. En montrant les échos thématiques entre *Ambassadors* et des textes plus précoces, et, en aval de la production, avec l'autobiographie (*A Small Boy and Others*, 1913), Nicola Bradbury rend manifeste, à travers la persistance des motifs, aussi bien l'unité quasi organique de l'œuvre que la transformation saisissante d'une esthétique romanesque dont *The Ambassadors* offre le témoignage le plus accompli. Complété par deux avant-textes signés de l'auteur, ainsi que par la préface rédigée *a posteriori* pour l'édition de New York, ici rassemblés en annexe, le roman constitue un véritable manifeste artistique, où James apparaît, ainsi qu'il l'avait dit de Flaubert, comme le « romancier du romancier ». Comme pour beaucoup de ses fictions, c'est dans *Les Carnets* que se trouve consigné le « germe » narratif, dans une entrée de 1895 où James note un incident impliquant son ami William Dean Howells, lors d'un séjour à Paris qui n'est pas sans analogie avec celui de Strether. Le développement de ce germe en roman fait l'objet d'un document unique dans la production romanesque de James : il s'agit d'une sorte de synopsis intitulé « Project of Novel by

Henry James », daté de 1900, où l'auteur pose les bases de son œuvre future, personnages, intrigues et tonalités. Mais alors que le scénario laisse anticiper une narration « omnisciente », le roman se situe très fameusement du seul point de vue de Strether, rapporté en troisième personne, exploitant avec une virtuosité inégalée toutes les ressources expressives du style indirect libre. C'est d'ailleurs ce défi formel — représenter la « vision », les contenus de conscience de son personnage — que James met en relief dans la préface de 1909, comme le rappelle l'introduction de Cambridge dans les trois pages consacrées à l'édition de *New York*. Analytique, rétrospectif et réflexif, ce texte où s'entretiennent des métaphores musicales, théâtrales ou picturales, double et mire l'expérience de Strether : James revient à la fois sur l'histoire de son héros et sur « l'histoire de son histoire », revendiquant une parenté entre le « procès de vision » de l'auteur et celui de son personnage. Pour Nicola Bradbury, cette préface est avant tout une déclaration esthétique, confiante et triomphale, un éloge du genre romanesque que James salue comme « la plus prodigieuse des formes littéraires ». Or, avance-t-elle non sans conviction, *The Ambassadors* est peut-être, dans tout l'œuvre de James, « le Roman par excellence » (lxxxviii).

À lire une telle conclusion, on se prend à regretter que la présentation n'ait pas fait place à un engagement critique plus personnel. Le parti-pris assumé de neutralité critique, s'il permet une compilation efficace de données précieuses pour la lecture ou l'étude du roman, peut produire chez le lecteur, qu'il soit ou non familier de James, un sentiment de légère frustration. On peut à cet égard déplorer que la sélection bibliographique, succincte, ne soit pas davantage centrée sur le roman. La ligne éditoriale semble hésiter entre différents publics, risquant de n'en combler aucun, même si chacun trouvera, il va sans dire, de quoi nourrir sa réflexion dans le copieux appareil critique, qui inclut, outre une chronologie générale établie par Philip Horne, une chronologie de la composition, ainsi que d'abondantes notes de fin de volume et un lexique des mots étrangers. En dépit de ces réserves, on a tout lieu de croire que le projet de Cambridge, dont il faut louer l'audace, saura encourager, notamment grâce au choix textuel qui fait son originalité, de nouvelles approches stylistiques, voire génétiques, et à tout le moins, une attention accrue à la plasticité d'un texte quatre fois revu par son auteur. — Agnès DERAÏL-IMBERT (École Normale Supérieure)

HENRY JAMES. — *The Europeans*. Éd. Susan M. Griffin. The Cambridge Edition of the Complete Fiction of Henry James. (Cambridge: Cambridge UP, 2015. LXXIII + 211 pp., \$100.00 / £59.99.)

C'est avec une nouvelle édition de *The Europeans* procurée par Susan M. Griffin, rédactrice en chef de la *Henry James Review* depuis plus de vingt ans et auteur de nombreux livres et articles sur James et les arts visuels, que les presses universitaires de Cambridge inaugurent leur projet d'une édition complète des œuvres de fiction de Henry James, en gestation depuis

la fin des années 2000. Au côté de deux grands classiques sortis presque en même temps, *The Ambassadors* et *The Portrait of a Lady*, et en attendant la parution de *The Outcry* annoncée pour la fin de l'année 2016, ce bref roman de mœurs publié pour la première fois en 1878 marque ainsi les débuts d'une entreprise qui s'annonce déjà comme un monument dans l'histoire de la critique jamesienne et qui constitue un ajout bienvenu au maquis des éditions disponibles, souvent disparates et parfois dépourvues de tout appareil critique. De fait, trente-quatre volumes sont prévus pour un total de vingt-deux romans et quelque cent treize nouvelles, auxquels s'ajouteront les préfaces à l'édition dite « de New York » rassemblée par James entre 1907 et 1909, ainsi que les carnets, disponibles depuis quelques mois pour le lecteur français chez Gallimard dans une édition d'Annick Duperray (2016). À rebours d'une convention éditoriale souvent répandue, qui consiste à privilégier le dernier état du texte approuvé par l'auteur, les responsables de l'édition « Cambridge » ont préféré s'en tenir à la première version publiée sous forme de livre, ou de recueil dans le cas des nouvelles. Pareil choix est justifié par le souci historique ou historiciste, invoqué dans la préface, de mettre en lumière les évolutions qu'a connues l'œuvre de James au fil d'une carrière longue de plus d'un demi-siècle, de la Guerre de Sécession à la Première Guerre mondiale (xiii). Ainsi le lecteur pourra-t-il notamment (re)découvrir *The Portrait of a Lady* tel qu'il fut publié en 1881 et non tel que James l'a remanié pour l'Édition de New York en 1907, et mesurer l'écart entre les versions grâce à la liste des variantes jugées significatives qui figure à la fin du volume établi par Michael Anesko (Cambridge UP, 2016). La force et l'intérêt de ce principe éditorial sont toutefois moins immédiatement perceptibles s'agissant d'un roman comme *The Europeans*, que James a moins remanié et qu'il a surtout décidé de ne pas retenir pour l'édition de New York, en raison peut-être de sa légèreté de ton et de son inhabituel optimisme.

Moins connu du grand public et moins étudié des spécialistes, *The Europeans*, qui paraît d'abord en feuilleton dans l'*Atlantic Monthly* de William Dean Howells entre juillet et octobre de 1878 avant d'être publié à Londres chez Macmillan en septembre 1878 et à Boston chez Houghton, Osgood and Company un mois plus tard, offre une variation sur le thème « international » que James a déjà exploré dans *Roderick Hudson* (1875) et *The American* (1877), et auquel il retournera bientôt dans « Daisy Miller », « An International Episode » (tous deux de 1879) et bien sûr *The Portrait of a Lady* (1881). Une fois n'est pas coutume pourtant, la confrontation entre l'Europe et l'Amérique se passe sur le sol américain, puisque l'histoire se déroule à Boston, où Eugenia et son frère Felix ont débarqué afin de rendre visite à leurs cousins américains. En réalité, derrière le prétexte de retrouvailles familiales, Eugenia est en quête d'un mari pour parer à la menace de la dissolution imminente de son mariage morganatique avec un prince allemand. Si le roman se conclut effectivement sur une série de mariages en cascade, dans un dénouement en forme de *happy ending* très exceptionnel chez James, Eugenia sera cependant la seule à ne pas jouir du bonheur conjugal

qu'elle espérait tant trouver en Amérique. Dans l'introduction, qui éclaire avec précision les circonstances biographiques de la composition et que deux chronologies viennent étayer, Susan Griffin rappelle que James avait promis à Howells un récit moins sombre que *The American*, auquel critiques et lecteurs avaient reproché sa fin tragique : « in my next novel, I promise you there shall be much marrying », lui écrivait-il en octobre 1876. Ouvrage de commande, *The Europeans* est également l'occasion pour James d'expérimenter une forme nouvelle, comme il le confie alors à son frère William, celle de l'esquisse (*sketch*). Et Susan Griffin montre subtilement comment, en choisissant pour la seule fois de son œuvre d'accoler cette étiquette à l'un de ses romans, James s'inscrit dans une lignée littéraire américaine inaugurée par Washington Irving et poursuivie par Hawthorne, dont il rédige au même moment la biographie qui paraîtra en 1879, mais aussi comment cette appellation souligne discrètement la dimension scénique, sinon théâtrale, de *The Europeans*, où Eugenia est constamment en représentation, tout en suggérant les liens quasi consanguins qui unissent écriture et peinture pour un romancier qui fut aussi critique d'art, particulièrement en cette fin des années 1870 (xxxvii-xl). Conformément aux principes généraux exposés dans la préface (xiv), Susan Griffin s'abstient toutefois d'aller plus avant dans l'élaboration d'une proposition de lecture du roman et, si elle rend hommage à plusieurs grands lecteurs de James — F. R. Leavis, Richard Poirier, Tony Tanner — dont les contributions ont marqué l'histoire de la réception du roman, elle ne cherche pas non plus à rendre compte des quelques travaux récents qui lui ont été consacrés et qui s'emploient notamment à replacer *The Europeans* dans le contexte des tensions raciales qui secouent la nation américaine ou celui de son expansion économique et de ses relations commerciales avec la Chine. Une vingtaine de pages de notes et un glossaire des termes étrangers apportent des compléments précieux à la mise en perspective que propose l'introduction. Susan Griffin y fait la preuve de son érudition, mais surtout de son intime connaissance de l'œuvre de James, qui lui permet d'établir de très nombreux parallèles avec d'autres romans, nouvelles ou essais, et de suggérer comment certains motifs obsédants qui traverseront l'œuvre tout entière sont déjà « en germe », pour reprendre une image chère à James, dans *The Europeans*.

Les spécialistes pourront regretter l'absence d'une bibliographie critique plus exhaustive, ainsi qu'un relatif manque d'audace dans la présentation du texte, qui fait la part belle aux lignes de force de l'œuvre plutôt qu'à la singularité du roman. De même, certaines annotations paraîtront s'adresser davantage au grand public qu'à un lectorat d'américanistes, alors que le prix élevé de l'ouvrage le destine à figurer surtout sur les rayonnages des bibliothèques universitaires. Ces quelques réserves n'entament cependant pas le grand crédit qu'il faut accorder à cette nouvelle édition de *The Europeans*, qui fera désormais référence et dont on peut espérer qu'elle contribuera à un regain d'intérêt pour ce roman négligé par la critique, tout comme il faut savoir gré à l'ensemble des responsables de l'édition « Cambridge » de s'être lancés dans une aventure aussi ambitieuse qu'indispensable. — Thomas

CONSTANTINESCO (Université Paris Diderot / Institut universitaire de France)

D. MARCEL DeCOSTE. — **The Vocation of Evelyn Waugh: Faith and Art in the Post-War Fiction.** (Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2015, 188 p., \$ 69,95)

Publié quelque cinquante ans après la disparition d'Evelyn Waugh, bénéficiant d'une présentation impeccable et d'un appareil critique exhaustif, tant dans sa bibliographie que dans son index, l'ouvrage ambitieux de D. Marcel DeCoste est d'autant plus intéressant qu'il se concentre sur la deuxième partie de l'œuvre de l'écrivain et, plus particulièrement, sur la relation entre foi et art dans les romans de l'Après-Guerre. « *An examination of Waugh's life and work makes clear that the Second World War represented for his view of himself, and of his proper ends as both artist and Catholic, a decisive turning-point* », précise DeCoste (3). D'où ce travail qui s'attache à démontrer que c'est précisément dans la fiction d'après-guerre, souvent négligée par les critiques, que Waugh développe et réalise la vision qui est la sienne de la double vocation qui coexiste en lui. En cela, il concrétise sa conviction, illustrée et incarnée par son héroïne Helena, que Dieu « *calls every man and woman to perform some unique service* ».

Depuis *Brideshead Revisited* (1945) jusqu'à *The War Trilogy* (1966), prêtant une attention égale à *The Loved One* (1948), *Love Among the Ruins* (1952), *Helena* (1950), *Scott-King's Modern Europe* (1947) et *The Ordeal of Gilbert Pinfold* (1957), DeCoste analyse les œuvres majeures de la période, œuvres majeures mais qui ont été indûment sous-estimées et, partant, négligées, dans un travail où il n'hésite pas — c'est là son mérite et son originalité — à s'engager, à contre-courant des thèses jusqu'ici soutenues, dans des territoires à peine défrichés. L'ambition de DeCoste s'oriente dans trois directions :

- 1/ reprendre et corriger le portrait incomplet, voire caricaturé, de Waugh.
- 2/ analyser et compléter la nouvelle orientation initiée dans *Brideshead Revisited* à travers l'étude des huit créations qui lui font suite.
- 3/ révéler comment, dans la diversité propre de celles-ci, Waugh poursuit, en cinq chapitres dont l'analyse de la *Trilogie guerrière* constitue le point culminant, une exploration essentielle de la nature de l'esthétisme et du catholicisme tels qu'ils apparaissent dans ses écrits.

Les cent quatre-vingt-huit pages de l'ouvrage, soit cinq chapitres précédés d'une brève introduction où sont définis les buts du critique et clos par une conclusion qui reprend les éléments de la démonstration, constituent une analyse systématique rassemblant l'ensemble des éléments qui attestent de la dimension novatrice prise par la réflexion du romancier. DeCoste s'en prend au lieu commun largement répandu selon lequel les productions de l'après-guerre, en s'éloignant de la veine satirique et iconoclaste propre au romancier des années vingt et trente pour privilégier une réflexion sur le rôle et l'importance de l'art pour l'auteur, appauvrissent son œuvre ; et

il montre comment, au contraire, elles enrichissent un ensemble artistique en fin de compte cohérent, où viennent se conjuguer une foi catholique et une théorie artistique propres à l'auteur. La diversité, tant générique que stylistique, d'œuvres aussi différentes que l'ironique *Loved One*, l'historique *Helena*, le dystopique *Love Among the Ruins*, ou l'autobiographique *The Ordeal of Gilbert Pinfold*, marque la volonté qu'a eue Waugh de réfléchir à la supériorité souvent perdue de vue d'une certaine forme de foi religieuse sur la dévotion quelque peu exagérée à l'art d'un siècle d'agnosticisme, voire d'athéisme, généralisés. Un demi-siècle après la disparition de Waugh, voici une ré-évaluation, une réhabilitation, de sa stature exceptionnelle. Ainsi apparaît un ensemble d'écrits cohérent, varié, complexe, qui dévoile les buts et les réussites de cette période à propos de son art, de sa foi, des tensions suscitées par cette confrontation et de la manière dont il s'efforça de les concilier.

Un ensemble de notes, toujours utiles et originales, éclaire brillamment, en contrepoint de la démonstration centrale, le contexte biographique, historique et littéraire de la création, en ne laissant dans l'ombre aucun des éléments esthétiques ou personnels qui président à la naissance d'une œuvre nouvelle, mais aussi complémentaire, différente, et en aucun cas inférieure à celle dont elle est séparée par la Deuxième Guerre mondiale. Tout au long de ses analyses, DeCoste témoigne d'une culture encyclopédique et d'une connaissance intime, toujours utilisées à bon escient, non seulement des écrits de Waugh, mais des critiques de celui-ci, depuis les plus anciens (De Vitis 1956, Stopp 1958) jusqu'aux plus récents (Query 2012, Sherron 2013). Tout admirateur d'Evelyn Waugh aura à cœur de se procurer et de lire l'entreprise de réhabilitation salutaire de DeCoste. — Alain BLAYAC (Université de Montpellier)

Claire JOUBERT, éd. — **Le Postcolonial comparé : anglophonie, francophonie.** (Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2014, 290 p., 20 €)

*Le Postcolonial comparé : anglophonie, francophonie*, édité par Claire Joubert, réunit des articles qui mettent en regard les études postcoloniales anglophones et francophones. Le recueil fait aussi dialoguer, de manière plutôt inédite, les domaines hispanophone et néerlandophone. Cette diversité linguistique va de pair avec une approche transdisciplinaire consistant à confronter des travaux en sciences politiques, histoire, littérature postcoloniale et littérature comparée. Ce travail ambitieux de comparatisme — un défi que le livre relève brillamment — est prolongé à la fin dans la riche bibliographie transdisciplinaire des ouvrages cités par les contributeurs. L'œuvre se divise en deux parties. La première partie, intitulée « *Postcolonial Studies* et l'épreuve comparatiste » porte sur la théorie postcoloniale ainsi que sur sa réception dans les milieux universitaires anglophone et francophone. La deuxième partie, « Les Caraïbes : lieu critique du postcolonial », propose une

réflexion sur l'émergence de la théorie et de la littérature caraïbes, considérées comme illustration emblématique des enjeux postcoloniaux.

Dans le premier article, « Le “postcolonial” à la différence des langues », Claire Joubert interroge le « monolinguisme des *Postcolonial Studies* » (14). Elle s'attache à élargir et actualiser le domaine postcolonial, en le mettant en rapport avec les théories de la mondialisation et la notion du « transcolonial ». Cette perspective transcoloniale lui permet de déconstruire les catégories monolithiques : sous cet angle, le « colonialisme » apparaît « minoré » par « les effets internes de rivalités entre colonisateurs » ; le « racisme » par les mouvements de solidarité noire dépassant les frontières nationales et linguistiques (le panafricanisme, par exemple) ; et le « mondial » par « ses différenciations » en époques, en géographies et en langues (18). Dans le contexte de la mondialisation actuelle, elle attire également notre attention sur les conditions de la production des savoirs universitaires, notamment le néolibéralisme de la « research university » américaine et la priorité accordée à la compétitivité de « l'économie de la connaissance » par l'Union Européenne en 2000. Cette auto-réflexivité concernant le milieu académique marque aussi l'article de Robert Young. Dans « Littérature anglaise ou littérature en langue anglaise », il met en relief la manière dont la langue, auparavant mise au service d'une idéologie nationaliste à l'université (par exemple, « The English Novel » comme épreuve d'examen à Oxford), peut se transformer en moyen de résister à ce nationalisme académique à travers un corpus transnational (grâce à la création du nouvel intitulé « The Novel in English » à l'université, qui permet d'inclure les auteurs non-britanniques et diasporiques). Selon lui, la littérature postcoloniale nous offre un « langage » pour penser la littérature non seulement comme objet de savoir mais comme politique du savoir. Dans l'article suivant, Christine Lorre-Johnston étudie l'émergence des « whiteness studies » aux États-Unis et au Canada. Elle soutient que leur pertinence pour les études postcoloniales réside dans leur prise de position ambivalente, qui consiste à mettre la race au centre d'un paradigme, tout en dénonçant la discrimination qu'elle engendre. Jean-Marc Moura analyse la réception des études postcoloniales en France dans « Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie ». Il met en avant les limites de l'approche postcoloniale (tendance à décontextualiser et à déshistoriciser le fait colonial) ainsi que ses apports pour les études littéraires en France (une vision alternative et transnationale des auteurs francophones). L'utilité de la perspective postcoloniale pour le monde francophone est illustrée dans les trois articles qui suivent. Alice Goheneix-Polanski explore la politique coloniale de la langue française à travers l'argument civilisateur : elle montre que cette politique fondée sur la soi-disant « universalité » de la langue française en tant que vecteur des droits de l'homme est en réalité celle de la singularité ethnocentrique. Dans « Edward Said, Frantz Fanon et Aimé Césaire », Dominique Combe met en relief l'influence translinguistique des textes fondateurs de deux francophones (Césaire, Fanon) et d'un anglophone (C.L.R. James, traducteur de Césaire), qui forment un « véritable socle » de l'œuvre d'Edward Said (119). Martin Mégevand dans « Théâtre, terreur

et mémoire en contexte postcolonial » met les théories postcoloniales de la terreur à l'épreuve de la tragédie grecque ainsi que du théâtre anticolonial (Kateb Yacine) et documentaire (Le Groupov). Selon lui, ces genres rendent visible la terreur en la « montrant », mais aussi à travers la défiguration violente de la langue et du langage scénique.

Dans la deuxième partie consacrée au cas des Caraïbes, la question de la poétique vient à l'appui des réflexions sur les rapports entre pouvoir et savoir amorcées dans la première partie. J. Dillon Brown présente les conditions de l'institutionnalisation de la littérature caraïbe. Il montre que les textes caraïbes ont traditionnellement été évalués en fonction de leur degré de résistance nationaliste. Prenant ses distances par rapport à cette grille de lecture, Brown propose d'aborder ces œuvres sous le prisme de l'« interdépendance culturelle » (172) et de l'ambivalence vis-à-vis de l'Angleterre (ancien pays colonisateur) et des États-Unis (pays néocolonial). Dans « Hybridité heureuse ou tragédie féconde », Michael Dash affirme que la force du théoricien francophone Edouard Glissant (comparé aux anglophones comme Stuart Hall et Paul Gilroy) réside dans sa manière de penser les Caraïbes comme lieu à la fois ancré dans les spécificités locales et « en relation » avec d'autres lieux historiques. Sandra Monet-Descombey Hernández quant à elle, souligne les affinités entre la Relation et l'œuvre « cosmopoétique » (191) de Nancy Moréjon, poète et traductrice cubaine. Elle montre que dans ses poèmes, l'histoire écrite par les hommes européens cède la place à un espace-temps caribéen et féministe en constante métamorphose et métaphorisation. Kathleen M. Gysels met en dialogue les anthologies de deux écrivains, l'un francophone né en Guyane (Léon-Gontran Damas) et l'autre néerlandophone du Surinam ou ex-Guyane hollandaise (Albert Helman). Tous deux adhèrent à une vision multiculturelle de l'identité, jetant des ponts entre les Guyanes, leurs ancêtres amérindiens, l'archipel caribéen, la diaspora afro-américaine et l'Europe. Faisant écho à la thèse de Brown sur l'interdépendance culturelle, Claire Hennequet montre l'ambivalence du journaliste et poète hispanophone José Martí vis-à-vis des États-Unis. En tant qu'expatrié cubain vivant dans ce pays, il s'accorde le pouvoir du regard du spectateur. Fasciné et révolté par les États-Unis, il articule une vision corrective de « Notre Amérique » (234) comprenant les États-Unis et le Cuba. Enfin, Myriam Cottias et Madeleine Dobie mettent en parallèle deux femmes diasporiques noires, l'anglophone Joséphine Baker et la francophone Mayotte Capécia. Elles démontrent que toutes deux étaient à la fois soumises aux stéréotypes coloniaux (la sauvage sexuelle, la mulâtresse antillaise), mais qu'elles ont su aussi les mettre à profit à leurs propres fins personnelles et professionnelles.

Malgré la diversité des auteurs (y compris ceux qui font autorité dans leurs domaines comme Combe, Dillon, Dash, Moura et Young), ce recueil se caractérise par sa grande cohérence grâce au faisceau des renvois théoriques et thématiques entre les articles. Il présente un intérêt particulier pour les spécialistes qui apprécieront l'heureux côtoiement des aires anglophone, francophone, hispanophone et néerlandophone, d'autant plus que les trois derniers sont usuellement éclipsés à des degrés différents par le premier. Ce

recueil est également susceptible d'intéresser les non-spécialistes, grâce aux articles proposant des survols fort utiles des études postcoloniales et de la littérature caribéenne. Si d'autres pays postcoloniaux comme l'Inde ou l'Afrique du Sud ne sont pas étudiés, c'est parce que ce recueil a fait le choix — judicieux — de se resserrer autour des Caraïbes, qui se trouvent déjà en « relation » étroite avec d'autres cultures. La prise de position engagée de plusieurs contributeurs pourrait déconcerter certains lecteurs et même prêter le flanc au reproche d'un certain utopisme. Or, cette volonté de politiser la théorie et la pédagogie est bienvenue : elle s'inscrit au cœur même du projet postcolonial où politique et poétique, pouvoir et savoir sont inextricablement liés. Enfin, la mise en rapport des champs d'étude, traditions universitaires et aires linguistiques est éminemment louable : elle fait la force de ce recueil. Ainsi, *Le Postcolonial comparé* constitue un apport majeur aux études postcoloniales en France. — Sneharika ROY (American University of Paris)

Vanasay KHAMPHOMMALA. — **Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker.** Collection « Mondes anglophones », série « Sillages critiques » dirigée par Elisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin. (Paris : Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2015, 360 p., 25 €)

Acteur, auteur, chercheur, metteur en scène, traducteur, Vanasay Khamphommala nous propose une version de sa thèse soutenue à la Sorbonne en 2010 sous la direction d'Élisabeth Angel-Perez. Cet ouvrage est la première monographie en français du dramaturge anglais avec une préface de Barker lui-même. Constatant que les critiques ont souvent décrit Barker comme « l'héritier de Shakespeare » (17) ou comme « le Shakespeare de notre temps » (17), Khamphommala analyse les liens entre Barker et Shakespeare pour expliquer ce phénomène. Plus important, son analyse de ces liens donne au lecteur/spectateur de Barker des clés pour comprendre son œuvre qui est souvent difficile d'accès, « une œuvre monstrueuse dont les textes se repoussent quand on croit les atteindre » (56).

Le titre de l'ouvrage dit clairement que Khamphommala approche la question de l'influence de Shakespeare sur Barker de façon oblique ou implicite. Il n'est jamais question ici d'une « simple » intertextualité. La première partie de cette étude : « Sous le linceul (spectralité, spectaculaire, spéculation) » met l'accent sur la place de Barker dans le théâtre britannique contemporain et nous présente l'ensemble de sa carrière. Barker fait partie de la génération de dramaturges née après la Seconde Guerre mondiale. Cette génération s'est fait connaître pendant les années soixante-dix avec un théâtre collectif et politique. Des auteurs comme David Hare et Howard Brenton proposaient un théâtre radical et engagé. L'auteur nous raconte comment Barker prend vite ses distances avec ces pratiques artistiques et forme sa propre compagnie, la *Wrestling School*, en 1988, compagnie dédiée uniquement à la création de ses œuvres. Barker s'éloigne de plus en plus de la scène londonienne à partir de cette date et s'isole dans un rôle

« d'artiste maudit » (21). Son éloignement d'un théâtre politique engagé s'accompagne d'un éloignement de la forme réaliste et d'un intérêt de plus en plus marqué pour les aspects visuels de ses spectacles. Cet aspect du travail de Barker est bien mis en valeur par Khamphommala qui nous propose une série de belles illustrations, dont des toiles peintes par Barker exposées au musée des Beaux-Arts de Caen en 2008-09. Le livre comporte aussi des photographies qui constituent des « variations autour du titre des pièces » (100). Khamphommala nous explique le rôle joué par la peinture et le dessin en amont de la création d'œuvres théâtrales de Barker. Il souligne l'importance de la narration dans les tableaux et dans les pièces. Les remarques sur les tableaux nous aident à mieux comprendre la démarche de Barker dans l'écriture de ses pièces.

Tout au long de cette partie, Khamphommala relève les traces et échos multiples et divers du dramaturge élisabéthain. Ainsi il rapproche l'incertitude qui entoure les textes shakespeariens du statut souvent incertain des textes publiés de Barker, dont Khamphommala souligne les contours flous (47) et « l'anarchie » des recueils. Comment faire un catalogue de ses écrits quand, de plus, le dramaturge s'amuse à brouiller les pistes à travers pseudonymes et fausses identités ?

L'auteur insiste sur la quantité et la diversité des genres abordés par Barker, à l'instar de Shakespeare, non sans faire ressortir les paradoxes. Ainsi nous découvrons, par exemple, que Barker compare ses origines sociales à celles de Shakespeare (302), ce qui pourrait peut-être expliquer en partie son désaccord avec ses contemporains (comme Brenton et Hare) qui étaient passés par l'université de Cambridge. Faut-il rapprocher cette différence de milieu social du fossé qui séparait Shakespeare de certains auteurs dramatiques de son époque (comme Jonson) ? Pourtant, contrairement aux œuvres shakespeariennes qui ont connu un succès populaire immense, Barker semble cultiver un statut marginal, préférant rester à l'écart. Cette première partie comprend aussi des analyses très fines autour du thème de la vision chez Barker et chez Shakespeare, en insistant sur le nombre de personnages qui présentent une altération de la vision (chapitre 2), thème shakespearien par excellence.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage (« Anti-histoire ») les spectres shakespeariens sont encore plus présents. Cette partie aborde l'influence de Shakespeare sur l'intérêt que Barker manifeste envers l'Histoire d'une part et envers la tragédie d'autre part. Ainsi Khamphommala analyse l'adaptation faite par Barker de *Henry V in Two Parts* (œuvre non publiée) dans le chapitre 4. Cette œuvre s'inspire évidemment de la pièce historique de Shakespeare (*Henry V*), mais nous rappelle aussi les autres pièces historiques de Shakespeare en plusieurs parties (*Henry IV* en deux parties et *Henry VI* en trois parties). Dans cette œuvre Barker garde des citations intégrales du texte shakespearien, mais au fil de sa carrière les citations directes deviennent de plus en plus rares. Les deux chapitres qui suivent (chapitres 5 et 6) traitent de la réécriture par rapport à la tragédie, forme que Barker affectionne tout particulièrement. Les études de pièces comme *Judith* (1990) sont faites à

la lumière des écrits théoriques de Barker autour de la notion de « théâtre de la catastrophe ». L'ouvrage *Arguments for a Theatre* (1989, 1997) est largement cité et apporte des éléments précieux au lecteur qui aborde le théâtre de Barker pour la première fois.

La troisième partie du livre de Khamphommala s'intitule « Voler la voix des morts » et s'intéresse à l'évolution de l'écriture de Barker vers une imitation « sans modèle ». Sans constituer de modèle à imiter, les spectres stylistiques de Shakespeare sont à trouver partout dans les textes de Barker. Khamphommala étudie la place des vers (le vers libre surtout) dans ses pièces à partir du moment où il commence à publier lui-même de la poésie (1984). Comme Shakespeare, Barker fait un usage contrastif de la prose et des vers pour créer divers effets. Le cas de *Seven Lears* est particulièrement bien choisi pour illustrer ce phénomène.

Les deux derniers chapitres s'intéressent surtout à *Gertrude : The Cry* (2002), que Barker considère comme son œuvre la plus aboutie (38). Les pages qui proposent les analyses stylistiques de cette pièce et expliquent le travail de Barker sur le rythme de respiration des comédiens, leur voix et la musicalité du langage sont à la fois passionnantes et convaincantes. Paradoxalement, l'ombre de Shakespeare et de sa pièce la plus célèbre (*Hamlet*) plane toujours sur cette œuvre qui, néanmoins, permet à Barker d'afficher toute l'originalité de son théâtre en rejetant le travail collaboratif (167), le théâtre de masse (247), le théâtre de divertissement (223), le consensus moral (244) pour que l'individualité l'emporte sur le conformisme (216). Certes, le dramaturge a transformé la pièce radicalement, mais il ne s'en affranchit pas complètement : « *Gertrude* ne cesse de mettre en doute sa relation avec son hypotexte, *Hamlet*, pièce dans laquelle le doute lui-même joue un rôle crucial » (329). (Khamphommala semble être lui-même touché par le même phénomène et écrit tantôt « de *Hamlet* » et tantôt « d'*Hamlet* ».) Notons que l'auteur n'oublie pas de signaler les contradictions et les limites du projet artistique de Barker. Khamphommala a beau apporter son soutien ferme et enthousiaste au théâtre de Barker, il ne laisse pas pour autant passer sans réagir certaines affirmations de ce dernier qui traite les œuvres de Samuel Beckett et de Sarah Kane de « théâtre bourgeois » (256).

Au bout de 414 pages, grâce à un travail méticuleux, une écriture claire et une connaissance impressionnante du sujet, nous terminons notre lecture avec le sentiment d'être mieux armé pour aborder l'œuvre d'un dramaturge exigeant. Ainsi, cet ouvrage intéressera les spécialistes du théâtre de Barker — la bibliographie et les annexes réussissent quand même à mettre de l'ordre dans une œuvre qui, selon l'auteur, « ne saurait être disciplinée par la publication » (48) — et aussi ceux qui ne le sont pas encore. L'ouvrage de Khamphommala donne envie au lecteur de mieux connaître Barker. — Susan BLATTÈS (Université de Grenoble-Alpes)

Elsa CAVALIÉ. — Réécrire l'Angleterre. L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine. (Montpellier : Presses Universitaires de la

Méditerranée, coll. « Horizons anglophones », série *Present perfect*, 2015, 386 p., € 29)

L'anglicité est une notion qui occupe la littérature contemporaine, comme la critique, depuis longtemps (voir les ouvrages en anglais de Brian Finney, Ian Baucom, Patrick Parrinder, ou Floriane Reviron). Toutefois aucun ouvrage n'avait, à ce jour, en France, tenté de cartographier les formes romanesques que prend aujourd'hui cette notion. C'est chose faite avec l'essai très clair et parfaitement documenté d'Elsa Cavalié. L'étude est centrée sur quatre écrivains et une demi-douzaine de leurs romans : Pat Barker, dont la trilogie *Regeneration* (1991-1995) occupe fort logiquement une part substantielle de l'ouvrage, Kazuo Ishiguro et son très cinématographique *The Remains of the Day* (1999), Ian McEwan et ce qui est sans doute à ce jour, son chef-d'œuvre, *Atonement* (2002), Julian Barnes et son roman historique, encore trop négligé par la critique, *Arthur and George* (2005). Autour de ce corpus central gravitent une vingtaine d'autres romanciers contemporains : de Peter Ackroyd à Alan Hollinghurst ou Graham Swift, ou encore des figures moins appréciées de la critique universitaire comme John Preston (*The Dig*, 2007) ou Fay Weldon (*Habits of the House*, 2012), mais aussi une nuée d'écrivains dits mineurs (Isabel Colegate, J. L. Carr...) qui offre un arrière-plan d'une grande richesse. Au-delà, Elsa Cavalié a le souci de saisir l'anglicité dans une histoire esthétique qui plonge ses racines dans la période édouardienne et géorgienne, les textes contemporains étant souvent lus dans un dialogue avec les *War poets*, mais aussi John Galsworthy, J. B. Priestley ou Evelyn Waugh.

Cette perspective longue permet à Elsa Cavalié de saisir les effets de continuité de l'imaginaire littéraire et d'être attentive aux nuances de textes dont l'intertextualité ne saurait être réduite à la seule alternative opposant nostalgie conservatrice et ironie postmoderniste. Le choix des œuvres clés du corpus est ici stratégique. Les romans choisis produisent d'entrée un effet de profondeur historique car tous situent leur intrigue dans une Angleterre tout à la fois lointaine — celle des deux Guerres mondiales, de l'immédiat après-guerre, voire du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, dans le cas de *Arthur and George* — et proche, créant ainsi un effet de défamiliarisation ou d'« inquiétante étrangeté » dans lequel se reflète aussi l'Angleterre du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Entre passé et présent se crée ainsi une relation en miroir, souvent critique, cette relation critique ouvrant sur une relecture du présent.

Pour ce faire, les trois chapitres de l'ouvrage explorent certains des *topoi* de l'imaginaire anglais : la campagne, la communauté villageoise, la *country house* dans le chapitre 1, l'identité de classes, le stéréotype du *gentleman* dans le chapitre 2. Loin d'être pris comme des tropes vides de substance, ces *topoi* sont analysés comme des dispositifs producteurs d'un imaginaire collectif, des « lieux de mémoire » qui cristallisent et interrogent l'identité anglaise et ses représentations transhistoriques. Finalement, comme le démontre la troisième sous-partie du chapitre 2 : « Les règles du “je” », c'est le sujet de l'histoire — le « je » de l'histoire collective — qui est mis en question et en

crise. Cette mise en crise n'est pourtant pas la fin de l'histoire, quand bien même, comme le montre le roman d'Ishiguro, l'ironie est toujours politique. Le chapitre 3 s'attarde sur la façon dont le traitement de l'histoire permet un travail de « démystification » et ouvre ainsi sur un dialogue fécond avec un imaginaire national moins sclérosé qu'il n'y paraît. Finalement, c'est une éthique de l'histoire qui se dégage de ces textes qui interrogent et réinventent la tradition (320), comme le fit, dans le domaine de l'histoire de la culture, l'ouvrage célèbre de Eric Hobsbawm et Terence Ranger. Une éthique du roman historique se dessine ainsi, qui ne saurait être réduite à la seule ironie « postmoderniste ». Plus exactement, selon Elsa Cavalié, c'est « une éthique du second postmodernisme » qui s'affirme dans ces romans. Soucieux de laisser entendre les voix mineures, les événements menus de vies invues, ces romans ouvriraient en effet à un « renouveau de l'humanisme [qui] passe par le recours à l'empathie littéraire » (317).

Dans cette réinvention d'un langage romanesque empathique, il était logique que la guerre occupe une place importante. La Première guerre mondiale dans la trilogie de Pat Barker, la débâcle de Dunkerque dans *Atonement*, l'après-guerre dans *The Remains of the Day*, sont autant de moments durant lesquels les représentations identitaires — identités genrées ou de classe — sont exacerbées. La vague récente de romans prenant les deux Guerres mondiales pour objet (Anna Hope, *Wake*, 2014, Kate Atkinson, *Life After Life*, 2013 et *A God in Ruins*, 2015...) prouve que ce travail d'introspection collective est loin d'avoir touché à son terme. *Réécrire l'anglicité* trace des pistes très utiles pour comprendre comment cette introspection engage tant la forme littéraire que la conscience historique, la forme même du roman, son travail sur le point de vue, sur l'espace, sur la représentation de la conscience, nous engageant en tant que sujets historiques.

Mener cette exploration imposait non seulement de creuser une perspective historique longue, reliant les écrivains contemporains aux générations passées, mais aussi d'articuler historiographie et esthétique, *cultural studies* et histoire littéraire. Elsa Cavalié convoque toujours à propos Nikolaus Pevsner et son fameux essai *The Englishness of English Art* (1955), Antony Easthope et son étude *Englishness and National Culture* (1999), mais aussi le géographe David Matless (*Landscape and Englishness*, 2006), ou encore l'historien de la littérature Samuel Hynes, sans oublier certaines figures clé de la philosophie contemporaine, dont Jacques Rancière, ou encore les chercheurs français ayant œuvré sur ces sujets. Au fil des pages, c'est bien une fabrique du sujet historique qui se dévoile, telle que la fiction la met en intrigues et en mots ; et cet essai est bien celui d'une angliciste respectueuse des contradictions idéologiques de son terrain d'étude et soucieuse d'en dire les failles, mais aussi la matière si dense.

C'est ainsi que cet essai devra intéresser autant les chercheurs travaillant sur la culture anglaise, que les spécialistes du roman anglais contemporain. Soucieux de toujours ancrer ses analyses dans un travail sur la langue romanesque et la manière dont elle est productrice d'empathie, l'essai d'Elsa Cavalié témoigne de la richesse d'un paysage littéraire profus dont

la topographie complexe dessine aussi le visage d'une nation. — Catherine BERNARD (Université Paris-Diderot).

Laurent MELLET. — Jonathan Coe. *Les politiques de l'intime*. (Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mondes anglophones », 2015, 318 p., 23 €)

Jonathan Coe compte parmi les romanciers anglais contemporains les plus insaisissables, mais aussi les plus stimulants, comme en témoignent les études récentes parues sur l'auteur (voir par exemple Vanessa Guignery, *Jonathan Coe*, Palgrave, 2015). Satiriste sans concession du capitalisme, dans *What a Carve Up!* (1994) ou son tout récent *Number 11* (2015), chroniqueur désabusé de la perte des illusions dans *The Rain Before it Falls* (2007) ou *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* (2010), biographe émérite de B. S. Johnson avec *Like a Fiery Elephant* (2004, paru en 2009 dans une traduction de Vanessa Guignery), il n'a cessé d'interroger la forme romanesque, sans renoncer à l'efficace d'une intrigue bien faite. Observateur avisé des mutations esthétiques du roman contemporain, autant que du monde occidental et de ses dérives, il a su élaborer une œuvre dont l'exigence avance masquée et qui, de texte en texte, a su résister aux taxinomies littéraires.

De ces contradictions fructueuses, Laurent Mellet rend compte en insistant sur une catégorie trop rarement convoquée pour comprendre l'esthétique romanesque : celle de l'intime. On sait quelle place l'exploration des mondes intérieurs occupe, depuis toujours, dans le roman ; et ces mondes intérieurs ont souvent été perçus comme la scène d'un dialogue, parfois d'un conflit, entre le moi et le monde. Mais l'intime n'a que rarement été analysé comme un agent de discursivité permettant de comprendre comment la fiction négocie avec le réel.

C'est là la tâche que s'assigne la monographie de Laurent Mellet. L'intime n'est pas ici une catégorie simplement thématique, dont il conviendrait de décrire les manifestations dans l'univers construit par les romans de Coe. L'intime n'est pas un objet à repérer et à décrire, mais une des modalités opératoire de la fiction. D'entrée compris comme espace d'agentivité réflexive, l'intime est le lieu même où, selon l'auteur, l'esthétique s'ajoute au politique pour produire cette forme si féconde de la performativité qu'est la fiction littéraire. Plaçant ses pas dans ceux de Jacques Rancière, qui constitue la référence théorique centrale de l'ouvrage, Laurent Mellet éclaire les liens tissés par l'œuvre de Coe entre politique et esthétique pour finalement comprendre comment la fiction engage le sens, sans jamais se satisfaire des certitudes du consensus de la « bonne forme ». La fiction de Coe, pour populaire qu'elle puisse être, ne cultive pas le consensus ; et c'est l'une des réussites de l'ouvrage que de nous faire suivre, pas à pas, le processus par lequel les textes de Coe renoncent aux confort du compromis et du consensus et cultivent une forme d'échec fécond.

S'adossant aux trois régimes de la création (49-50) définis par Rancière

— éthique, mimétique et esthétique — l'essai tisse une tresse complexe qui noue ensemble certains des paradigmes centraux aux débats qui agitent le roman britannique contemporain. Contre l'injonction qui veut que le roman contemporain se défasse des formules héritées, il postule que l'intrigue, plus encore que les jeux narratifs, peut se faire expérimentale et critique. La structure diégétique reste la catégorie opératoire centrale, et les six chapitres de l'essai sont autant de relectures et d'explorations de son agentivité critique. La centralité de la catégorie a de quoi surprendre, tant nous lisons encore à l'ombre d'une esthétique de l'incertitude qui discrédite l'idée que la diégèse puisse se faire puissance herméneutique et résister aux chimères de la clôture idéologique. La place qui est faite au motif de la coïncidence — un motif rarement exploré si frontalement — est en cela stratégique. La coïncidence est plus qu'un ressort mécanique. Elle se fait satirique, réflexive, symptôme d'un épuisement formel par lequel le contrat mimétique du roman est lui-même mis en crise. Comme d'autres (Andrzej Gasiorek ou David James), Laurent Mellet pointe ici le double jeu de la forme diégétique. Tout à la fois convenue, presque nostalgique si elle n'avait pas une visée si critique, la diégèse œuvre, de manière métafictionnelle, à mettre en crise le pacte consensuel du récit et, au-delà, celui de la représentation.

Cette mise en crise ne constitue pas une fin en soi, mais paradoxalement relance la performativité critique de la fiction, dans ce qu'elle a de plus intimement politique. C'est dans cette inversion paradoxale que se noue la poétique/politique de l'intime chez Coe. La machinerie herméneutique du roman s'enraye, tout comme s'affole la machine à consensus du libéralisme occidental dont Coe fait une cinglante satire. Si cette faillite est néanmoins porteuse d'un sens, c'est aussi qu'elle évide l'individu et que donc la crise intime de la fiction est aussi une crise politique de l'intime, une crise du sujet, là où le moi et le monde s'épousent.

Les six chapitres de l'ouvrage suivent au plus près cette double mise en crise et s'acheminent peu à peu vers une reformulation du pacte de la fiction qui opèrerait sur un mode « mineur », un mode qui privilégie l'erreur, la faille, l'écart, et finalement le vide. Partant de la facette la plus connue de l'œuvre de Coe, la satire, le chapitre 1 (« De la satire politique à l'erreur ») analyse la manière dont la satire pose les bases d'un humanisme polémique qui déstabilise le réalisme en profondeur. Si l'accent est mis sur *What a Carve Up!*, ce chapitre, comme les autres, n'aborde pas l'œuvre de Coe sous un angle monographique, mais montre comment ce travail de sape sous-tend toutes les œuvres de Coe. Lisant le pacte mimétique de manière contre-intuitive, Laurent Mellet fait de l'erreur et de l'échec — erreurs d'interprétation des personnages, échec programmatique de la forme (61) — des leviers herméneutiques (57) qui permettent de dégager des zones de friction, de dissemblance (50-51) au centre du consensus diégétique.

Le chapitre 2 (« Une intimité narrative et politique ») élargit la perspective au contexte en se tournant vers la pensée d'Anthony Giddens et en particulier *Modernity and Self-Identity*. Interroger Giddens, l'initiateur de la troisième voie, amène l'essai à relire l'intime comme « ce qui permet à la politique de

prendre forme » (85). On comprend mieux ainsi comment la satire évoquée dans le premier chapitre devient une voie vers une exploration de la politique des corps et du sensible. L'intime n'est plus alors lu comme un retrait de la sphère politique, mais comme le lieu même où s'inscrivent les rapports, qui sont nécessairement rapports de force. Le sensible offre ainsi une forme de résistance au pouvoir.

C'est logiquement que le chapitre 3 (« L'échec du consensus ») en vient à évoquer comment, au cœur de l'individu et nouant son lien même au monde, l'expérience du dissensus force à une redéfinition des liens entre personnel et public. Face au monde, les personnages de Coe se trompent en leur for intérieur, ou peut-être plus radicalement encore, opposent l'hésitation, le refus du choix, au consensus rassurant. Les protagonistes des romans de Coe revendiquent ainsi une autonomie rétive à la clôture du récit et du sens et qui se refuse à un consensus démocratique anesthésiant.

Revenant aux lois du roman, le chapitre 4 (« Alternatives romanesques et coïncidences intimes ») analyse comment cette troisième voie peut être un leurre et comment, dans leur structure la plus intime — leur traitement du temps — les romans de Coe contrarient la rationalité du récit et du politique. Leur travail ironique sur l'esthétique de la coïncidence travaille, de façon réflexive, à défaire la raison romanesque. « Coïncidence accidentelle » et « politique explicative » cohabitent au cœur de la diégèse, sans que le roman ne tranche ; et cette indécision est déjà une forme de refus de la synthèse caractéristique de la troisième voie.

Plus que la synthèse ou la réconciliation, c'est alors l'écart qui deviendrait la modalité la plus prégnante du politique. Le chapitre 5 (« Les écarts politiques des intimités du texte ») décale en quelque sorte la perspective en insistant sur la poétique de l'alternative qui sous-tend les romans de Coe. Ici encore la littérature est perçue comme le lieu même du dissensus. Avec Rancière, mais aussi Nelly Wolf (*Le roman et la démocratie*), Lauret Mellet montre comment « la métafiction est d'abord politique par la logique de l'écart imposée au texte » (228). Les romans de Coe ne cessent en effet de ménager des écarts soudains dans leur propre diégèse et leur structure symbolique et ces écarts leur permettent de rendre justice à ce qui ne coïncide pas, à l'autre dont la fiction est comptable. Cet autre est stylistique et culturel et la passion de Coe pour la culture populaire permet aussi cette rencontre sensible entre « création et politique » (199). Les romans de Coe plaideraient ainsi pour un autre « partage du sensible » qui contribue à « dynamiser [...] le paysage littéraire contemporain » (200).

En dernière instance, comme le montre le chapitre 6 (« Écritures du vide : pour une intimité démocratique ») c'est l'ouverture à d'autres langages — l'image, le cinéma, la musique — qui concrétise l'intimité de la fiction sur d'autres modes. Les « exigences d'ouverture formelle » de l'œuvre de Coe ouvrent à une « ultime promesse politique » (263). L'écart intermédial crée un dissensus formel, mais plus encore permet au texte de formuler sa propre faillite, son manque de mots. Le brouillage énonciatif, les malentendus qui ponctuent les textes de Coe, les évaluent et ainsi défont « l'évidence

du visible » (291). Coe rencontre ici E.M. Forster. La défiance de Forster à l'égard de la description littéraire et ses échappées vers le langage musical de la mélodie, par exemple, semblent anticiper l'esthétique du blanc qui finalement se dégage aussi de l'œuvre de Coe. Le vide devient « l'ultime forme esthétique du dissensus » (267) : vide « qui reste après que tous les sentiments ont disparu » (274), ellipses diégétiques qui trouent le tissu de la diégèse, vide laissé par les écarts successifs du texte. Ainsi les politiques de l'intime de Coe seraient-elle finalement une politique de la soustraction qui couperait sans cesse dans les objets mêmes du roman, pour parvenir à une intimité en suspens.

Dense et parfaitement informé des débats les plus récents sur politique et esthétique, en particulier dans leur versant éthique, *Jonathan Coe. Les politiques de l'intime* ne peut que susciter le vif intérêt de quiconque s'intéresse non seulement au roman britannique contemporain, mais aussi à la manière dont la fiction contemporaine renégocie sans relâche le pacte ancien de la représentation. Le travail réflexif du roman sur ses propres codes y est analysé comme un levier critique puissant qui permet de comprendre notre fascination persistante pour ces œuvres qui, comme celle de Jonathan Coe, interrogent subtilement la forme romanesque pour défaire la rationalité du sens et réinventent les liens intimes et sensibles de la fiction et du politique.  
— Catherine BERNARD (Université Paris-Diderot)

**Nathalie DUCLOS. — L'Écosse en quête d'indépendance ? Le référendum de 2014** (Paris : Presses Universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, 300 p., 12,90 €)

Cet ouvrage est paru quelques semaines avant le référendum sur l'indépendance écossaise. Il ne s'intéresse pas à l'ensemble des nations constitutives du Royaume-Uni, ni à la question générale des mouvements indépendantistes, mais se concentre sur une analyse rigoureuse et détaillée de la situation spécifique de l'Écosse et des événements historiques et politiques qui ont conduit au référendum du 18 septembre 2014. Le premier chapitre est un rappel historique — succinct mais clair et pertinent — de la position de l'Écosse au sein du Royaume-Uni depuis l'Acte d'Union de 1707, et présente les différents arguments autonomistes et unionistes qui ont été avancés aux cours des trois derniers siècles. Le deuxième chapitre analyse ensuite le contexte politique récent qui a permis au SNP d'être en position de demander l'organisation de ce référendum, ainsi que les raisons pour lesquelles le pouvoir central a accepté cette consultation sur le statut constitutionnel de l'Écosse. Cette consultation s'inscrit dans la lignée des référendums de 1979 et 1997, mais concerne uniquement l'Écosse, et n'aborde plus la question de la dévolution mais celle de l'indépendance. Le chapitre 3 détaille les différentes étapes qui ont conduit à l'acceptation progressive de ce référendum d'auto-détermination ; il rappelle également les négociations qui ont eu lieu concernant l'organisation pratique du référendum, tels que le choix de la date à laquelle

il aurait lieu, le nombre de questions qu'il comporterait, leur formulation, ainsi que les critères du droit de vote, autant de sujets qui ont souvent été source de polémiques. Les deux chapitres suivants analysent les arguments idéologiques, économiques et politiques qui ont sous-tendu le débat pour ou contre l'indépendance. L'auteure met en avant les spécificités qui distinguent le mouvement indépendantiste écossais de mouvements analogues en Europe ou dans le monde. La majorité des Écossais s'accommodant fort bien d'une double identité culturelle écossaise et britannique, ce ne sont pas tant les questions identitaires et culturelles que les questions économiques qui ont été au cœur du débat. Le chapitre consacré à « la (non-)question identitaire et culturelle » met l'accent sur le caractère inclusif et ouvert de cette forme très particulière de nationalisme qui ne repose ni sur une haine du voisin anglais, ni sur des critères ethniques ou des rêves « de mythiques spécificités culturelles celtes ». Quant au chapitre consacré à la question économique, il révèle que les arguments indépendantistes ne reposent pas — comme cela peut être le cas dans d'autres débats indépendantistes — sur la possibilité d'un éventuel enrichissement national, mais plutôt sur un rejet de la politique néo-libérale du pouvoir central britannique. Enfin, les deux derniers chapitres élaborent deux scénarios possibles au lendemain du référendum. Le chapitre consacré à la victoire éventuelle du « oui » évoque l'idée d'un « divorce de velours », une séparation placée sous le signe de la continuité en termes de relations avec le reste du Royaume-Uni, mais soulevant la question de l'appartenance de l'Écosse à l'Union Européenne et à l'OTAN. Quant au chapitre consacré à la victoire du « non » — encore incertaine à la date de parution de l'ouvrage — il souligne que cette victoire devrait malgré tout conduire à un élargissement de l'autonomie écossaise au sein du Royaume-Uni. Par ailleurs, l'auteure nous rappelle que l'échec du référendum de 1979 a été suivi d'un deuxième référendum, dix-huit ans plus tard, qui a cette fois conduit à la dévolution. De même, suggère-t-elle, on peut se demander si une victoire du « non » au référendum de 2014 doit être considérée comme une réponse définitive à la question de l'indépendance ou comme un simple prélude, annonciateur de référendums futurs. Un an après le référendum, la spéculation n'est plus de mise et nous savons que le premier scénario n'est plus d'actualité ; mais cela ne diminue en rien l'intérêt de cet ouvrage. Tout d'abord, la mise en perspective historique des événements et des débats qui ont conduit à ce référendum ne perd, bien entendu, rien de sa pertinence. Plus important encore, cet ouvrage — et notamment les réflexions élaborées dans les deux chapitres finaux — s'avère fort utile également pour comprendre l'après-référendum. Il s'appuie en effet sur une lecture critique fine et précise des publications du SNP, qui a remporté une victoire écrasante — avec 56 sièges sur 59 — lors des élections générales britanniques de 2015, six mois seulement après le référendum sur l'indépendance. Comme le souligne Nathalie Duclos dans sa conclusion, le mouvement nationaliste écossais n'a rien d'un mouvement de libération nationale, et « le grand héritage de cette période de réflexion sur l'indépendance » est l'occasion qu'il aura été pour les Écossais « de débattre

de véritables choix de société ». Les Écossais ont choisi de rester au sein du Royaume-Uni mais continuent de revendiquer, avec force et conviction, une vision de la société qui n'est pas toujours en accord avec la politique du gouvernement britannique : le débat n'est donc pas clos, et l'ouvrage de Nathalie Duclos est un outil essentiel pour en comprendre les tenants et les aboutissants. — Benjamine TOUSSAINT (Université de Paris-Sorbonne)