The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	Maupassant et le théâtre (2) : la réécriture d'un drame historique
Author(s)	Adachi, Kazuhiko
Citation	Gallia. 2008, 47, p. 61-68
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/8559
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

Maupassant et le théâtre (2) : la réécriture d'un drame historique

Kazuhiko ADACHI

Guy de Maupassant (1850-1893) n'a cessé de tenter l'aventure des planches pendant les années 1870, et il a achevé un drame historique en trois actes et en vers, *La Trahison de la Comtesse de Rhune*, en mars 1877[1]. Il a demandé alors l'avis de Flaubert. Celui-ci lui a répondu dans une lettre :

> En résumé je crois que c'est très bon et qu'il y a là une excellente pièce. Mais jamais on ne vous la jouera telle qu'elle est. – Comme étant trop lubrique. Les changements ne me paraissent pas considérables d'ailleurs[2].

Évidemment, le disciple a dû obéir à son maître, et il s'est mis à retravailler son manuscrit ; les «changements» ont pris à peu près neuf mois. Enfin, le 10 décembre 1877, Maupassant annonce une fois encore à Flaubert : «j'aurai achevé de refaire mon drame (tout à fait remanié) – vers le 15 janvier[3].» Et il change le titre à ce moment-là : de *La Trahison de la Comtesse de Rhune* à *La Comtesse de Rhétune*[4].

I. Conseils de Flaubert

Quels conseils Flaubert a-t-il donnés en fait à Maupassant en ce qui concerne les «changements», outre la critique de «lubricité» ? Aujourd'hui, on peut en connaître une partie, transcrite dans le catalogue de vente du manuscrit

1) Sur cette version, voir Kazuhiko Adachi, «Maupassant et le théâtre : une tentative dans les années 1870», *Gallia*, n° 46, 2007, p. 9-17. Le présent article suit l'argument de cet article. Quant au texte de la pièce, nous renvoyons à G. de Maupassant, *La Trahison de la Comtesse de Rhune*, in *Théâtre*, L'Édition d'art H. Piazza, 1971.

2) Lettre de Flaubert à Maupassant, 22 [mars 1877], in G. Flaubert – G. de Maupassant, *Correspondance* (abréviation : *FM*), Flammarion, 1993, p. 355.

3) Lettre à Flaubert, 10 décembre 1877, *FM*, p. 132.

4) Le manuscrit se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Rouen, cote : MS g333. Citons la notice du catalogue de vente, *Bibliothèque du Colonel Daniel Sickles*, Drouot-Richelieu 18 et 19 février 1992 : «4425 MAUPASSANT (Guy de). *La Comtesse de Rhétune*. Drame en 3 actes en vers. Manuscrit autographe. 79 feuillets (32 × 21,5 cm., dont 2 blancs) écrits au recto, plus couvertures, reliés en un vol. petit in-fol. demi-maroquin havane à coins (*René Kieffer*).» Ce manuscrit est paginé, sans doute par l'auteur. Nous indiquons donc cette pagination à l'occasion de chaque citation, et nous restituons les accents et les signes absents du texte autographe.

de *La Trahison de la Comtesse de Rhune*. C'est dans les «QUATRE PETITES PAGES AUTOGRAPHES» qu'on peut lire ces lignes : «la dissertation sur l'amour est excellente... ...confidence qu'elle n'a pas intérêt à faire... le monologue plus court... dangereux et ça coupe l'action... toutes ces politesses ralentissent l'action... Suzanne ne doit pas sortir si facilement... Valderose est un acte injouable... il faudrait que ce fût l'anglais qui tue la Comtesse, croyant qu'elle l'a amené dans un guet-apens...[5)]» Même si cette information est partielle et incertaine, elle pourrait éclairer plus ou moins l'orientation des modifications. En prenant en considération cette note de Flaubert, examinons ce que Maupassant exerce comme «changements».

En comparant les deux textes, on s'aperçoit tout d'abord que quelques personnages disparaissent de la version définitive. La présence des personnages historiques comme Jeanne de Penthièvre et Du Guesclin restant assez mineure et presque incongrue dans la version précédente, la suppression de ces personnages semble naturelle, en faveur de la *nécessité* de l'intrigue, même s'ils y avaient ajouté une couleur historique. En outre, il peut s'agir du dialogue entre la Comtesse et Jeanne de Blois, lorsque Flaubert indique «toutes ces politesses» qui «ralentissent l'action» : «Allons, chère comtesse, / Donnez-moi votre main sans tant de politesse, / Avec un peu de bonne amitié ; voulez-vous ?» (229), etc. Pour la même raison, le personnage d'Étienne de Lournye, un autre page que Jacques de Valderose, est supprimé. Ce comparse qui n'apparaissait que dans le premier acte avait en commun avec Jacques naïveté et sentimentalité. Il peut donc être absorbé dans le personnage de Jacques sans aucune difficulté[6)].

Regardons ensuite la version définitive, en examinant la suppression des scènes. Un des «changements» les plus radicaux se trouve dans le deuxième acte : de la scène V à la scène VIII, les scènes de l'attentat des Anglais sont coupées, de sorte que le Comte rentre dans son château tout d'un coup (II, vi). Malgré l'espérance croissante de la Comtesse, ce n'est pas Gautier, mais le Comte qui entre en scène, ce qui constituait un point culminant dans la version originale, parce qu'il s'agissait de la «trahison» et des ruses de l'héroïne. La suppression est d'autant plus marquante qu'elle concerne le sujet central du drame. Une autre suppression aussi importante que la précédente est celle de la scène V du premier acte, où la Comtesse avouait à Suzanne sa ruse : «C'est de moi qu'est venu ce que tu viens d'entendre. / C'est un piège profond que mes mains ont su tendre» (201). C'est cet aveu que Flaubert critique comme la «confidence qu'elle n'a pas intérêt à faire». Étant donné que cet aveu peu motivé

5) Note de Flaubert, citée dans le catalogue de vente, *Livres et autographes*, Drouot-Richelieu, 17 juin 1998, n° 113, MAUPASSANT (Guy de) et Gustave FLAUBERT, *La Trahison de la Comtesse Rhune*. La notice ajoute, en outre, que «sept courtes notes également au crayon figurent en marge des actes II et III.»

6) Une partie de son discours (195) est transportée dans celui de Gautier (p. 24).

causait à la fin l'échec de l'héroïne, on ne peut douter de la pertinence du jugement du maître, qui insiste sur le *naturel* dans l'action des personnages.

Naturellement, il y a des scènes ajoutées pour remplacer celles supprimées. L'apparition de Gautier *de* Romas dans le premier acte entre autres est notable. Maupassant utilise ici un procédé mélodramatique, c'est-à-dire à la fois traditionnel et conventionnel : le déguisement. Au lieu d'un soldat anonyme, Gautier s'insinue dans le territoire ennemi, déguisé en soldat du Comte (p. 20). Certes, on pourrait se demander si ce «coup de théâtre» n'est pas un peu facile. Mais l'important est que Gautier intervient ainsi activement dans l'histoire. Ce n'est plus sur l'action de la Comtesse mais sur celle de son amant que démarre l'intrigue. Autrement dit, l'apparition de l'amant doit pousser inévitablement la Comtesse à conspirer : il devient une partie *nécessaire* qui compose la pièce.

Il en va de même pour les autres comparses comme Jacques et Suzanne ; Jacques chante à nouveau un chant de troubadour devant l'héroïne (p. 32), ce qui confirme son rôle dans la pièce : c'est un jeune page naïf et sentimental. Quant à la cousine de la Comtesse, on la voit défier la Comtesse à la fin du deuxième acte, au lieu de la première scène de l'acte suivant (Maupassant suit Flaubert qui note que «Suzanne ne doit pas sortir si facilement») : «Et moi je vous défie ; – on verra qui de nous, / Demain, implorera son pardon à genoux» (p. 57). Le ton de Suzanne se calme un peu, mais son défi se fait remarquer plus nettement que dans la version précédente. D'un désespoir à un défi : peut-on dire que Suzanne devient une femme plus forte et plus courageuse ? Au total, à travers ces modifications, les comparses prennent une place plus importante et plus nécessaire dans l'intrigue. Gautier, Suzanne et Jacques y interviennent plus activement que dans la version originale. D'où des divergences entre les personnages, qui rendent la pièce plus dynamique et, peut-on dire, plus dramatique, jusqu'à un certain point.

Supprimer les éléments superflus ou inutiles, et rendre l'intrigue et l'action plus naturelles et plus nécessaires, voire vraisemblables : voilà l'objectif principal des «changements» opérés par l'auteur, obéissant en cela correctement aux avis de Flaubert. On peut dire qu'il s'agit de principes fondamentaux et donc «classiques»[7] de la dramaturgie, visant la simplicité, la clarté et le naturel[8]. De plus, Flaubert craint la vitesse de développement : «ça

7) «J'admire beaucoup Chénier, Boileau, Corneille, Montesquieu et Voltaire», écrit Maupassant dans la lettre adressée à Alexis, le 17 janvier 1877, in G. de Maupassant, *Correspondance* (abréviation : *Corr.*), Le Cercle du Bibliophile, 1973, t. I, p. 113. On sait bien que Maupassant aime à citer un vers de Boileau : «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable». *Art poétique*, III, v. 48. Évidemment, le classicisme maupassantien doit beaucoup à Flaubert. Sur celui-ci et le classicisme, voir M. Bury, *La Nostalgie du simple*, Champion, 2004, troisième partie, «2. 3 Flaubert et le classicisme réaliste», p. 203-212.

8) Notons que Maupassant garde la règle des trois unités depuis *La Trahison de la Comtesse de Rhune*. Le souci de l'auteur est donc tout différent de celui des romantiques.

coupe l'action... toutes ces politesses ralentissent l'action». Les conseils du maître apparaissent donc bien pratiques en considération de la représentation et du spectateur réel[9]. Ainsi, Maupassant apprend-il les rudiments de la création dramatique, ou littéraire en général, sans aucun souci d'«écoles» littéraires. Il est donc vraisemblable que l'exercice de réécriture a servi beaucoup au jeune auteur qui est en train d'établir son art littéraire.

II. L'autocensure face à la morale bourgeoise

Certainement, Maupassant a «refait» toute la pièce de *La Trahison de la Comtesse de Rhune*. Si les «changements» ne concernaient, toutefois, que les personnages secondaires, le sujet central demeurerait identique dans la pièce remaniée. Demandons-nous donc ce qui reste après la modification.

Nous avons fait remarquer dans notre article précédent que le principal motif de la pièce maupassantienne tenait à la contestation du romantisme fini et démodé. De ce point de vue, la première scène du deuxième acte était importante d'autant qu'elle mettait en scène une héroïne hardie et sournoise. Maupassant conserve cette scène même dans la version définitive mais avec quelques modifications, et il laisse presque intacte une tirade de la Comtesse :

> Oh que tu comprends mal l'amour, enfant timide !
> Tu parles de tendresse avec ton œil humide
> Et des roucoulements d'oiseau ; qu'est tout cela
> Près de l'emportement terrible que j'ai là ?
> As-tu, pendant des nuits, senti ton corps se tordre
> Et tes yeux sanglotter [*sic*], et la rage te mordre
> À la gorge, et tinter dans ton sein, comme un glas,
> La haine d'un passé qu'on ne répare pas.
> Dans ton cœur déchiré que le désir affame
> As-tu jamais songé que moi, je fus la femme
> D'un autre ; qu'il m'aima d'amour ; qu'il me fut cher
> Peut-être, et qu'il grava ses baisers sur ma chair ? (p. 43.)

En réduisant aux rapports sexuels tout l'aspect moral de l'amour, la Comtesse pose sans scrupule l'amour comme désir charnel. Une vision matérialiste qui rejette le sentimentalisme romantique demeure donc dans *La Comtesse de Rhétune*. De plus, à travers toute la pièce, la Comtesse montre son

9) Il faut admettre qu'il en va de même pour la «pièce bien faite» conventionnelle. «Dans sa clarté, sa lisibilité, sa logique et son efficacité, la pièce bien faite s'inscrit ainsi dans la longue tradition classique que nourrit dans la dramaturgie le souci premier que l'on porte à l'adhésion du spectateur.» M. Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Champion, 2006, p. 66. Ce n'est pas la forme classique, mais le contenu de la pièce que l'auteur tente de renouveler.

aspect sournois : «L'assaut est périlleux, car, avant de me rendre, / Je puis faire verser des larmes et du sang» (p. 44). Aussi bien que sa férocité face à son mari : «Mes mains ont, près de lui, des fièvres d'assassin. / Sa voix me fait bondir le cœur comme un outrage. / Mes dents, quand je l'embrasse, ont des désirs de rage ; / Je voudrais devenir le chien baveux qui mord» (p. 60). Ainsi le caractère de la Comtesse est-il flagrant même dans la version définitive. On peut trouver même la «lubricité» de l'héroïne dans la scène ultime de séduction : «As-tu rêvé / Tous les désirs, tous les bonheurs, et soulevé / Dans ta pensée, un soir, le drap blanc de ma couche ?» (p. 71.)

La Comtesse de Rhétune garde donc l'intention originale de l'auteur qui veut contester hardiment les «romantiques» et leurs conventions théâtrales, en montrant sur les planches une héroïne hardie qui néglige toutes sortes de «sentiments nobles[10)]» dans le but de réaliser son amour. Ajoutons que la fin où le Comte furieux jette par la fenêtre le corps de sa femme reste la même : «Tiens – prends-la maintenant, félon, je te la donne» (p. 76). La réalité vulgaire renvoie le sublime romantique à la dimension terrestre. Maupassant se montre réaliste ou matérialiste à travers toute la pièce.

Mais la chose n'est pas si simple pour qu'on puisse en conclure que la tentative contestataire demeure intacte dans *La Comtesse de Rhétune*. Souvenons-nous que la première remarque de Flaubert concerne la «lubricité» de la pièce. Le souci du maître relèverait de celui de la «bienséance», principe classique et traditionnel. Sur ce point, la modification ou l'autocensure apparaît partout dans la version définitive, bien sûr surtout dans les tirades de la Comtesse. Disons toutefois que la censure ne se limite pas au domaine de la moralité sexuelle. D'abord, comme nous l'avons déjà vu, tous les aveux de l'héroïne face à Suzanne sont supprimés (I, v ; II, vii et ix), alors qu'on y trouvait les discours les plus provocants comme la justification de la trahison (202-203), la déclaration de la suprématie des femmes face aux hommes : «L'amour ! et par cela l'homme nous fut livré. / Fauchons ses volontés comme l'herbe d'un pré ; / Tendons nos yeux sur lui comme un filet perfide» (204) ; et l'attente du plaisir charnel (227). De même, dans la fin du deuxième acte où Suzanne et la Comtesse divergent définitivement, le discours de cette dernière est plus maîtrisé et restreint. On y voyait la Comtesse négliger délibérément tous les beaux sentiments dans la version originale : «Dieu n'enchaînerait pas ma haine meurtrière. / J'aime, entends-tu ; mon cœur ne craint point ta prière. / J'aime, et dans ce mot-là pitiés, vertus, pudeurs, / Tous les vains sentiments et les fausses grandeurs / Tombent» (238). Par contre, ici la Comtesse de Rhétune ne fait que

10) Maupassant parle du drame d'Henri de Bornier, *La Fille de Roland* (1875) : «C'est une pièce de sentiments nobles, écrite en style de M. Casimir Delavigne – même moins bon». Lettre à sa mère, 8 mars 1875. *Corr.*, t. I, p. 71.

rejeter tranquillement la contestation de Suzanne (p. 56-57).

La hardiesse et l'égoïsme de l'héroïne se sont fait remarquer tout d'abord dans *La Trahison de la Comtesse de Rhune*. La provocation traduisait en même temps l'intention contestataire du jeune dramaturge. En ce sens, la «lubricité» était-elle autre chose que le sujet central de la pièce ? Ici se trouve une aporie insoluble. Il est indéniable que l'indication flaubertienne était absolue pour le jeune Maupassant. En effet, vu «l'ordre moral» de l'époque et son organisation de la censure, la crainte de Flaubert était pertinente et naturelle, et la pièce originale de Maupassant n'aurait pas été acceptée sans problème. Pour être joué sur les planches, surtout celles de la Comédie-Française ou de l'Odéon, l'autocensure est inévitable. Il n'en reste pas moins que la modification peut *tuer* définitivement le caractère original (*sine qua non* pour Maupassant) de cette pièce, puisque l'ambition du jeune dramaturge consiste justement à lutter contre ces conventions théâtrales.

«Quant à mon drame, Flaubert l'a lu, il le croit très jouable, mais il m'a paru sans enthousiasme[11)]» : voilà la conclusion amère à laquelle aboutit Maupassant après un long travail de réécriture. Le mot «jouable» signifie qu'il a passé la censure de Flaubert, mais aussi que celui-ci n'apprécie pas vraiment la pièce. Maupassant est-il content de son côté ? On n'en sait presque rien. Ce qui est certain, c'est seulement qu'après de nombreux essais pour présenter la pièce à la Comédie-Française, au Théâtre Déjazet et à l'Odéon, la tentative de Maupassant finit sur un «échec». Le prétexte du directeur du Théâtre-Français qui «trouve tout le second acte d'une violence et férocité folles[12)]» prouve bien que l'obstacle de la moralité publique était plus difficile à surmonter que ne le pensait Maupassant. Ce dernier finit par déclarer à voix haute : «J'ai perdu presque tout mon hiver à refaire mon drame qui ne me plaît pas. Merde pour le théâtre : je n'en ferai plus[13)].»

III. Ce qu'enseigne «l'échec» de cette tentative

Toutefois, il serait hâtif, une fois encore, d'en conclure que l'élaboration ne fait que nuire aux caractéristiques originales de la pièce. L'auteur n'est-il pas en fait conscient de ce qu'il est en train de faire ?

Si la Comtesse de Rhétune est devenue moins provocatrice que la Comtesse de Rhune, ce n'est pas seulement qu'elle renonce à avouer délibérément son intention de comploter, mais aussi que son action est déterminée de l'extérieur, c'est-à-dire par l'intervention de Gautier : la Comtesse n'est plus aussi active que dans la version précédente. En effet, elle apparaît bien

11) Lettre à sa mère, 21 janvier 1878, *Corr.*, t. I, p. 146.
12) Lettre à sa mère, 3 avril [1878], *Corr.*, t. I, p. 157.
13) Lettre à R. Pinchon, 23 avril 1878, *Corr.*, t. I, p. 161.

obéissante devant son amant : « Ordonne, et je suis prête à te suivre. / Me voici ; je me suis promise ; – je me livre. / Enlève-moi » (p. 21). Ensuite, forcée à une situation embarrassante, elle décide de se sacrifier pour l'homme aimé : « Si le comte revient, j'oserai, moi, des choses / Qui te feraient trembler, peut-être » (p. 24). Bien que Gautier se glisse dans le château ennemi, il se montre assez craintif et répète seulement « Que ferais-tu ? » (p. 25.) Ainsi peut-on dire que la Comtesse est obligée d'employer une ruse, plus ou moins malgré elle. Par conséquent, il ne s'agit plus dans son cas de faire à voix haute une apologie de la trahison, mais plutôt de se mettre secrètement en action.

En même temps, on peut voir une « transition[14] » des situations, qui incite l'héroïne à agir ou à réagir à ces changements successifs : l'attente initiale se change en joie inattendue ; une fois que la décision est prise, la Comtesse se met en action avec espoir, mais la déception et la fin tragique l'attendent. En comparaison avec la Comtesse de Rhune procédant avec décision du commencement jusqu'à la fin, la Comtesse de Rhétune fait preuve de plus de mouvement dans son cœur. Notons que cette dernière se tue désespérée, car son amant Gautier lui-même la rejette, en croyant qu'elle l'a trompé (p. 75)[15], tandis que la Comtesse de Rhune a pu se suicider en croyant à l'amour de son amant jusqu'au dernier moment. Le personnage de l'héroïne est ainsi plus intériorisé, et dissimule ses sentiments intimes, ce qu'on peut constater dans le changement du titre, voire la suppression du mot « trahison » : le centre de la pièce est déplacé de l'action au personnage lui-même, c'est-à-dire à son caractère et à la transition de ses sentiments.

Au lieu de censurer machinalement les expressions hardies et dangereuses, l'auteur apporte une modification même à son objectif original. En effet, il serait plus facile de faire déclamer à son personnage des idées impudentes et provocatrices que de montrer au spectateur un personnage souffrant dans une situation terrible et difficile. Faire voir plutôt que faire écouter : il n'est pas impossible de voir l'esthétique de l'« impersonnalité », précepte principal de Flaubert, se refléter dans cette modification[16]. Le manuscrit de *La Comtesse de Rhétune* montre donc non seulement un souci d'autocensure, mais aussi un soin consciencieux dans la construction de la pièce

14) On sait que Maupassant, en écrivant son premier roman, a éprouvé de l'embarras en ce qui concerne la « transition » : « c'est rudement difficile, surtout pour la mise en place de chaque chose et les transitions. » Lettre à sa mère [fin août 1878], *Corr.*, t. I, p. 129 (la datation est due à Louis Forestier). Il est possible que Maupassant ait pris cette question en considération au moment de la réécriture dramatique.

15) Sur ce point, le conseil de Flaubert n'est pas suivi : « il faudrait que ce fût l'anglais qui tue la Comtesse ». Le respect du disciple pour le maître n'est donc pas tout à fait aveugle.

16) « Donc M. Flaubert est avant tout un artiste ; c'est-à-dire : un auteur impersonnel. [...] Il est le montreur de marionnettes humaines qui doivent parler par sa bouche, tandis qu'il ne s'accorde point le droit de penser par la leur [...]. » « Gustave Flaubert » (1876), in G. de Maupassant, *Chroniques*, éd. de G. Delaisement, Rive droite, 2003, t. I, p. 53-54.

chez le jeune dramaturge. Celui-ci a pu saisir une occasion propice pour établir et approfondir sa propre poétique, à travers la réécriture de son drame historique dans laquelle, de plus, il a appris et mis en pratique les enseignements de son maître Flaubert. D'abord, la clarté, le naturel et la vraisemblance : les règles à la fois classiques et fondamentales de l'art ne sont pas négligeables même dans l'art moderne. Cette sorte de «classicisme» déterminera de façon définitive l'esthétique maupassantienne. Et le genre théâtral exige de l'auteur une construction stricte et condensée de la pièce. Après tout, Maupassant apprend bien l'«écriture de récits brefs[17)]» à travers l'écriture théâtrale, comme le fait remarquer Louis Forestier (en ce qui concerne les autres pièces en un acte). Enfin, la nécessité de l'originalité et de l'indépendance de l'artiste hante toujours le jeune Maupassant. Le refus des écoles littéraires est chez lui profondément enraciné.

À travers la tentative théâtrale, c'est à des obstacles difficiles à surmonter que l'apprenti inconnu doit se confronter : les directeurs des théâtres, représentants du goût du public conservateur et exigeant, et les conventions théâtrales à la manière de la «pièce bien faite», qui respectent les règles classiques comme la bienséance. En principe, la pièce théâtrale doit plaire à un grand public bourgeois et mondain. L'avant-gardisme tarde toujours à conquérir le théâtre, ce que critiquent avec acharnement par exemple Zola et Goncourt. Quand Maupassant tente de son côté de renouveler le genre théâtral, en critiquant les beaux sentiments comme des faux idéaux, et en y introduisant une vision matérialiste du monde, il est directement confronté à la moralité bourgeoise. Pourquoi les directeurs accueilleraient-ils avec plaisir cette pièce impudique et immorale ? Sans doute, il faut admettre que la tentative de Maupassant est une attaque de front, trop directe et trop gauche.

Après «Boule de suif», Maupassant conteur évitera cette sorte d'attaque frontale contre la morale bourgeoise : son réalisme exige de montrer une situation dans laquelle les humbles gens souffrent de l'oppression sociale ; on peut songer aisément à «Boule de suif» et à *Une vie*. Certainement, la Comtesse est une variante précédente des héroïnes maupassantiennes, mais la stratégie à la fois esthétique et sociale subit un «changement» nécessaire en 1880, qui apporte à l'auteur un succès tant désiré comme une récompense. S'il y a une valeur dans l'échec, ce n'est que lorsqu'on peut en tirer les enseignements. Le succès du conteur dans les années 1880 doit ainsi beaucoup à cette tentative théâtrale des années 1870, même si la pièce n'a jamais été représentée.

(Étudiant en 3e année du Cours de Doctorat à l'Université d'Osaka)

17) L. Forestier, «La Lyre et le projecteur», *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 79.