



CLASSIQUES
GARNIER

« Comptes rendus », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 121^e année, n° 3, 3 – 2021, p. 713-742

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12082-7.p.0201](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12082-7.p.0201)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2021. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

COMPTES RENDUS

À compter de 2008, les comptes rendus d'ouvrages collectifs (actes de colloque, mélanges, etc.) sont mis en ligne par la *RHLF* sur le site Internet de la SHLF (www.srhlf.com), où ils sont indexés et restent accessibles de façon pérenne. Ont été ainsi mis en ligne ce trimestre les recensions des ouvrages suivants :

Penser et agir à la Renaissance. Thought and action in the Renaissance. Sous la direction de PHILIPPE DESAN et VÉRONIQUE FERRER. Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », 2020. Un vol. de 568 p. (Alicia Viaud)

« *Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique* ». *Études de littérature française du XVII^e siècle offertes à Patrick Dandrey.* Sous la direction de DELPHINE AMSTUTZ, BORIS DONNÉ, GUILLAUME PEUREUX ET BERNARD TEYSSANDIER. Paris, Hermann, 2018. Un vol. de 454 p. (Françoise Poulet)

L'Aventure au XVII^e siècle ; itinéraires d'une notion. Sous la direction de PIERRE RONZEAUD et MICHÈLE ROSELLINI. *Littératures classiques*, n° 100. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2019. Un vol. de 296 p. (Mathilde Bedel)

La Fabrique du XVI^e siècle au temps des Lumières. Sous la direction de MYRTILLE MÉRICAM-BOURDET et CATHERINE VOLPIHAC-AUGER. Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2020. Un vol. de 476 p. (Jérémy Bichüe)

La Confession et le texte licencieux. Pratiques textuelles et éditoriales dans l'Europe du XVIII^e siècle. Sous la direction de HELGA MEISE et JEAN-LOUIS HAQUETTE. Reims, Épure, 2020. Un vol. de 108 p. (Michel Delon)

Elseneur, n° 34, « J.-H. Rosny aîné ». Textes réunis et présentés par BRIGITTE DIAZ et CLÉMENT HUMMEL. Presses Universitaires de Caen, 2020. Un vol. de 204 p. (Anne Orset)

Edmond Rostand, poète de théâtre. Actes du centenaire et du cent cinquantaire (1868-1918, 2018). Sous la direction de BERTRAND DEGOTT, OLIVIER GOETZ et HÉLÈNE LAPLACE-CLAVERIE. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », 2021. Un vol. de 385 p. (Isabelle Moindrot)

La Part scolaire de l'écrivain. Apprendre à écrire au XIX^e siècle. Sous la direction de MARTINE JEY et EMMANUELLE KAËS. Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2020. Un vol. de 432 p. (Jérémy Naïm)

RHLF, 2021, n° 3, p. 713-742

«*L'Avènement d'un art nouveau*» : *essaimage esthétique et spirituel de l'œuvre de Paul Claudel*. Sous la direction de PASCAL LÉCROART et DOMINIQUE MILLET-GÉRARD. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2021. Un vol. de 202 p. (Michel Lioure)

Traduire, collaborer, résister. Traducteurs et traductrices sous l'Occupation. Sous la direction de CHRISTINE LOMBEZ. Tours, Presses universitaires François Rabelais, « Traductions dans l'histoire », 2019. Un vol. de 420 p. (Jeanyves Guérin)

Le Personnage du fanfaron : théâtre récits cinéma. Sous la direction de ÉLISABETH GAVOILLE et CRISTINA TERRILE. Paris, Kimé, « Détours littéraires », 2020. Un vol. de 273 p. (Marie Saint Martin)

Renaissance imaginaire : la réception de la Renaissance dans la culture contemporaine. Sous la direction de SANDRA PROVINI et MÉLANIE BOST-FIEVET. Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2019. Un vol. de 412 p. (Daniel Maira)

MAURICE SCÈVE, *Œuvres complètes. Tome II. Arion, Blasons, Psaumes, Saulsaye*. Édition par MICHÈLE CLÉMENT. Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », 2019. Un vol. de 302 p.

Associée au nom de Maurice Scève, la notion d'« œuvres complètes » peut paraître étrange, presque déplacée. Pendant longtemps, Scève a été, aux yeux d'un large public, l'auteur d'un seul livre, *Délie*, parfois qualifié de premier *canzoniere* français. Son second grand ouvrage, *Microcosme*, écrit vers la fin de sa vie, a souvent été négligé, comme s'il fallait donner raison au sonnet liminaire dans lequel le poète avait l'air de désigner son texte comme un « second fruit, mais vert, et sans saveur ». L'édition critique de *Microcosme* qui en 2013 a ouvert le chantier des *Œuvres complètes* de l'auteur, dont on n'attend pas moins de six tomes, a contribué, grâce à l'intelligence du travail de l'éditrice Michèle Clément, à relancer l'intérêt non seulement pour ce poème à juste titre considéré comme hermétique, mais plus généralement pour les autres écrits de Scève. Avec le tome II paru en 2019, c'est encore un autre Scève qui apparaît : ni le poète amoureux de *Délie*, ni le philosophe teinté de mysticisme religieux de *Microcosme*. Bien au contraire : les quatre ensembles poétiques que le volume contient montrent tous une facette différente de la production littéraire de notre auteur, sans permettre d'ailleurs d'y voir forcément un projet poétique global. Ils obéissent chacun à une logique propre : *Arion* ou l'allégorie politique en 1536, à la mort du dauphin François ; cinq *Blasons anatomiques du corps féminin*, rédigés dans le cadre du « concours » lancé par Marot et gagné par Scève ; la traduction des *Psaumes* 26 et 83, publiés pour la première fois en 1542 chez Dolet ; et enfin la *Saulsaye*, une églogue épicurienne publiée en 1547. Ce qui réunit ces écrits qu'Enzo Giudici avait naguère qualifiés, bien à tort, de *opere poetiche minori*, c'est d'une part, selon l'éditrice, leur simplicité (ou disons leur relative limpidité), et d'autre part le fait que le poète combine dans chacun de ces textes son penchant connu pour l'*imitatio* avec une envie, non moins marquée, de ne pas se conformer aux attentes de ses lecteurs. Car ce qui pose problème dans l'œuvre de Scève, rappelle Michèle Clément, c'est qu'elle « refuse de devenir œuvre » et qu'« aucune cohérence, formelle ou intellectuelle, n'est lisible dans l'ensemble des poèmes très variés de ce volume ». Une telle attitude paradoxale, qui force systématiquement le lecteur à déplacer la focale, mérite à l'évidence une édition soignée – même si Michèle Clément rappelle que l'auteur lui-même, une

fois la première édition publiée, semblait se désintéresser totalement du destin de ses écrits lors d'éventuelles publications ultérieures.

L'éloge *Arion* que Scève publie, avec quelques poèmes latins et français, dans le *Recueil sur le trespas du Dauphin* édité par Dolet en novembre 1536, semble *a priori* vouloir situer le poète comme chantre d'une poésie nationale, mi-latine, mi-française. On s'explique ainsi d'autant moins ce que l'éditrice appelle le caractère « impertinent » de cette églogue qui prend par moments une tonalité anti-courtisane en invitant le roi à devenir ermite et en ne mentionnant même pas celui qui sera le nouveau dauphin, Henri d'Orléans. La participation de Scève au concours des blasons le montre, comme sa traduction des psaumes d'ailleurs, en élève appliqué de Marot, mais en élève qui cultive d'emblée sa différence : tandis que ses blasons mêlent charnel et spirituel d'une façon peu commune (et peu marotique), ses deux traductions des psaumes, si elles témoignent d'un penchant évangélique, ont recours à des sources étonnamment contradictoires « qui tantôt maintiennent la version officielle de la liturgie catholique, tantôt la contestent ». Enfin, la *Saulsaye* de Scève témoignera à son tour d'un bricolage original des sources utilisées : *Salices* de Sannazar bien sûr, mais aussi, et c'est plus inattendu, *Rusticus* de Politien et le commentaire latin des *Arrêts d'amour* de Martial d'Auvergne par l'humaniste lyonnais Benoît Court. Mais ce qui est au fond le plus étonnant de la part d'un poète ayant traduit les Psaumes, c'est l'épicurisme de la *Saulsaye* et le caractère presque « anti-chrétien » de certains vers de la dernière partie du texte, qui prend une tonalité « anti-capitaliste » et pour ainsi dire éco-poétique avant la lettre. C'est dire le caractère surprenant et instructif de ce tome d'œuvres poétiques qui ne sont en rien mineures.

THOMAS HUNKELER

PIERRE DE LARIVEY, *Théâtre complet. Tome II. Les six premières Comedies faccieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*. Édition de LUIGIA ZILLI. Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2018. Un vol. de 494 p.

Suite à l'édition de trois des « six premières Comedies faccieuses » en 2011, Luigia Zilli offre en 2018 celle des trois suivantes : après *Le Laquais*, *La Vefve* et *Les Esprits*, le lecteur a désormais en main *Le Morfondu*, *Les Jaloux* et *Les Escolliers*, toujours adaptées du théâtre italien.

Si l'introduction générale se trouve dans le premier tome, le deuxième propose, pour chaque pièce, une introduction, des notes de bas de page et une liste de variantes. En fin de volume, le lecteur dispose encore d'une bibliographie générale, d'un utile glossaire, d'un tableau des personnages (qui les classe par fonction sociale ou familiale), d'un autre des noms et des thèmes, d'une liste des proverbes – qui révèle à quel point les *Escolliers* en est dotée –, d'une table des comparaisons et finalement d'une table des matières.

Les principes d'établissement du texte étaient annoncés dans l'introduction générale : l'éditrice s'appuie sur l'édition de 1579, revue par l'auteur, tout en tenant compte de l'*errata* que celle-ci présentait. Elle choisit de ne pas moderniser la graphie – ce qui donne en effet un accès plus direct au texte –, mais également de ne pas adopter les normes graphiques d'usage pour la retranscription des textes de cette période. Ainsi, par exemple, les esperluettes sont conservées ; les accents

diacritiques sont rétablis mais, sans en faire un principe d'édition, Luigia Zilli signale ces modifications dans la liste des variantes. Enfin, elle rappelle que Larivey dénonçait la ponctuation du texte imprimé comme étant fautive et invitait le lecteur à la recomposer : elle choisit quant à elle de la rétablir à partir des éditions de 1597 et 1601, et signale alors la version de 1579 comme une variante.

L'introduction générale insistait sur les différences dramaturgiques et culturelles par rapport aux textes sources. L'éditrice présentait le cadre amoureux et familial des intrigues, et indiquait que la réussite principale du dramaturge réside dans son «écoulement verbal naturel et réjouï» (t. I, p. 30) : si Larivey compose ses pièces en prose, par souci de vraisemblance comme il l'explique dans l'épître liminaire, il forge un parler populaire coloré et vivace. Enfin, l'introduction insistait sur l'aspect moral de ce théâtre, puisque Larivey définit, toujours dans l'épître, la comédie comme une «morale philosophie, donnant lumière à toute honneste discipline, et par consequent à toute vertu» : citant Horace, le dramaturge considère qu'on en tirera «quelque profit et contentement ensemble» (t. I, p. 38). Si ces éléments ne sont pas rappelés dans le tome II, chaque introduction présente le dramaturge italien et son texte, insiste sur les adaptations de Larivey, et donne un aperçu de l'intrigue acte par acte – ce qui peut en effet aider le lecteur à se repérer. Une fois ce cadre posé, les introductions, relativement courtes, laissent place au texte, prologue et pièce.

Le Morfondu, adapté de *La Gelosia* d'Anton Francesco Grazzini (1550), met en scène un vieillard amoureux : le vieux Lazare est amoureux de la jeune Lucesse, et, quoique celle-ci soit déjà promise à Charles, son père Joachim est prêt à la donner en mariage au vieillard par appât du gain. Après plusieurs rebondissements, mensonges, tromperies et tours joués au vieil homme, la jeunesse l'emporte, tant et si bien que Philippes, le frère de Lucesse, couche avec la nièce de Lazare, Helaine. À la fin de l'acte V, ce dernier reconnaît sa défaite et les mariages sont annoncés : l'ordre est rétabli. Comme l'indique l'introduction, l'intrigue de la pièce italienne est complexe, si bien que Larivey ne peut supprimer des scènes, toutes étant nécessaires pour dérouler les événements. De même, cette pièce est moins ancrée dans le contexte géographique et social que les autres, mais, d'après Luigia Zilli, cela tient au texte source. Enfin, si le rire repose sur la cruauté vis-à-vis du vieillard, l'éditrice l'attribue également au texte italien et montre dans quelle mesure Larivey tente de «rehausser le niveau comique» et fluidifie la langue d'origine. Les notes donnent des exemples concrets de ces modifications, et, outre ce rapport à la source, éclairent grandement le sens des répliques en apportant les éléments de culture nécessaires à la compréhension et en définissant les termes et expressions d'époque.

Les Jaloux, adaptée de *I Gelosi* de Vincenzo Gabiani (1545), se construit autour de rivalités amoureuses, et insiste sur le rôle des serviteurs, adjuvants comiques et facétieux de leurs maîtres amoureux. Cette comédie, imitée par l'Italien de l'Antiquité (elle est une contamination de *l'Andrie* et de *L'Eunuque* de Térence), est une pièce «à double fil», qui met en scène l'amour de Vincent pour la courtisane Magdelaine mais aussi celui d'Alphonse pour Renée : or, le père de Vincent veut lui faire épouser Renée d'un côté, et, de l'autre, Vincent est jaloux parce qu'il a vu Magdelaine avec un soldat, Fierabras – dont il s'avère qu'il s'agit de son frère et qu'il constitue un autre opposant à l'amour des jeunes gens. Là aussi, les jeunes amoureux vainquent les obstacles, et, à coups de déguisements, ruses, cachettes et mensonges, obtiennent des pères et du soldat fanfaron leur consentement aux mariages. Cette fois, les interventions du dramaturge français sont plus nettes : il simplifie l'intrigue en supprimant des scènes et des échanges ou encore en réduisant

le nombre de personnages ; il ajoute des toponymes français et des allusions à des événements de France, et renforce, d'après l'éditrice, la variété verbale des personnages (de fait, on lit aussi bien «son audace a esté grande» que «il le faut escouter, & lui couper les couilles *rasibus*», sur une seule double page, p. 270-271).

Les Escolliers, issue de *La Cecca* de Girolamo Razzi (1563) et centrée sur des amours estudiantines contrariées par la disparité sociale, est la dernière pièce du volume. Elle met en scène Hippolite, amoureux de la femme du médecin Théodore, et Lactance, qui aime Susanne, fille du bourgeois Anastase. L'aubergiste, qui héberge tous les personnages, aide malgré ses réticences Hippolite à rejoindre la femme du médecin ; d'un autre côté, le père de Suzanne, Anastase, veut marier sa fille au fils de Gontran, puis au fils de Sylvestre à qui elle était promise depuis longtemps. À nouveau, de déguisements en dissimulations, le jeune couple parvient à s'unir, et Hippolite raconte au dénouement qu'il a obtenu les faveurs de la femme du médecin. Cette fois, Larivey intervient assez peu, fusionnant deux scènes et en supprimant une autre, mais l'éditrice souligne à nouveau dans l'introduction et les notes l'écart de niveau de langue avec la source : le dramaturge français compose un parler populaire, parfois vulgaire, mais toujours vivant et ingénieux.

La vivacité dramaturgique, l'inventivité verbale, l'énergie des personnages et la gaîté de l'écriture de Larivey, tout ceci est souligné et mis en valeur par cette première édition moderne exhaustive des comédies, déjà complétée par un troisième tome (celui des *Trois Comedies des six dernieres*). L'établissement du texte est soigné, et la liste des variantes, qui insiste surtout sur les modifications apportées par l'éditrice moderne, donnent au lecteur un accès assez direct au texte original. On soulignera encore l'intérêt et la bonne composition des notes, qui, sans être trop longues, permettent au lecteur de se saisir du rapport de Larivey aux textes italiens, et éclairent souvent, avec précision et concision, le sens de répliques parfois complexes. Nul doute que cette édition, donnant accès à ces textes encore trop peu connus, éveillera l'intérêt de nouveaux lecteurs, et partant, suscitera de nouvelles études.

NINA HUGOT

ANNA LISA SCHINO, *Batailles libertines. La vie et l'œuvre de Gabriel Naudé*.

Traduction de l'italien de Stéphanie Vermot-Petit-Outhenin. Paris, Honoré Champion, « Libre pensée et littérature clandestine », 2020. Un vol. de 340 p.

Cet ouvrage traduit de l'italien est la mise à jour, partiellement modifiée, d'un écrit publié en 2014 (Firenze, Le Lettere). Constitué de huit chapitres assez brefs, il expose, dans un développement dense et précis, les caractéristiques les plus déterminantes de la vie et de la pensée de Gabriel Naudé (1600-1653), considéré comme l'un des représentants majeurs de ce qu'il est convenu d'appeler, depuis René Pintard, le « libertinage érudit ».

Le premier chapitre, qui est aussi le plus développé, présente avec rigueur et clarté la biographie de Naudé : sa formation dans les collèges parisiens où il fut initié à la libre pensée, sa fonction de bibliothécaire du président du tribunal de Paris Henri de Mesmes auquel il dédia en 1625 *l'Apologie pour tous les grands personnages qui ont esté faussement soupçonnez de magie*, son séjour padouan où de fréquents entretiens avec Cesare Cremonini stimulèrent sa réflexion philosophique et consolidèrent son intérêt pour une approche empirique héritée d'Aristote. De retour à Paris en 1627,

il continua d'œuvrer à l'essor de la *Bibliotheca Memmiana* et put saisir l'occasion d'un traité de «bibliothéconomie» pour exprimer ses principes antidogmatistes. Il est tout à fait éclairant de prendre la mesure du rôle joué dans la construction de la pensée naudéenne non seulement par une solide formation médicale mais aussi par les stimulantes relations que le penseur put entretenir, dans le Cabinet des frères Dupuy notamment, avec d'autres membres éminents de la République des Lettres, comme lui «guéris du loup-garou». Le séjour à Rome où il suivit en tant que bibliothécaire et secrétaire en langue latine le nonce apostolique di Bagno offrit une nouvelle occasion d'intenses échanges intellectuels. Enfin, l'autrice expose les activités bibliophiliques de Naudé qui voyagea par toute l'Europe afin de recueillir les quarante mille ouvrages des somptueuses collections de la Mazarine, première bibliothèque publique de France.

Après ce développement biographique, le chapitre II aborde le programme méthodologique appliqué dans les écrits naudéens : «esquarrer toute chose au niveau de la raison». C'est une mobilisation intellectuelle permanente au profit d'une lutte contre les fausses croyances. Pour Naudé, il s'agit toujours d'abord de vérifier qu'un événement perçu comme surnaturel a réellement eu lieu avant d'en chercher l'explication selon les voies ordinaires de la nature.

Dans les chapitres III et IV, Anna Lisa Schino montre comment Naudé applique cette méthode rationaliste d'abord dans *L'Instruction à la France sur la vérité de l'histoire des Frères de la Roze-Croix* (1623) puis dans *l'Apologie pour tous les grands personnages qui ont été faussement soupçonnés de magie* (1625). Il s'attache à condamner les entreprises de manipulation du peuple ignorant et crédule et à réhabiliter ceux dont les avancées intellectuelles, de l'Antiquité à la Renaissance, ont alimenté des interprétations superstitieuses. L'autrice expose également les étapes du raisonnement permettant de démontrer l'irréalité des intelligences désincarnées ou démons.

Dans le chapitre V sont présentés les intérêts naturalistes de Naudé ainsi que l'importance de sa production «iatrophilologique». Ainsi, dans son *Discours sur les divers incendies du mont Vésuve*, l'érudit critique l'assimilation des éruptions volcaniques à un signe de la colère divine, tandis que dans les *Quaestiones*, lieux de débats sur la durée de la vie, la mort et le destin, il développe, dans la lignée de Lucrèce, l'idée d'une vulnérabilité inhérente à l'être humain contestant l'opinion de sa supériorité sur les animaux. L'autrice met au jour la façon dont la critique naudéenne s'abreuve aux sources antiques (Cicéron, Alexandre d'Aphrodise) et renaissantes (Pic de la Mirandole) afin de lutter vigoureusement contre l'astrologie déterministe et l'angoisse fataliste.

Après un sixième chapitre consacré à l'intérêt de Naudé pour l'aristotélisme padouan et au rôle joué par l'héritage de Pomponazzi, Nifo, Cardan et Cremonini dans la construction de sa pensée de l'imposture religieuse, Anna Lisa Schino s'intéresse dans le chapitre VII aux écrits politiques de Naudé et plus particulièrement à son ouvrage le plus connu, les *Considérations sur les coups d'État* (1639). Elle insiste notamment sur sa critique de la théorie du droit divin des rois. Cependant, il est peu probable que cette attaque suffise à faire de Naudé le représentant d'une forme d'expression politique du libertinage tant il est vrai qu'il loue par dessus tout le principe d'un pouvoir fort et centralisé auquel il est nécessaire d'obéir et qu'il valorise toute initiative, même brutale, si elle a pour fin l'ordre et la stabilité politique, prenant comme exemple de «coup d'État», d'après lui manqué, la nuit de la saint Barthélémy qu'il condamne non en raison des nombreux huguenots qui y perdirent la vie mais parce qu'à l'issue de cet épisode sanglant ils ne furent pas tous tués.

Enfin, le huitième et dernier chapitre revient sur plusieurs grands thèmes et principes méthodologiques et permet surtout d'étoffer les pages conclusives de l'ouvrage.

Ces *Batailles libertines* sont donc très complètes et instructives. De rares faiblesses résident peut-être dans leur organisation d'ensemble. En effet, le lecteur parcourt une succession de chapitres juxtaposés davantage descriptifs que critiques. Les thèmes chers à Naudé y apparaissent et y réapparaissent, ce qui entraîne d'inévitables redites. La démonstration aurait sans doute gagné en vigueur si elle avait présenté une disposition plus aboutie et restitué plus nettement la cohérence de la pensée naudéenne.

L'ouvrage demeure cependant d'une précieuse érudition et complète efficacement les études consacrées au « libertinage érudit ». Il témoigne en effet d'une connaissance particulièrement fine et approfondie de l'ensemble des écrits naudéens, toujours nourrie de sources abondantes et de récents travaux critiques. Anna Lisa Schino en rend compte avec une grande précision et nous donne à apprécier toute l'étendue et la profondeur d'une œuvre traversée par l'exigence d'un constant engagement au service de la liberté de philosophe.

CONSTANCE GRIFFEJOEN-CAVATORTA

PHILIPPE QUINAULT, *Théâtre complet. Tome II. Comédies*. Édition de SYLVAIN CORNIC. Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2020. Un vol. de 675 p.

Philippe Quinault est passé à la postérité pour ses livrets d'opéra (édités par Buford Norman chez H. Champion en 1999, réédités chez Hermann en 2016), mais il ne s'est spécialisé dans ce genre qu'en 1673. Il restait donc à établir une édition critique de son théâtre déclamé, antérieur à sa carrière de librettiste de Lully. Le premier tome de son *Théâtre complet*, édité par Carine Barbafieri (Classiques Garnier, 2015), avait donné à lire ses quatre tragédies, parues entre 1658 et 1671. Le deuxième tome remonte aux sources de sa carrière dramatique en donnant à lire ses quatre comédies : *Les Rivaies* (1653), *L'Amant indiscret ou le Maître étourdi* (1654), *La Comédie sans comédie* (1655) et *La Mère coquette ou les Amants brouillés* (1665).

Sylvain Cornic connaît bien le théâtre déclamé et lyrique de Quinault : il a déjà consacré un ouvrage, issu de sa thèse de doctorat, aux opéras de celui-ci (*L'enchanteur désenchanté : Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris, PUPS, 2011). L'édition critique des comédies qu'il propose se ressent de cette grande familiarité avec le dramaturge. Pareille édition était particulièrement nécessaire : ces comédies ont été presque totalement négligées par la critique des XVIII^e et XIX^e siècles, et les éditions critiques modernes sont rares : *La Mère coquette* a été éditée par Étienne Gros en 1926 (Paris, Champion), *La Comédie sans comédie* par J. D. Biard en 1974 (Université d'Exeter), *L'Amant indiscret* par William Brooks en 2003 (Presses de l'université de Liverpool), tandis que *Les Rivaies* n'a connu aucune édition critique moderne.

Dans son « Introduction générale » (p. 7-16), Sylvain Cornic retrace l'ascension spectaculaire de Quinault afin d'éclairer les causes de cet « effacement » de son théâtre comique (p. 8) : si l'histoire littéraire et la critique valorisent surtout ses tragi-comédies, tragédies et opéras, c'est qu'ils furent au XVII^e siècle ses succès les plus éclatants. *Les Rivaies* semblent avoir reçu du public un accueil encourageant pour une première pièce, mais *L'Amant indiscret* tomba rapidement dans l'oubli et *La Comédie sans comédie* ne rencontra pas un succès à la hauteur de son ambition. Quant à *La Mère coquette*, elle ne parvint pas, malgré le renom de Quinault, à détrôner la pièce du même nom de son jeune confrère Donneau de Visé, avec laquelle elle était en concurrence.

Y a-t-il une unité du théâtre comique de Quinault, se demande avec pertinence Sylvain Cornic ? Si les sources d'inspiration s'avèrent disparates (*Les Rivaless* puisent dans la dramaturgie et l'esthétique de la *comedia* espagnole, *L'Amant indiscret* reprend un scénario *dell'arte* transformé en *commedia* littéraire à l'italienne, *La Comédie sans comédie* emprunte à la tradition de la « comédie de comédiens » tandis que *La Mère coquette* s'inscrit dans l'esthétique de la comédie moliéresque), il apparaît que ces pièces présentent entre elles de réels points de cohérence. Ce sont toutes de grandes comédies d'intrigue en cinq actes et en vers. Chacune de ces pièces présente également, à des degrés divers, une dimension méta-théâtrale : « La vie est une farce, et le monde un théâtre », déclare Philipin dans *Les Rivaless* (V, 6, v. 1679). Évidente dans *La Comédie sans comédie*, qui met en scène les acteurs du théâtre du Marais, cette dimension est plus implicite dans *L'Amant indiscret*, où Quinault adopte une distance méta-théâtrale avec les codes de la comédie, et dans *La Mère coquette*, dont l'argument stéréotypé fait « une allégorie du théâtre, en même temps qu'une réflexion sur ses limites » (Introduction de la pièce, p. 533). Ces comédies s'inscrivent en dernier lieu toutes fortement dans l'œuvre de Quinault, dont elles reflètent plusieurs motifs récurrents, comme les thèmes du malentendu et de la confusion d'identité.

Sylvain Cornic montre aussi, dans une perspective sociologique, comment la comédie constitue un choix délibéré de Quinault pour conquérir le public. Avec *Les Rivaless*, le dramaturge reprend un sujet déjà adapté par Rotrou dans la tragi-comédie *Les Deux Pucelles* (1636). Mais contrairement à son devancier, il opte pour la comédie, signe que « sa stratégie de conquête du public, pour sa première pièce représentée, choisit sans ambiguïté l'arme du rire » (Introduction des *Rivaless*, p. 34-35). À deux autres reprises, Quinault fait de la comédie un outil stratégique. *La Comédie sans comédie*, seule pièce qu'il donne au théâtre du Marais, constitue pour ses acteurs l'opportunité de relancer une salle en perte de vitesse, et pour Quinault une brillante « entreprise d'auto-promotion » (Introduction de *La Comédie sans comédie*, p. 350). Dix ans plus tard, il revient ponctuellement à la comédie pour répondre cette fois à la sollicitation des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Dans le contexte de la concurrence qui les oppose désormais à la troupe de Molière, Quinault compose une *Mère coquette* pour rivaliser avec celle de Donneau de Visé.

Au plan poétique, cette édition donne à voir le talent de Quinault pour l'écriture comique. Les dialogues vifs et la langue imagée révèlent le goût de l'auteur pour la « fantaisie verbale » (« Introduction générale », p. 15). Sylvain Cornic souligne également un « sens aigu de la scène » (p. 14) : Quinault offre des intrigues enlevées, riches en rebondissements, en poursuites et en travestissements. Il exploite avec maîtrise les différentes potentialités comiques de l'espace scénique (cavalcades, lazzi), s'appuie habilement sur les ressources dramatiques des costumes et des accessoires. Il diversifie avec aisance les procédés comiques, en particulier dans *L'Amant indiscret*, qui se distingue par une véritable « explosion comique » (Introduction de la pièce, p. 153).

Si Quinault ne renouvelle pas les contours du genre comique, il propose néanmoins, explique Sylvain Cornic, quelques expérimentations intéressantes. Les trois premiers actes des *Rivaless* se déroulent dans le noir, ce qui favorise les jeux d'apparences et de manipulations. Dans *L'Amant indiscret*, Quinault évoque, bien plus que ne l'avait fait Corneille, des aspects concrets de la vie quotidienne dans la capitale. *La Comédie sans comédie* constitue enfin une œuvre expérimentale impressionnante : dans la comédie-cadre, s'enchaînent successivement une pastorale, une comédie, une tragédie et une tragi-comédie à machines.

Signalons pour finir que *Les Rivaux* font l'objet d'un travail éditorial particulier. L'édition originale de 1655 était extrêmement fautive, ce qui a conduit Quinault à en donner une version révisée en 1661. Mais l'auteur en a aussi profité pour adapter plusieurs aspects de sa pièce à l'évolution des bienséances, faisant disparaître la violence ou les allusions sexuelles de plusieurs répliques. Sylvain Cornic a fait le choix judicieux de retenir la leçon de 1661 tout en lui adjoignant les variantes de l'édition de 1655, regroupées en annexe.

MARINE SOUCHIER

PHILIPPE QUINAULT, *Théâtre complet. Tome III. Tragi-comédies romanesques*. Édition de WILLIAM BROOKS et CATHERINE MARCHAL-WEYL. Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du théâtre français», 2020. Un vol. de 583 p.

Depuis 2015 et le premier tome de *Tragédies* publié par Carine Barbaferi, les éditions Classiques Garnier rééditent le théâtre complet de Quinault avec la parution en 2020 du tome II, *Comédies*, et de ce tome III, intitulé *Tragi-comédies romanesques*. C'est William Brooks, l'un des meilleurs spécialistes de Quinault, qui coédite ce troisième tome avec Catherine Marchal-Weyl, et c'est de la belle ouvrage ! Outre l'annotation des pièces, une introduction générale d'une trentaine de pages, une introduction pour chacune des quatre tragi-comédies, deux index, un glossaire et une bibliographie constituent le riche appareil critique.

N'y aurait-il que le texte seul des quatre pièces, ce volume serait en soi précieux. Seul *Le Fantôme amoureux* avait bénéficié d'une réédition récente (Cicero, 1993) tandis que *La Généreuse Ingratitude* et *Les Coups de l'Amour et de la Fortune* n'avaient jamais été réédités depuis deux siècles, et que *La Fille généreuse* était restée à l'état de manuscrit. La présence de cette dernière pièce, alors même que les éditeurs démontrent, à la suite d'Alain Cullière, qu'on ne peut plus l'attribuer à Quinault, peut surprendre, d'autant que cette tragi-comédie semble être antérieure aux trois autres, mais on admet sans difficulté l'argument selon lequel elle mérite la publication. L'ensemble des textes est établi de façon impeccable. Une seule coquille, au vers 316 des *Coups de l'Amour*..., et aucun vers faux, ce qui, sur un ensemble de près de 6500 vers, est remarquable.

Le texte de *La Fille généreuse*, imprimée ici pour la première fois, est le fruit d'un scrupuleux travail sur les trois manuscrits existants, tandis que, pour les trois autres pièces, les éditions et émissions parues du vivant de l'auteur ont été collationnées ; les principes éditoriaux régissant la modernisation des textes sont clairement rappelés – peut-être eût-il fallu les rassembler une fois pour toutes dans un seul avant-propos plutôt que les répéter dans chaque introduction. On pourrait discuter du choix de respecter les majuscules malgré les incohérences manifestes des imprimés originaux (« la Paix » et « la paix » par exemple aux vers 164 et 182 des *Coups de l'Amour*), ou de maintenir l'orthographe de certains noms propres « Guelfes » (vers 264 du *Fantôme amoureux*) mais, dans l'ensemble, la nécessaire modernisation est harmonieuse et pertinente.

C'est l'édition des *Coups de l'Amour* qui apparaît la plus fragile. Manquent çà et là des notes précisant que certains vers sont des apartés (vers 1117-1118) ; la note 33 p. 356 désigne comme « tirade » une réplique de quelques vers ; la note 46 surprend lorsqu'elle décrit comme « hiatus » la rencontre de deux voyelles alors

même qu'elles sont séparées par un -e élidé ; et cette même note ajoute que ce phénomène est « rare », alors qu'on le rencontre très régulièrement chez Quinault (dans cette même pièce, vers 85, 126, 204, 288, 386, 464, 468, 581, etc.) ; la distribution du vers 1125 sur deux répliques n'est pas indiquée par la disposition décalée des hémistiches. On le voit, ce ne sont là que des brouillilles, sans conséquence sur la qualité des textes mis à disposition du lecteur contemporain.

Toutefois, dans la perspective d'une vulgarisation la plus large possible, on pourra regretter à l'échelle du volume une annotation trop rare pour éclaircir certains passages assurément devenus obscurs pour le lecteur du *xxi*^e siècle. Si celui-ci peut penser au glossaire pour un mot incontestablement problématique (cas de « grue » au vers 55 de *La Généreuse Ingratitude*), il peut aisément mésinterpréter la « malice » du vers 156 dans *Le Fantôme amoureux*, ou le « hasard de l'honneur » dans *La Fille généreuse* (vers 1112).

Le présupposé savant de l'édition se trouve par ailleurs confirmé par la bibliographie qui, si elle mentionne en épigraphe le lien vers le site très complet de Buford Norman, ne rappelle pas les éditions existantes du théâtre déclamé de Quinault, ni ne recense ses tragi-comédies : le lecteur profane aura de ce fait du mal à situer les trois pièces de ce tome III au sein de l'œuvre quinaldienne, d'autant qu'aucune date ne figure sous leur titre. Le risque est alors que l'adjectif « romanesques » dans le titre du volume soit compris comme l'annonce d'une distinction entre des tragi-comédies « romanesques » et d'autres qui ne le seraient pas, implicite que William Brooks et Catherine Marchal-Weyl auraient dû dissiper en expliquant plus clairement que leur regroupement éditorial suit la logique des sources : seul le lecteur savant peut comprendre par lui-même que ce volume rassemble des pièces dont le sujet est inventé, en attendant un deuxième volume de tragi-comédies dont le sujet puise dans l'histoire (*Amalasonte*, *Le Feint Alcibiade*, *Le Mariage de Cambise* et *Stratonice*), et dont le titre sera sans nul doute *Tragi-comédies historiques*, ce qui est par ailleurs tout à fait pertinent et recoupe de surcroît la périodisation de la création quinaldienne.

C'est dire si le lecteur déjà familier du théâtre du *xvii*^e siècle trouve son bonheur dans ce tome III, grâce aussi à cinq introductions qui proposent une excellente réflexion sur le genre tragi-comique et ses inflexions dans l'œuvre de Quinault. L'Introduction générale, sous-titrée « Quinault et la tragi-comédie », s'attache à la question du sous-titre générique des pièces et rappelle la difficulté, voire l'impossibilité du départ entre les genres. L'analyse des titres fait ainsi apparaître l'effet de mode dans le choix de l'intitulé générique, et les éditeurs convoquent, pour éclaircir ce choix, la stratégie du succès que suit cet auteur « parisien » et « homme du peuple », habile à savoir ce qui réussit sur scène.

Ceci n'empêche pas les éditeurs de circonscrire la spécificité de la poétique tragi-comique de Quinault, bien différente de celle des années 1630 : ils rappellent ainsi que la propension de ses personnages à se tromper eux-mêmes, combinée à une constante ironie, contribue à produire une esthétique de la dérision. Les trois introductions déclinent dans le détail cette première réflexion, et l'enrichissent de la spécificité de chacune des pièces en présentant l'intrigue et les personnages perdus dans les quiproquos et les fausses certitudes. On apprécie également les enquêtes sur les conditions de la création, les hypothèses pour la distribution de *La Généreuse Ingratitude* (Floridor, Montfleury et la Beauchâteau), ou encore la réception du *Fantôme amoureux* à l'Hôtel de Bourgogne à l'été 1656. Et, parmi les différences majeures qui séparent l'anonyme *Fille généreuse* des trois pièces de Quinault, on retiendra le goût pour les morceaux lyriques, comme les stances, annonçant le librettiste en devenir.

Pour rendre compte de cette tragi-comédie des années 1650, où le champ des rebondissements est désormais celui de l'intériorité, où l'on se ment à soi-même, où on laisse volontairement les autres dans l'erreur quitte à se perdre soi-même, William Brooks et Catherine Marchal-Weyl font valoir un élément extrêmement pertinent : la propension à l'erreur ne serait rien sans la prescription galante qui empêche de dire et qui contraint au silence les amants. Il nous semble d'ailleurs, outre l'impeccable mise au point sur le genre, que c'est là l'apport essentiel de ce volume, que de montrer combien, au début des années 1650, Quinault a su mettre la prose du monde (pour reprendre l'expression de Jean-Yves Vialleton) au service d'un obstacle tragi-comique désormais intériorisé.

Aux spécialistes de l'histoire du théâtre est donc offerte l'occasion de découvrir une tragi-comédie anonyme et inédite, et de relire les premières créations d'un jeune Quinault en les situant dans l'histoire du genre tragi-comique.

HÉLÈNE BABY

La Fontaine devant ses biographes. Deux siècles de lecture critique indirecte (1650-1850). Édition de DAMIEN FORTIN. Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du XVII^e siècle», 2019. Un vol. de 1010 p.

Damien Fortin offre dans ce volume une édition critique richement annotée d'une ample moisson de textes biographiques consacrés à La Fontaine écrits entre 1650 et 1850. Le parcours qui s'ouvre avec les célèbres anecdotes de Tallemant des Réaux et se termine en point d'orgue par le long portrait de Sainte-Beuve est doublement significatif : il nous éclaire à la fois sur la genèse du mythe de La Fontaine comme auteur bonhomme et sur l'évolution du genre biographique de l'âge de l'éloquence à la période positiviste. Cette anthologie constitue ainsi une enquête d'histoire littéraire qui, sans les aborder directement, effleure des questions théoriques importantes (en particulier le rapport problématique entre l'homme et l'œuvre, entre la personne réelle et son reflet dans les textes, sur lequel chaque biographe est obligé de s'interroger) et illustre le passage progressif de la *vie d'écrivain* de tradition humaniste à la *biographie littéraire*, qui s'affirme au début du XIX^e siècle.

Le premier paradigme est assez bien illustré par l'*Histoire de la vie et des ouvrages de M. de La Fontaine* de Mathieu Marais (1723), qui doit son succès surtout au talent de conteur de ce savant juriconsulte, tandis que le second modèle, qui se signale par l'approche scientifique dans l'étude des documents, est représenté par l'*Histoire de la vie et des ouvrages de J. de La Fontaine* de Ch.-A. Walckenaer (1820). Si ce dernier texte n'a pu entrer dans le volume constitué par Damien Fortin en raison de ses dimensions monumentales, un article biographique plus succinct de Walckenaer donne toutefois un aperçu de sa méthode. Pour simplifier à l'extrême, à la tentation de la légende qui domine chez les premiers biographes se substitue chez leurs héritiers positivistes une volonté plus affirmée de démêler le vrai du faux.

Néanmoins, malgré cette évolution, ce qui frappe d'abord à la lecture des textes, c'est un effet de répétition, presque de «ressassement» : comme le souligne Damien Fortin, une vulgate se forme au fil du temps, que chaque biographe reprend tout en l'enrichissant éventuellement. Cette vulgate est constituée par un répertoire d'anecdotes réelles ou imaginaires et de citations récurrentes censées éclairer le caractère du poète. Les introductions et les notes qui accompagnent chaque texte permettent de suivre la

genèse et la cristallisation progressive de ces « biographèmes » et de saisir la manière dont chaque nouvelle biographie s'inscrit dans un rapport à la fois de continuité et de rupture par rapport aux textes antérieurs. En effet, sous cette uniformité apparente, on perçoit des différences sensibles d'un texte à l'autre qui tiennent aussi bien à la situation différente des auteurs (il y a parmi eux des érudits, des académiciens, des journalistes, des écrivains, des professeurs, etc.) qu'aux genres discursifs dont relève le texte, qui supposent des publics différents : de la notice péritextuelle à l'article de dictionnaire ou d'encyclopédie, de l'éloge académique à la biographie proprement dite.

Le parcours des biographies de La Fontaine s'articule en trois étapes. La première section du livre comprend des textes qui vont des années 1650 à la fin du siècle. Il s'agit des premiers témoignages sur la vie de La Fontaine qui permettent de saisir sur le vif à la fois la genèse de l'image du « Bonhomme » et un début de consécration de l'écrivain dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes. Ce sont des textes assez hétéroclites aussi bien par leur forme que par leur ton et par l'occasion qui les a déterminés : les anecdotes de Tallemant, avec leur ton de confiance amusée, y jouxtent le discours académique de Cureau de La Chambre, bien plus officiel et sévère, le jugement de Baillet, qui propose une sorte de bilan de l'œuvre, et le portrait fourni par Perrault dans sa galerie des *Hommes illustres* (1696), qui érige La Fontaine en poète de référence des Modernes. Ce massif de textes rassemble un premier noyau d'anecdotes et de jugements qui seront plus amplement orchestrés dans les *vies* du siècle suivant.

La deuxième section, beaucoup plus longue, s'étend sur l'ensemble du XVIII^e siècle, époque où s'achève le processus de panthéonisation de La Fontaine dans le cadre de l'historiographie naissante des lettres françaises. Ce n'est pas un hasard si le genre discursif le plus représenté, surtout dans la seconde moitié du siècle, est l'éloge académique, qui répond à la volonté de la part des institutions culturelles de célébrer les « grands hommes » du siècle précédent. Dans le cas de La Fontaine, cette panthéonisation est rendue problématique par la singularité de son image de bonhomme. Les auteurs des nombreux éloges du fabuliste (Chamfort, La Harpe, Gaillard, Naigeon) s'attachent alors à concilier la grandeur du poète avec la « naïveté » du personnage, en réfutant le jugement sévère de Voltaire par une fine analyse des qualités littéraires des œuvres. Mais à côté de cette volonté de célébration s'affirme aussi l'érudition historique, qui incite les biographes à rechercher de nouveaux témoignages et documents qui puissent enrichir le récit biographique. Exemplaire à cet égard est la notice consacrée à La Fontaine par l'abbé d'Olivet dans son *Histoire de l'Académie française* (1729), qui exercera une influence durable sur les récits biographiques ultérieurs. Au sein de ce deuxième ensemble se distingue le récit énigmatique que fait Diderot de la vie du fabuliste. Destiné à servir de pièce introductive à la luxueuse édition des *Contes* réservée aux Fermiers généraux, ce récit offre une sorte d'épure très succincte de la vie du fabuliste, qui masque une identification évidente du philosophe à la figure du bonhomme.

La troisième section de l'ouvrage est consacrée aux textes biographiques de la première moitié du XIX^e siècle, qui coïncide avec l'apogée du genre biographique renouvelé dans sa forme comme dans sa méthode. Rejetant la tradition du panégyrique, les biographes visent à reconstituer avec objectivité la vie intime du biographé, sa formation et son environnement familial et social selon un paradigme scientifique qui s'inspire souvent des sciences naturelles. Sainte-Beuve, qui a consacré plusieurs portraits à La Fontaine, cherche un équilibre entre ce nouveau paradigme scientifique (qui sera incarné de manière plus systématique par Taine) et une critique de goût qui se

méfie des systèmes. Mais, en ce qui concerne La Fontaine, l'esprit nouveau en matière de biographie est surtout incarné par Charles-Athanase Walckenaer, qui introduit une rigueur scientifique inédite dans l'examen des documents et la recherche d'archive. Dans le contexte de la naissance de la nouvelle histoire littéraire universitaire, on s'interroge aussi sur les sources, on établit des filiations, ce qui produit une image moins figée du «Grand Siècle». Sainte-Beuve rattache La Fontaine, pour l'opposer à l'idéalisme mystique de Lamartine, aux poètes de la Renaissance, que le critique avait contribué à redécouvrir, et à une ancienne lignée gauloise d'amateurs de la vieille langue, de Rabelais à Ménage, en passant par Colletet. Néanmoins, l'approche scientifique n'exclut pas une volonté presque démiurgique de se projeter «par imprégnation» dans le milieu étudié, de le faire ressurgir au bénéfice du lecteur. Ce n'est pas seulement le cas de Sainte-Beuve, mais aussi de Jules Janin, critique apprécié pour sa verve pittoresque et son style haut en couleur. C'est Balzac pourtant qui offre, dans une brève notice péritextuelle datée de 1826, le portrait le plus saisissant de La Fontaine, car il projette de manière empathique sur la figure de celui-ci des thèmes qui seront au cœur de la *Comédie humaine*, notamment l'image du poète martyr et méconnu.

En somme, cette anthologie de textes biographiques est précieuse à plusieurs titres. Elle donne à lire, à côté de textes célèbres, d'autres souvent peu connus et permet de mesurer, à partir de l'exemple de La Fontaine, l'évolution non seulement du genre biographique, mais plus largement des méthodes de la critique littéraire, qui passe progressivement de l'analyse rhétorique (encore pratiquée par La Harpe) à l'approche historique de la période moderne. Les commentaires et les notes de Damien Fortin permettent au lecteur de saisir les lignes de force de cette évolution et de l'orienter dans le grand hypertexte que forment les vies du poète.

FEDERICO CORRADI

PIERRE HARTMANN, *Marivaux entre ironie et empathie*. Paris, Honoré Champion, «Les dix-huitièmes siècles», 2020. Un vol. de 346 p.

Pierre Hartmann précise les limites de son ambition : présenter «au dilettante autant qu'au spécialiste» «l'imaginaire de l'écrivain» et les «valeurs esthético-morales qui régissent l'œuvre entière». Il prend pour fil directeur les deux catégories de l'empathie et de l'ironie, également obsédantes aujourd'hui. L'introduction les présente succinctement, la première étant assimilée à l'identification (entre les protagonistes des histoires et du lecteur aux personnages). En ce qui concerne la seconde, Pierre Hartmann écarte l'immense littérature théorique qui lui est consacrée, et invite à la comprendre de façon très souple comme une moquerie critique. L'ouvrage se divise en deux parties, la première consacrée aux représentations épiques (principalement les romans) et la seconde aux dramatiques. Son organisation est «plus analytique que synthétique» nous annonce *incipit* l'auteur : il décrit en effet successivement toutes les œuvres de Marivaux dans ces deux genres et les enchaîne dans un ordre chronologique. Il procède toujours de la même façon : un premier paragraphe situe et caractérise l'œuvre, la suite en fait une représentation schématique qui reconstitue les étapes de l'histoire et met en évidence surtout les rapports entre les personnages en privilégiant leur qualité ou leur défaut d'empathie, un dernier paragraphe fait un bilan de cette part d'émotion exhibée et partagée. L'ouvrage s'apparente donc à une encyclopédie dont les titres des œuvres constituent les entrées. Il sera utile à

ceux qui veulent découvrir ou se remettre en mémoire un texte de Marivaux, mais l'allure pédestre de l'ouvrage risque de nuire à l'exposé du projet annoncé dans le titre. Pierre Hartmann se recommande et s'inspire des éditions faites par H. Coulet et M. Gilot, et par F. Deloffre et F. Rubellin du théâtre de Marivaux, de celle des *Journaux* par F. Deloffre et M. Gilot, et de celle des romans par F. Deloffre. Ceux-ci nous offrent en effet des notices substantielles de chaque texte, comportant à la fois des informations historiques et des interprétations. Pierre Hartmann s'inscrit à leur suite et aborde les œuvres dans une perspective très voisine. Ses notices sont rédigées avec élégance, clarté et enthousiasme et on est enchanté de bien des passages alertes et lumineux. Il entend manifester et justifier son admiration, en se plaçant sur un plan purement littéraire et sans recourir à rien des sciences humaines. Ses interprétations sont commandées par le principe qui inspirait H. Coulet de faire complètement confiance aux personnages, à leurs déclarations et à leurs sentiments. Pierre Hartmann subordonne toujours les manifestations de l'ironie à celles de l'empathie : c'est elles dont il veut montrer la place dominante, les valeurs, les effets. Pour cela il s'appuie sur la représentation qu'en fait Marivaux en en dotant ses héros. Il retient des premiers romans des années 1712-1715 qu'ils conservent les conceptions médiévales de l'amour. Dans les deux romans plus tardifs (1729-1741), il s'attache surtout aux rapports affectifs entre les personnages. Il en vient ainsi à définir ces œuvres comme des « romans tendres ». Retrouvant au théâtre l'empire des mêmes rapports affectifs, il parle de « comédies sentimentales ». De l'examen successif des œuvres, il conclut après H. Coulet et M. Gilot à l'humanisme de Marivaux en mettant l'accent sur la valeur pédagogique que prend le soin de l'expression culminant dans un art subjectif de se dire : il y voit une civilisation des mœurs à dimension esthétique. C'est la proposition la plus intéressante de cet ouvrage.

La perspective critique adoptée pour lire les œuvres repose toutefois sur certaines sélections discutables. Pierre Hartmann suppose que la représentation de l'émotion émeut le lecteur et que celle de comportements empathiques éveille son empathie. S'il faut apprécier l'œuvre de Marivaux à son poids d'émotions, elle risque de ne pas peser très lourd face aux œuvres de la Renaissance tardive ou du XIX^e siècle. Mais chacun a le droit ou non de partager les douleurs de Marianne ou de Silvia. Pierre Hartmann montre avec talent l'importance de la sensibilité et de la sympathie pour Marivaux, et, sans les nommer directement, il évoque sur un ton polémique les mises en scène et les critiques qui manqueraient de cette sympathie. Pour accréditer sa thèse, il ne donne qu'une place minime aux *Journaux* de Marivaux. Ils mettent pourtant en avant une autre conception que empathique de l'œuvre et privilégient les notions d'ingéniosité et d'esprit, et ils s'éloignent de tout ce qui incite Pierre Hartmann à ne retenir que les bons sentiments et les douceurs tendres. Dans ces trois périodiques, Marivaux s'attache à toutes les capacités destructrices de l'être humain, et met à distance l'émotion par l'hétérogénéité, la fragmentation, l'inachèvement constant, et enfin des emboîtements qui créent autant de points de vue différents sur la matière affective. Pierre Hartmann fait ainsi de la première page du *Spectateur français* une lecture un peu réductrice par omission de la superposition des niveaux du discours, qui est vertigineuse. Marivaux a rédigé trois réécritures du *Don Quichotte* de Cervantès, dont la lecture contemporaine est redevable à la notion de « perspectivisme » introduite par Américo Castro en 1925. C'est aussi ce qu'en a retenu Marivaux et qu'il met en œuvre. Son ingéniosité, dont on retrouve des équivalents chez Montesquieu, Crébillon, Prévost et Diderot, recourt dans les romans également à l'inachèvement, à l'emboîtement des énoncés,

aux contradictions des personnages et à l'écart entre leurs discours et leurs actions. Elle doit dans les comédies se concilier avec des conclusions dans l'ensemble gaies (gaieté qui n'est pas aussi générale que l'affirme Pierre Hartmann), et elle ménage des interprétations divergentes par la formation de l'intrigue, le partage des intérêts et les niveaux différents où se situent les personnages selon leur origine et leur situation. À plusieurs reprises Pierre Hartmann oppose les choix de Marivaux à ceux de l'âge baroque (l'examen de la tragédie *Annibal* aurait pu préciser le lien, sur la question, entre Marivaux et Corneille), mais il associe toujours le baroque à un jeu de miroirs vide de contenu. Cette conception simplificatrice écarte justement la formation d'un perspectivisme exceptionnellement riche chez Montaigne, Shakespeare, Cervantès, puis Corneille et Marino, que le XVIII^e siècle va adopter et adapter à des fins et avec des procédés propres. La voix de la sympathie est bien présente chez Marivaux, elle sonne avec grâce et élégance, mais il serait profitable de la saisir dans ses rapports polyphoniques avec d'autres qui permettent de mettre à jour la contradiction et le déchirement. Il est peut-être plus favorable à l'écrivain de penser que c'est là où se situe le pouvoir de toucher et d'intéresser et non dans la représentation tendre de la tendresse fragile et équivoque de ses personnages.

JEAN-PAUL SERMAIN

FRÉDÉRIC CALAS ET ANNE-MARIE GARAGNON, *Cinq études sur le style de Rousseau*. Condeixa-a-Nova, La Ligne d'ombre, «Mémoires et Documents sur Voltaire», 2020. Un vol. de 179 p.

La particularité de cet ouvrage est d'être bifrons : il peut fonctionner comme manuel méthodologique de l'étude stylistique misant sur les vertus de l'exemplum ; il est aussi un essai sur la poétique rousseauiste.

De l'outil méthodologique, l'ouvrage a la rigueur scientifique, la précision analytique et la visée interprétative. Au long des cinq études de courts extraits de l'œuvre de Rousseau, c'est l'articulation permanente du local et du global qui est menée avec brio. Le glossaire riche d'une quarantaine de pages est un instrument de travail qui s'avère particulièrement utile aux étudiants confrontés à l'épreuve formatée de l'étude stylistique des concours. Ces cinq études peuvent en effet être lues comme des modèles du genre, alliant des observations micro-structurales extrêmement fines et minutieuses à des commentaires englobants qui font intervenir l'intertextualité, la sémantique diachronique ou retracent l'histoire d'un genre ou d'une forme ; ainsi en est-il des modèles génériques de la lettre et de sa scénographie du « hors-la-vue », de la confession et de l'autobiographie, ou encore de la sentence (*L'Émile*) et du portrait (*Les Dialogues*) : autant d'heureuses convocations qui recontextualisent les commentaires et les font ainsi échapper à une technicité hors-sol, qui peut être le risque de l'étude stylistique d'un extrait. Cet ouvrage est aussi un plaidoyer pour une stylistique raisonnée et interprétative. Celle-ci croise différentes approches et emprunte à différentes théories, telles la lexicologie – avec une attention particulière portée à la fortune de certains mots comme la triade « esclavage, illusion, prestige » (p. 40), l'adjectif « misérable » pour le commentaire de *l'Émile* – l'analyse figurale avec le regard sur l'oxymore (p. 43), l'antithèse (p. 108), l'hyperbole (p. 119) et le polyptote (p. 119) entre autres, la grammaire et la syntaxe encore avec l'étude des tiroirs verbaux ou enfin la pragmatique quand une poétique de l'énonciation

se dessine (p. 103). Elle étudie le texte à ces différents niveaux, comme le montre en particulier l'analyse des procédés de la généralisation dans l'*Émile* observés au niveau rhétorique, grammatical et lexical (p. 37 sq.).

De l'ouvrage qui prend place légitime au cœur des études rousseauistes, l'ouvrage a la visée exploratoire et l'ambition inductive, qui, à partir d'un échantillonnage de l'œuvre d'un écrivain, entend esquisser l'armature d'une poétique. Il n'est plus à dire que Rousseau est un écrivain polymorphe qui s'est essayé à la polyvalence générique. Le choix des cinq études rend compte de cette diversité en analysant différents modèles génériques, depuis la lettre d'amour extraite de *La Nouvelle Héloïse* jusqu'à la première promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* en passant par l'*Émile ou l'Éducation* et sa « théorie de l'homme », le style autobiographique des *Confessions* et le dialogisme argumentatif des *Dialogues ou Rousseau juge de Jean-Jacques*.

L'observation des faits de langue est guidée par le genre de l'extrait. Ce sont par exemple les mécanismes de la défense de Rousseau appuyés sur la figure du « contre-pied » (p. 86-87) qui serviront de fil directeur à l'étude de l'extrait des *Dialogues*. L'analyse des variations de la scénographie permet de maintenir un fil directeur méthodologique tout en pointant les particularités génériques qui distinguent la scène autobiographique et le feuilletage énonciatif de *La Nouvelle Héloïse* d'une part et la scène argumentative des *Dialogues* d'autre part, par exemple. Des excursions en dehors du cadre strict des extraits permettent de les éclairer sans les perdre de vue : on peut ainsi lire des passages sur des formes comme l'élégie et ses trois orientations rhétoriques (*laudatio, lamentatio, consolatio*) à l'occasion du commentaire sur *La Nouvelle Héloïse* tandis que des renvois internes à l'œuvre de Rousseau réinsèrent les fragments dans le tout de l'œuvre pour en retrouver la cohérence.

C'est aussi l'imaginaire de Rousseau qui se construit au fil des pages : au travers des images en particulier, celle de la métaphore obsessionnelle aquatique dans l'extrait de *La Nouvelle Héloïse* (p. 31), celle du « cheval rétif » dans *Les Rêveries* (p. 121). « Les discours les plus éloquents sont ceux où l'en enchâsse le plus d'images » écrit Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues*, comme cela est utilement rappelé à la page 125. C'est encore cette figure de l'épanorthose, élue figure-clé de l'imaginaire et de l'écriture rousseauiste, qui, en conclusion, réunit les cinq extraits étudiés dans une cohérence retrouvée en faisant entendre, en ses multiples ramifications, la voix unique de Rousseau.

Cet ouvrage réussit finalement l'alliance de l'observation microstructurale et de l'analyse macrostructurale, du singulier et du général pour célébrer l'efficacité de la méthode stylistique mise au service d'une poétique, en usant d'une démonstration par l'exemple. « L'exemple est l'équivalent macrostructural de la métaphore » écrit C. Fromilhague (citée p. 51) : ces cinq études font figure de condensé figural de l'étude stylistique qui réussit ce tour de force de proposer l'esquisse éclairée d'une poétique rousseauiste.

VÉRONIQUE MAGRI

GÉRARD LAHOUDI, *Avec Casanova. Penser, songer et rire*. Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2020. Un vol. de 348 p.

Les spécialistes de Casanova connaissent la thèse que Gérard Lahoudi a consacrée à l'auteur de l'*Histoire de ma vie* à une époque où l'université s'intéressait beaucoup moins

à lui qu'aujourd'hui (*L'Idéal des Lumières dans l'Histoire de ma vie de G. Casanova*, Rennes, 1988). Ils attendaient qu'un ouvrage rassemble les contributions de l'auteur aux études casanoviennes (ou casanovistes). Ce livre répond à cette attente en procurant, en une quinzaine de chapitres, un utile rappel des perspectives de la thèse et une vision d'ensemble des travaux ultérieurs de l'auteur, remaniés pour l'occasion.

Les spécificités de l'écriture de Casanova sont d'abord envisagées (« Première partie : L'écriture, l'aventure »). Les deux premiers chapitres rappellent les grands principes littéraires de l'écrivain (écrire comme on parle, faire rire, émouvoir ; associer écriture et plaisirs en réponse à l'angoisse de l'échec et à la hantise de l'enfermement), les deux suivants montrent que le duel et la fuite, loin de ne constituer que le matériau d'histoires romanesques (certes particulièrement importantes pour l'aventurier), représentent deux modalités décisives de l'écriture de soi : le récit de duel est « une façon de construire une épopée singulière, dans des registres qui passent du grotesque au pathétique » (p. 72) et, « si le contenu de l'*Histoire de ma vie* est une orchestration du thème de la fuite, l'écriture de l'autobiographie peut, elle-même, être interprétée comme une fuite » (p. 80). Le dernier chapitre s'intéresse aux relations entre l'écriture et le sensible en menant une enquête sur la place des odeurs dans l'*Histoire de ma vie*. Dans la continuité de la thèse, qui avait abordé le rapport de Casanova aux Lumières, la seconde partie porte sur le « philosophe », en le confrontant à ses doubles et à ses ombres : l'écrivain « brouillant le jeu entre la loi sociale et le fantasme » (p. 129), le « fripon », l'imposteur, mais aussi le superstitieux (« Deuxième partie. Un philosophe, un fripon ou un fou ? »). Ce sont ici les tentations de Casanova, son rapport complexe à la superstition, son hostilité à la Révolution, son intérêt pour la philosophie matérialiste qui viennent au centre de l'attention ; puis un dernier chapitre se penche sur l'attribution problématique des *Dialogues chrétiens* et l'épisode de la rencontre entre Casanova et Voltaire. La troisième et dernière partie permet de préciser les enjeux propres de l'*Histoire de ma vie* tout en montrant que l'œuvre prend place dans son époque. Gérard Lahouati rapproche Casanova d'autres auteurs au cours d'une série de réflexions sur le souvenir d'enfance tel qu'il s'invente alors (Rousseau, Casanova, Rétif et quelques autres), la dialectique entre « singularité » et « exemplarité » propre à l'écriture autobiographique, la désinvolture (Chamfort, Diderot, Casanova, Ligne) et le champagne. Les relations entre l'*Histoire de ma vie* et les *Confessions* de Rousseau, analysées tout au long de cette partie, font l'objet d'un chapitre spécifique : Gérard Lahouati constate les différences fondamentales entre les deux œuvres (obsession de la vérité et de l'authenticité d'un côté, « dissolution baroque de l'être dans le déguisement et le prestige de la parole » de l'autre) tout en montrant les dettes de Casanova envers Rousseau et tout ce qui rapproche les deux écrivains (une certaine exigence de vérité, l'importance de la sexualité et du corps, la place du discours sur les fantasmes). Le dernier chapitre du livre, en guise de conclusion générale, porte sur la lettre *À Léonard Snetlage*, réponse de Casanova à un dictionnaire des néologismes révolutionnaires comportant aussi, de manière ludique et sous forme de fiction, « un moyen de redécouvrir ce qu'a dû être la langue naturelle » (p. 319). Il n'est pas indifférent que le dernier texte publié par Casanova soit une réflexion sur les mots et sur le langage : « façon de dire, selon Gérard Lahouati, que ce sont les mots, au-delà des actes, qui constituent l'essentiel de l'histoire des hommes » (p. 323).

Si l'on peut bien sûr toujours discuter telle ou telle interprétation (par exemple à propos de la place de la religion dans la préface de 1797), l'essentiel est ailleurs et tient à « la quête du sens » (titre de l'ultime sous-partie du dernier chapitre) entreprise

par l'auteur. Gérard Lahouati offre, selon l'heureuse formule de M. Delon dans la préface, « un portrait éclaté et cohérent du Vénitien » (p. 8), il cherche à « retracer un parcours en témoignant de la variété des approches possibles de l'*Histoire de ma vie* » (p. 18) : cette variété, requise par l'œuvre, est du reste parfaitement compatible avec la cohérence de la démarche critique, sensible aux enjeux d'une écriture que travaillent « [les] ambiguïtés et [les] contradictions d'une époque de mutations intellectuelles et sociales » et qui ne réduit jamais l'« irréductible complexité de l'être humain » (p. 167).

JEAN-CHRISTOPHE IGALENS

SADEK NEAIMI, *La Superstition raisonnable. La mythologie pharaonique au siècle des Lumières*. Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2016. Un vol. de 257 p.

Au 18^e siècle, savants et hommes de lettres redécouvrent l'Égypte ancienne, souvent qualifiée d'« énigmatique » et de « mystérieuse », au travers des récits de voyageurs antiques, des écrits missionnaires, mais aussi des traductions en latin de témoignages grecs issus de la Renaissance (à l'exemple du *Corpus Hermeticum* par Marsile Ficin et des *Hieroglyphica* d'Horapollon). Afin de montrer l'intérêt croissant porté à la culture pharaonique, l'auteur a rassemblé des sources très diverses : philosophes, théologiens, collectionneurs, historiographes, francs-maçons, romanciers, poètes. L'ouvrage explore plus particulièrement le regard que l'on porte alors sur les « superstitions » et l'« idolâtrie » de la culture pharaonique. Selon l'auteur, le regard est ambivalent : d'une part, les philosophes sont animés par le désir de « sortir du labyrinthe » (p. 41), en d'autres termes de dévoiler la sagesse de l'Égypte ancienne. Dans cette perspective, le déchiffrement des hiéroglyphes, dont on pense qu'ils recèlent un savoir secret consigné par les prêtres égyptiens, devient une préoccupation majeure. Cette volonté de « percer les ténèbres » (p. 63) se reflète également dans les recherches comparatistes. En mettant en parallèle les cultes des anciens Égyptiens avec ceux de l'Afrique et de l'Amérique, les savants alimentent un ample faisceau de questionnements sur l'origine, le développement et les formes de la croyance, mais aussi, et plus largement, sur les langues. D'autre part, la culture de l'Égypte ancienne est perçue très négativement : cette « terre du fétichisme et de l'absurde superstition » (p. 181) est le lieu d'une croyance qui a dégénéré en idolâtrie, comme l'illustre le cas de la zoolâtrie.

L'auteur présente un corpus riche qui recouvre quasiment l'ensemble de la production imprimée en lien avec l'Égypte ancienne au 18^e siècle. Les analyses sont, par endroits, intéressantes, et permettent au grand public d'acquérir une bonne vue d'ensemble. Le spécialiste, en revanche, regrettera des généralisations par moments hâtives : les savants des Lumières ne forment pas un corps unifié, loin s'en faut, et ne poursuivent pas les mêmes objectifs. Le propos est contestable sur certains points, s'agissant, entre autres, du rapport de Diderot à l'Égypte ancienne (notamment dans les *Salons*, voir p. 189-190 et p. 214-216) ; les rapprochements entre certains auteurs ne sont pas suffisamment étayés et créent un effet de catalogue qui nuit à l'argumentation (un manque renforcé par l'absence d'une délimitation chronologique stricte). Il aurait donc été judicieux de contextualiser davantage et, éventuellement, de réduire le nombre de textes abordés. On aurait souhaité par ailleurs voir figurer des gravures comme celles que l'on trouve dans le *Recueil d'antiquités égyptiennes* de Caylus, l'*Encyclopédie* ou dans les ouvrages

des collectionneurs : comment représente-t-on alors les formes de la croyance, celles-ci étant un vecteur essentiel de la fascination pour les cultures orientales ? Pour conclure, un objet aussi débattu et aussi important que la superstition aurait gagné à être abordé sous un angle plus resserré. Le lecteur reste donc sur sa faim.

SARAH DIANE BRÄMER

GÉRARD DE NERVAL, *Œuvres complètes. Tome X. La Bohème galante – Petits châteaux de Bohême*. Édition critique de JEAN-NICOLAS ILLOUZ. Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du XIX^e siècle», 2020. Un vol. de 240 p.

Ce dixième volume de l'édition des *Œuvres complètes* de Gérard de Nerval chez Garnier rassemble *La Bohème galante* publiée dans *L'Artiste* en 1852 alors que la revue est sous la direction d'Arsène Houssaye, et *Petits châteaux de Bohême* qui sort quelques temps plus tard chez Didier. Bien souvent délaissés au regard du large corpus nervalien, ces deux textes prennent ici une résonance nouvelle. Outre l'appareil critique, exemplaire comme la recontextualisation des deux œuvres, la question de leur généricité est au cœur de la présente édition, car ils s'offrent en miroir l'un de l'autre, le premier appartenant à l'aire médiatique et le second à l'aire éditoriale. Entre les deux versions, Nerval a restructuré son *témoignage*, ajoutant deux châteaux nouveaux, élaguant et/ou permutant certains textes. Néanmoins cet ensemble de « prose et de poésie » comme le précise le titre complet des *Petits châteaux de Bohême* est exemplaire du travail nervalien sur le prosimètre et confère à l'édition de Jean-Nicolas Illouz l'un de ses grands intérêts.

Jean-Nicolas Illouz a recontextualisé avec grand soin la genèse des deux textes « issus d'une même matrice » et participant « d'un même geste d'écriture », « pris dans le jeu de ce constant déplacement qui préside à la création nervalienne ». Publiée du 1^{er} juillet au 15 décembre 1852 dans *L'Artiste*, *La Bohème galante* vient combler le souhait réitéré d'Arsène Houssaye que Nerval offre une évocation de la bohème du Doyenné. Henry Murger avait en effet obtenu dès 1849 un large succès au théâtre avec *La Vie de Bohème* coécrite avec Théodore Barrière. En 1851, à la demande de Michel Lévy, il a réuni ses feuilletons du *Corsaire-Satan* en un roman, *Scènes de la Bohème*, qui prendra ensuite le titre de *Scènes de la vie de Bohème*. Murger trouve alors une large chambre d'écho dans la presse et si une véritable mode s'est emparée du motif bohème, la réaction d'Arsène Houssaye pourrait avoir été relancée par l'oubli des Jeunes-France et du Doyenné dans la préface des *Scènes* où Murger s'adonne à un essai d'histoire fantaisiste de la bohème. À l'occasion de la pièce et du roman, Arsène Houssaye et Théophile Gautier avaient déjà rappelé le précédent qu'avait constitué le Doyenné, mais c'est à Nerval qu'incombe la tâche de ressusciter ce moment qui se doit d'entrer ainsi dans l'histoire littéraire en corrigeant la version murgérienne. Le rôle moteur d'Arsène Houssaye est souligné ici par la publication en annexe (p. 204-218) de huit folios du manuscrit original de *La Bohème galante* corrigés de la main du directeur de *L'Artiste*.

Très différente des évocations de Gautier – notamment « Marilhat » (*Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1848) – qui seront parachevées par son *Histoire du Romantisme*, celle, plus intime, qu'offre Nerval dans ces deux textes, relève d'un délicat « patchwork » où il « recoud » des textes antérieurs et, comme le souligne Jean-Nicolas Illouz, se livre au jeu des « associations ». Le travail de l'écriture est

pris dans une dynamique de déplacements et de condensations successives dont *La Bohème galante* offre « la ligne serpentine » tandis que *Petits châteaux de Bohème* « prend l'allure [...] d'un parcours plus balisé, où, sous le couvert de la fantaisie, trois fils d'écritures s'entremêlent savamment et vibrent ensemble ». L'éditeur y analyse successivement le « fil historique, qui fait de la bohème le *lieu commun* d'une génération », le « fil autobiographique » et le « fil poétique ».

Avec le Doyenné est posé « le lieu commun » d'une génération poétique, celui d'une « colonie d'artistes » mais qui sera vouée, comme les générations qui vont suivre, à la prose du journal. Tout lecteur a le sentiment que Nerval mime quelque peu dans *La Bohème galante* la disparate des magasins d'antiquités qu'il fréquente et où sont rassemblées les traces des existences naufragées. L'effacement de la mémoire de ce quartier par les démolisseurs augure parallèlement de la perte d'auréole du poète. Jean-Nicolas Illouz décrit très précisément ces deux constructions narratives qui, marquées par Nodier, relèvent « autant de châteaux de cartes ou châteaux en Espagne » mais qui ont pour fonction d'ajouter le château de la Bohème du Doyenné face à la « bohème moderne ». Cela prend parallèlement la dimension autobiographique réclamée par Arsène Houssaye et que Jean-Nicolas Illouz réarticule avec l'exposition des écrivains dans une presse qui est en train de se développer considérablement et a fait de Nerval une personne publique nimbée de légendes. Nerval oppose à cela une « fugue » où s'entrelacent le réel et la poésie. L'éditeur met dès lors l'accent sur l'agencement des textes qui conduit à son approche générique d'une « rhapsodie de vers et de prose » et de « petits mémoires littéraires » chargés de dire le *je* à travers le prisme de l'œuvre. « Tout se passe comme si Nerval disposait ses textes comme on tirerait des cartes afin d'y déchiffrer un « Destin » ». La forme du prosimètre que Nerval reprend à la *Vita Nuova* de Dante et qu'il déploie dans ses dimensions narrative, poétique et critique, s'enroule désormais en « tresses » teintées d'ironie et dominées par la fantaisie, signant de leur chiffre la poétique de ces textes tout en préparant ceux à venir.

Cette édition restitue la place importante d'œuvres souvent convoquées pour d'autres raisons qu'elles-mêmes. Jean-Nicolas Illouz, tout en faisant le point sur l'état le plus récent de la critique, documente ce volume de manière très pratique. Ainsi au lieu de procéder à des renvois pour la nécessaire annotation de deux œuvres offrant de très nombreuses reprises, il a procédé à chaque fois à une annotation spécifique de ces deux textes.

JEAN-DIDIER WAGNEUR

TOMMASO MELDOLESI, *Benjamin Gastineau ou l'engagement d'un littéraire populaire de la seconde moitié du XIX^e siècle*. Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2020. Un vol. de 289 p.

« Gastineau (Benjamin). – Son exil fera sa fortune littéraire ; on ne peut pas prononcer quelque part le nom de l'Algérie sans que Ben Gastineau se lève et demande la parole pour un fait personnel. Laborieux et consciencieux. Il est blond comme le beurre frais. » C'est ainsi que Charles Monselet, « génie du petit article » (à en croire les Goncourt dans *Charles Dumas*), croque le portrait de son confrère, dans *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et petits auteurs de mon temps* [1857]. Le portrait de Gastineau en 1871 confirme ce scénario auctorial

engagé ; c'est bien celui d'un militant républicain démoc-soc : sur la photographie qui ouvre le volume cadrée de près, l'écrivain a les cheveux sur la nuque, il arbore une barbe longue et hirsute, un front à la Hugo, et son regard clair semble chercher hors-cadre un avenir qui se dérobe.

Journaliste, écrivain et dramaturge, Benjamin Gastineau n'est pas un inconnu : le site Médias19 recense sa présence dans les recueils biographiques d'Alfred Dantès [1875], d'Adolphe Bitard [1878 et 1887], de Gustave Vapereau [1893] ; Pierre Larousse lui consacre une brève notice dans son très militant *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* [1866-1877]. Si une grande partie de sa carrière s'est déroulée, sous le second Empire, en province, il a aussi collaboré à des journaux parisiens à large audience comme *La Presse* ; à la *Revue de Paris* ou au *Courrier du dimanche*, il a côtoyé des collaborateurs jouissant d'une grande notoriété dans le champ littéraire et politique (Flaubert, Du Camp ou Prévost-Paradol, pour ne citer qu'eux). Membre de la Société des gens de lettres dès 1850, Gastineau est transporté deux fois en Algérie sous le second Empire pour activisme républicain, puis exilé pendant huit ans à Bruxelles pour son rôle dans la Commune de Paris (il a dirigé la bibliothèque Mazarine) : il n'a jamais dissocié son activité d'écrivain de son engagement militant.

La trajectoire de Gastineau est sociologiquement significative, et représentative de maints journalistes de sa génération. Fils de notaire, né en 1823 dans la petite ville de Montreuil-Bellay (Maine-et-Loire), il a été élevé dans une région encore très marquée par le souvenir des guerres de Vendée : la bourgeoisie républicaine et voltairienne, héritière des bleus, y maintient énergiquement la mémoire de la Révolution ; inversement, les années de la « Terreur » ont laissé leurs marques : le grand-père Gastineau a été guillotiné en 1794 pour avoir donné l'asile à des prêtres réfractaires. Anticlérical, militant de la Libre Pensée et admirateur de Voltaire, Benjamin se revendique très tôt comme un héritier des Lumières.

Parti à vingt ans pour la capitale, ce nouveau « grand homme de province à Paris » rejoint la bohème des débutants littéraires qui, bénéficiant d'un faible capital économique et social, tentent à grand-peine de s'imposer dans le champ littéraire et médiatique. Gastineau travaille d'abord comme metteur en pages pour des journaux « avancés » ; parallèlement, il lance sa carrière d'homme de lettres, en publiant, dans le sillage de Michelet et Quinet (*Les Jésuites*, 1843) et d'Eugène Sue (*Le Juif errant*, 1844-1845), deux ouvrages polémiques dénonçant l'emprise liberticide de l'Église sur les esprits et la société. Ses premières fictions, inspirées de la veine mélodramatique et du roman social, se revendiquent explicitement comme « populaires », à tous les sens du terme ; son militantisme l'amène d'autre part à écrire pour le journal de Proudhon, *La Voix du peuple*, de petits sketches militants dont la forme théâtrale, brève et percutante, préfigure certaines formes privilégiées par les écrivains anarchistes plus tard dans le siècle. Devenu en 1850 rédacteur en chef de *L'Ami du peuple, journal du Gers* (le titre est tout un programme), il milite pour une République universelle et défend une vision européenne et internationaliste.

Cet engagement républicain lui vaut une condamnation à la déportation en Algérie. Revenu en 1854 dans une France accablée par le grand silence de l'Empire, Gastineau ne peut poursuivre sa campagne républicaine et socialiste dans une presse désormais fermement muselée ; son journal *Le Guetteur de Saint-Quentin* est supprimé en 1858, et lui-même à nouveau exilé après l'attentat d'Orsini. Gracié en 1859, il se construit dans les années 1860 une scénographie auctoriale centrée sur l'expérience de l'exil algérien, tout en poursuivant sa croisade anticléricale, libérale et républicaine, ainsi que son œuvre de journaliste « social ». Dans le journal de Félix Pyat *Le Combat*,

il défend dès 1870 l'idée d'une Commune parisienne seule capable de sauver la République; début mai 1871, il est nommé à la tête de la bibliothèque Mazarine.

Poursuivi par les autorités après la Semaine sanglante, il échappe à la police et s'exile à Bruxelles, où il garde une activité militante soutenue, notamment par le biais de conférences au siège de la Libre-Pensée. Après l'amnistie, il reprend son combat anticlérical et républicain, en réponse à l'offensive que mène depuis une décennie le parti de l'Ordre moral.

La trajectoire de Benjamin Gastineau, aventureuse et accidentée, est à la fois significative et singulière : elle recèle un attrait et une originalité romanesques qui piquent la curiosité. Faute d'une suffisante assise historique, méthodologique et critique, l'ouvrage de Tommaso Meldolesi ne répond pas à toutes les attentes que suscite son entreprise. Le livre a du moins le mérite d'attirer l'attention sur une œuvre littéraire et journalistique très diverse, sous-tendue par un engagement républicain et social jamais démenti – à cet égard, les pages consacrées au *Voyage en chemin de fer* [1861] donnent envie de poursuivre l'investigation !

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

JORIS-KARL HUYSMANS, *Œuvres Complètes. Tome IX – 1905-1907*. Édition de JEAN-MARIE SEILLAN. Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du XIX^e siècle», 2020. Un vol. de 592 p.

Éditer l'œuvre du début à la fin, même les textes jamais publiés, c'est tout donner à lire au «lecteur d'aujourd'hui» et aux chercheurs : pas de choix thématiques dans cette édition, mais au contraire, une invitation à interroger l'évolution et la cohérence de l'écriture huysmansienne. Pierre Glaudes et Jean-Marie Seillan ne se veulent pas omniscients, mais éclairants, en proposant un découpage intéressant, en plus de l'important appareil critique, synthèse de cent ans de recherche huysmansienne. En effet, même si l'on peut délimiter des périodes dans l'écriture huysmansienne, il est difficile de découper clairement l'œuvre, notamment après *L'Oblat*, dernier roman de l'auteur.

Dans ce tome IX, Jean-Marie Seillan nous offre une lecture particulière des deux derniers textes de Huysmans : les *Trois Églises*, qu'il sépare des *Trois Primitifs*, parus juste avant, fin 1904, et auxquels Huysmans prévoit pourtant de les ajouter; de plus, il place cette monographie en recueil, avant *Les Foules de Lourdes*, alors que seuls deux de ces textes paraissent avant 1906 («Saint Germain l'Auxerrois» et «La Symbolique de Notre-Dame de Paris»); «Saint-Merry» ne connaît pas de pré-publication).

Jean-Marie Seillan explique qu'il lie ces deux ouvrages par leur traitement du lieu. Il commence par définir la «monographie» comme genre, en ce qu'elle a de spécifique chez Huysmans, et souligne ensuite que, même si le projet d'écriture de ces deux livres n'est pas clair et que l'on n'en a aucune trace, il est possible de regrouper ces églises parisiennes et Lourdes : «Comme l'indique le toponyme inscrit dans chacun de ces quatre titres, c'est le lieu qui commande à l'écriture et qui, de ce fait, prive celle-ci de narrativité, au bénéfice de la description et du commentaire» (p. 8).

Nous pouvons trouver un autre point commun aux *Trois Églises* et aux *Foules de Lourdes* dans leur quasi-absence éditoriale : alors que l'on trouve les *Trois Primitifs* dans les anthologies des écrits sur l'art de Huysmans, les *Trois Églises* n'ont pas été édités depuis les *Œuvres Complètes* chez Crès et Cie, même si l'on

trouve parfois l'un des trois textes du recueil avec d'autres textes, dans des éditions thématiques. *Les Foules de Lourdes* ont été rééditées en 1958 chez Plon puis en 1993 chez Jérôme Million, mais c'est un texte qui reste peu étudié. Jean-Marie Seillan fait ainsi revivre ces deux ouvrages en les rassemblant dans un tome accessible par sa maniabilité (600 pages, alors que le tome I en compte 1382), qui lui permet de suivre le chemin vers les « foules » qu'a fait Huysmans, sans concéder à l'exigence d'un lecteur curieux et ouvert d'esprit.

La proximité des deux textes fait également ressortir la spécificité des *Foules de Lourdes* : ainsi, après le style monographique des *Trois Églises*, explose la poésie du dernier ouvrage de Huysmans, mais aussi sa complexité qui en fait un texte inclassable, qui « exclut tout romanesque, et s'inscrit dans un "genre agénérique" » : « la promenade descriptive », tout autant que dans celui du « reportage journalistique » (p. 117), « enquête confinant au journalisme d'investigation » (p. 123). Dans ce texte, Huysmans répond à Zola, mais il fait également un pèlerinage religieux (p. 153) au moment où il souffre de plus en plus et prend conscience qu'il est malade. Cette dimension personnelle – Huysmans pratique les écrits de soi – donne à l'argumentation de Huysmans une dimension subjective et même lyrique, dans de longues descriptions poétiques nous rappelant que même s'il n'a composé qu'un seul recueil de poèmes en prose, ce genre est toujours présent sous sa plume.

Nous pouvons donc apprécier la lecture de ces textes face à face, qui nous montrent l'évolution de l'écriture de Huysmans, de descriptions documentées à une vision de Lourdes où les foules attendent la guérison comme les spectateurs attendaient l'arrivée de Marie dans les Miracles médiévaux. Cette mise en scène est favorisée par la géographie et l'aménagement de la ville, en plein changement pour accueillir les très nombreux pèlerins après les apparitions de 1858. Ce dernier ouvrage où la polémique se mêle à la poésie est un regard posé sur le siècle de l'argent et du divertissement, et une solution entrevue, de se pencher vers les foules, de la même manière que la Vierge dans ce texte : Huysmans raconte en effet qu'elle s'installe à Lourdes pour combattre le Diable qui anéantit tout sens esthétique et exalte l'argent. Réponse à Zola, certes, pèlerinage religieux, certes, mais aussi pamphlet artistique, social et politique : Huysmans appelle à retrouver le Beau, comme le montrent ses descriptions de la nature et ses appels à mettre les artistes au centre de Lourdes, même ceux qu'il jugerait médiocres dans un autre contexte, comme la statue de Maniglier : « On la jugerait, dans une exposition de Paris, courte et savonneuse, sans aucun caractère religieux, mais ici, elle fulgure, admirable, en face des infernales fantaisies de la maison Raffl » (p. 246).

Dans ce dernier tome des *Œuvres Complètes*, Jean-Marie Seillan réussit à rendre ces deux ouvrages lisibles dans toute leur sensibilité pour le lecteur, et dans toute leur complexité pour le chercheur. Cette synthèse correspond à l'écriture huysmansienne, comme le montre son lectorat, et ouvre de vastes perspectives d'études et de recherches.

CARINE ROUCAN

HIPPOLYTE TAINE, *Voyage en Italie*. Édition établie par MICHEL BRIX. Paris, Bartillat, 2018. Un vol. de 663 p.

« Encore qu'elles fassent un bon abécédaire pour débrouiller le jeune voyageur, on peut négliger les rédactions de Taine sur Venise », affirmait Barrès dans « La mort

de Venise». Dans *Du sang, de la volupté et de la mort*, il confiait déjà avoir, dans le goût de ses *Huit jours chez M. Renan*, jadis écrit, puis renoncé à publier «un essai de critique pittoresque, sous ce titre, suffisamment explicatif, *Monsieur Taine en voyage*.» Il y faisait reproche à l'auteur du *Voyage en Italie* de passer une journée sur le lac de Côme, enfermé dans la cabine du bateau et plus encore dans ses papiers et ses livres, à terminer sa description de Venise... C'est l'accusation souvent répétée à l'encontre de Taine d'avoir abusé d'érudition et d'être moins un touriste que l'on choisirait volontiers pour compagnon de voyage qu'un esprit livresque – «trop savant», comme le disait Émile Zola. Au même titre que les *Lettres* du président de Brosses ou *Rome, Naples et Florence*, le *Voyage en Italie* de Taine, publié en 1866, fit pourtant longtemps fonction d'ouvrage de référence pour les Français désireux de découvrir l'Italie. Gaspard Vallette assurait, en 1909, qu'il était «encore le “vade-mecum” de tous les Français cultivés qui traversent les Alpes». Le journaliste Henri de Noussanne racontait, pour sa part, l'avoir emporté, lors de son premier voyage en Italie, «comme un prêtre emporte son bréviaire». Barrès lui-même n'avait pas manqué de le mettre dans ses bagages avant de franchir pour la première fois les Alpes en 1887. À Venise, «sous le Chinois» du Florian, Henri de Régnier et ses amis du «club des longues moustaches» aimaient à en relire, à l'occasion, quelque «savant paragraphe». Pendant des décennies, il n'est, d'autre part, pas d'ouvrage d'histoire ou d'histoire de l'art sur l'Italie qui ne fasse référence au livre de Taine ou ne le cite. Des extraits en étaient même donnés dans des manuels scolaires comme, par exemple un volume de *Lectures historiques* destiné à la classe de seconde paru en 1897. Et, en 1930, le *Voyage en Italie* figurait encore dans les bibliographies destinées aux candidats aux agrégations d'histoire et de géographie parmi les lectures qui leur étaient conseillées «pour leur agrément ou leur richesse d'idées».

Ne serait-ce que parce qu'elles ont durablement compté, les «rédactions» de Taine sur l'Italie sont, donc, loin d'être négligeables et l'on ne peut que se réjouir de la réédition du *Voyage en Italie* que nous propose Michel Brix. Dans une Préface d'une quinzaine de pages, celui-ci réussit à présenter les différents aspects de l'œuvre comme les questions qu'elle pose. Le livre de Taine est, d'abord, resitué dans l'histoire du voyage en Italie et, plus particulièrement du voyage en Italie comme genre littéraire. Sont ensuite rappelées les préoccupations de l'auteur quand il entreprend en 1864 ce voyage : éprouver son système d'explication de l'art avant de commencer, en janvier 1865, ses cours d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts. C'est l'occasion, pour Michel Brix, d'évoquer l'évolution de la critique d'art au XIX^e siècle et de souligner comment Taine, en interrogeant la race, le milieu, et le moment, se montre, comme ses contemporains, davantage soucieux de comprendre les œuvres que de les juger. Michel Brix revient aussi sur le contexte historique du *Risorgimento* auquel Taine se montre particulièrement attentif au cours de son voyage, consacrant «beaucoup d'énergie intellectuelle à démêler cet écheveau politique». La Préface insiste encore sur la manière dont l'auteur n'hésite pas à «se mettre en scène dans son récit» et à laisser parler sa sensibilité, notamment dans des pages de «peinture en prose» qui, dans un style «artiste», décrivent des œuvres d'art ou des paysages. Michel Brix fait, d'ailleurs, remarquer que la subjectivité de l'écrivain s'impose de plus en plus au fur et à mesure que l'on progresse dans son ouvrage : comme si Taine prenait peu à peu ses distances par rapport à un système dont il lui arriverait de pressentir les limites et laissait, de temps à autre, simplement s'exprimer sa personnalité. Ce n'en est pas le seul mais c'est sans doute l'un des intérêts majeurs du *Voyage en Italie*. Michel Brix, dans sa Préface, forme le vœu que «le temps [soit]

venu de relire le *Voyage en Italie* de Taine et de le remettre dans nos bibliothèques à la place qu'il mérite». Il peut être rassuré : cette édition permet à ce vœu de se réaliser pleinement. D'autant plus qu'elle est aussi la première à offrir un index et un appareil de notes qui, de manière aussi sobre qu'efficace, apporte les éclaircissements nécessaires ou renvoie judicieusement à la correspondance de l'auteur.

VITAL RAMBAUD

STÉPHANE CHAUDIER, *Proust ou le démon de la description*. Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque proustienne», 2019. Un vol. de 536 p.

On trouvera réducteur, *a priori*, le titre de cet ouvrage qui offre de la description littéraire une analyse magistrale avant de l'illustrer par le cas de Proust. La table des matières l'énonce clairement : «Première partie : Qu'est-ce qu'une description?», «Deuxième partie : Qu'est-ce qu'une description proustienne?». Le «démon de la description», écho possible au livre d'Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie* (Le Seuil, 1998), n'est pas propre à l'œuvre de Proust. «Dès qu'on y réfléchit», écrit Stéphane Chaudier, «on ne sait plus très bien ce qu'on fait quand on décrit quelque chose ; il semble que le mot change de sens selon son objet (décrire un paysage ou un symptôme, décrire ses vacances ou son problème) selon le contexte» (p. 15). Stendhal, qui abhorre les descriptions au sens ordinaire du terme, annonce qu'il va «décrire» sa journée ou ses sensations (on dirait plus volontiers qu'il «raconte» ou qu'il «analyse»...). De même, selon Stéphane Chaudier, Proust décrit-il un objet d'art, un être humain ou une situation : «Être jaloux, être en deuil, passer l'été à Balbec» (p. 79). L'extension du terme trouve son apogée à la fin de l'ouvrage quand, en conclusion de la Deuxième partie, le portrait proustien est défini surtout comme un portrait moral.

La Première partie s'appuie sur une étude approfondie, à la fois technique et vivante (polémique et malicieuse à l'occasion), des ouvrages de Jean-Michel Adam (*Le Texte descriptif, Les Textes, types et prototypes, La Description*) et de Philippe Hamon (*Du descriptif, La Description littéraire*). «Décrire» rend compte de l'apparence de l'objet, mais «le montre comme apparaissant, se constituant progressivement, selon une dynamique complexe, à l'esprit» (p. 71). À la linguistique textuelle de J.-M. Adam et à la stylistique structurale de Ph. Hamon, Stéphane Chaudier reproche de concevoir la description comme la perception d'un archétype archivé et opportunément réalisé, sans prendre suffisamment en compte l'expérience d'un sujet vivant et les traces qu'elle dépose dans l'énoncé descriptif. De la linguistique textuelle, il écrit sévèrement qu'elle «manque complètement le fait qu'une description ne décrit pas *la plage* mais bien telle ou telle *expérience humaine de la plage*» (p. 210). Pour le moins fournit-elle, dans l'exercice de sa discipline, les éléments qui aideront à l'interprétation littéraire du phénomène. Quant à Ph. Hamon, il paraît visé du fait que ses analyses portent en majorité sur Zola. Dans un article fondateur, «Qu'est-ce qu'une description?» (*Poétique*, n° 12, 1972), il reconnaissait que les romanciers réalistes ou naturalistes avaient peu joué sur les possibilités offertes par la description de ne pas se réduire à des nomenclatures. Il n'empêche que les descriptions des *Rougon-Macquart* ne sont pas de simples mises en œuvre de fiches préalables : elles sont le fruit d'un «regard descripteur» (Ph. Hamon) qui contribue à la consistance des personnages. Avant même la réussite canonique de Flaubert, Lamartine écrivait dans *Graziella* : «Le

spectacle est dans le spectateur», sans que le style de son récit profitât, il est vrai, de cette remarque éclairante. Conscient des limites de l'esthétique de Zola, Ph. Hamon évoquait toutefois, pour clore son article, la lignée des écrivains qui développeront ensuite «un langage métaphorique plutôt que motivé, un langage qui s'affiche comme fait de style (écriture artiste) plutôt qu'il ne s'efface derrière l'information qu'il véhicule». Les traces déposées par la subjectivité de Proust dans ses énoncés descriptifs ne sont certes pas celles d'une «écriture artiste», mais la découverte de la métaphore l'a aidé à faire de la description «le récit d'un accès à la profondeur des choses» (p. 198), étant entendu que c'est la profondeur du *moi* qui est, en dernier ressort, ainsi mise au jour. L'excellent développement sur la «description phénoménologique de Proust» (p. 199 et suiv.) complète et prolonge, nous semble-t-il, plutôt qu'il ne contredit les apports de la linguistique textuelle et de la stylistique structurale.

Avec «Le réalisme enchanté», chapitre qui ouvre la Deuxième partie, Stéphane Chaudier saisit à sa source, dans *Les Plaisirs et les Jours*, le génie descriptif de Proust. Pour s'en tenir à deux aspects, le recueil est inspiré par une «expérience euphorique de l'indivision de la vie», fondatrice d'une poétique descriptive qui, pénétrée par la grâce, unit le sujet sensible à un monde foncièrement généreux (p. 241). Les effusions de type lyrico-descriptifs qui en résultent ne subsisteront que de façon parodique dans la *Recherche*, dans la bouche de Legrandin. L'inspiration des *Plaisirs et les Jours* demeure en outre tributaire de modèles romantiques dont les élans s'anéantissent ici en mélancolie. «*Esthétisants*», ces textes n'en sont pas moins riches d'un «vitalisme descriptif» grâce auquel le réel se présente au sujet «non comme un spectacle merveilleux mais comme une expression de ses admirations» (p. 255). Stéphane Chaudier glisse sur *Jean Santeuil*, qui rompt avec la légèreté du recueil sans atteindre, sauf exceptions, à l'harmonie des longues phrases sinueuses qui permettront aux descriptions de la *Recherche* d'aller au-delà d'une énumération et d'une présentation de l'aspect des choses. Proust a laissé son roman inachevé, expliqua jadis Gérard Genette dans un séminaire, parce qu'il n'avait pas encore trouvé le secret de la métaphore. De sa marque de fabrique stylistique (la phrase longue «qui s'efforce de dominer, d'ordonner la prodigalité du monde sensible saisi dans la découpe d'une situation, d'un moment privilégié»), Stéphane Chaudier trouve le premier exemple dans «Sur la lecture» (1905), préface à la traduction de *Sésame et les lys*. Nous renvoyons à la lumineuse analyse où il montre comment Proust, logeant les anecdotes dans les plis de la description, utilise les ressources de l'expansion de la phrase pour renouveler sa vision du monde (p. 262-269).

Comme à regret, dirait-on, il en vient à la théorie proustienne de la description. Il n'y consent que pour la juger inséparable des réalisations stylistiques – postulat qui sous-tend toutes les analyses précédentes. Quant aux termes eux-mêmes («décrire», «description»), on voit comment Proust en use grâce à l'analyse (lumineuse encore) de l'épisode des trois clochers de Martinville, où le tout jeune héros décrit (avec des mots, mais en pressentant qu'il existe un au-delà des mots) un spectacle troublant, où les clochers évoqueront bientôt trois jeunes filles de légende, médiatrices porteuses d'une tonalité affective qui opère l'union avec le lecteur (p. 365-367). Le narrateur de la *Recherche* traitera plus tard ce poème de «griffonnage d'enfant», avant d'affirmer dans *Le Temps retrouvé* que «la littérature qui se contente de “décrire les choses”, de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leur surface, est, malgré sa prétention réaliste, la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus [...]». S'il est vrai que le démon de la description est «une manie de

voir double» (p. 188), on se dit que l'enfant de Combray en était déjà possédé et que, sous les maladresses de l'écriture, se profilait la promesse de son illumination finale.

Il fallait en passer aussi par une étude des pastiches dans la mesure où cet exercice d'appropriation et de mise à distance des grands auteurs a permis à Proust de discuter avec ses propres perplexités (p. 372). Son pastiche du style de Flaubert traduirait sa conviction que les mots du poète doivent s'ancrer, non dans la douleur ou la mélancolie, mais dans une expérience fondatrice de la joie. «Le communiqué de victoire proustien conjure la hantise du nihilisme» (p. 378). «Les affres du style» (Flaubert) vs «l'allégresse du fabricant» (Proust)? La formule de Proust n'implique pas que le style se modèle forcément sur les états d'âme. J'aurais parié, si je n'avais suivi des études, que *Bouvard et Pécuchet* avait été composé avec entrain par un joyeux luron. Il faudrait distinguer ici ce que Proust appelle bizarrement les «tranches» de l'âme. L'expression poétique d'un deuil cruel peut procurer une joie étrange, comme l'a éprouvé Proust après la mort d'Agostinelli. Et que ressent exactement Flaubert quand il trouve les mots justes pour exprimer sa mélancolie?

Entre descriptif et narratif, catégories sommaires du récit, le portrait jette une passerelle. Objet du dernier chapitre, l'art du portrait, qui répond à un besoin d'intelligibilité des rapports humains, dépasse chez Proust «les circonstances de son émergence, en tant que modèle» (p. 429). Écrit «en situation», le portrait physique met à l'épreuve la sagacité du lecteur : les ressorts de l'étrange comportement de Charlus à Balbec seront dévoilés deux volumes plus loin, même si un «mais il y avait autre chose», ajouté aux détails de ce qui aurait pu constituer un portrait d'art, a mis d'emblée la puce à l'oreille. Supposant une multiplicité de points de vue, le portrait complète souvent le récit d'action en augmentant sa dimension rationnelle. Celle-ci est pourtant déroutée quand les acteurs du roman (avec eux le lecteur) sont trompés par l'apparence. S'expose principalement aux déconvenues celui qui cède à un déterminisme essentialiste ; ainsi du «désir du héros de voir s'incarner en chaque individu un type, une différence substantielle» (p. 481).

«En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même» (*Le Temps retrouvé*). L'étude de Stéphane Chaudier ne s'achève pas par hasard sur les portraits. Ceux-ci orientent au mieux vers la conviction que «ce qui coiffe une esthétique littéraire, si ambitieuse soit-elle, c'est *in fine* toujours une éthique» (p. 501). Celle de Proust, définie dans la Conclusion, promeut l'artiste comme luxe d'un système qui croyait pouvoir se passer de lui. «Proust est le fondateur d'une religion nouvelle : celle qui reliant le soi à soi, lui ouvre la voie d'une expression sans fin de soi» (p. 509). On est loin, dans ces pages inspirées, des problèmes de la description. Il fallait pourtant les affronter dans leur technicité pour s'ouvrir à cette compréhension du génie de Proust. Son nom, somme toute, méritait bien la préséance dans le titre de l'ouvrage.

PIERRE-LOUIS REY

AUGUSTIN VOEGELE, *Musique et désir chez André Gide*. Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque gidienne», 2020. Un vol. de 345 p.

La question du rapport – ou plutôt, des rapports – de Gide à la musique, à commencer par la place occupée par la musique dans son œuvre, est particulièrement bien documentée. Dans sa bibliographie, Augustin Voegelé recense quatre-vingt-huit titres d'articles, de mémoires et d'ouvrages collectifs ou individuels publiés sur le

sujet depuis une quarantaine d'années. Son exploration a notamment été enrichie et renouvelée, ces dernières années, par plusieurs articles de Peter Schnyder ou de Maja Vukusic Zorica, ainsi que par les travaux collectifs menés à l'Université de Haute-Alsace dont Augustin Voegelé est lui-même issu (*André Gide ou l'art de la fugue*, dirigé par Greta Komur et Pierre Thilloy, Garnier, 2017 ; le colloque « Écrire avec Chopin », en 2018, qui réservait une place de choix à Gide). Au sein de cet ensemble, *Musique et désir chez André Gide* mérite d'occuper une place de choix, d'abord parce qu'il s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche ambitieux mené par un chercheur qui est aussi un pianiste de haut niveau, à même d'analyser les partitions annotées par l'écrivain et sa manière particulière de jouer Chopin ; ensuite parce qu'il propose une traversée de toute l'œuvre gidienne en envisageant les multiples aspects, à la fois distincts et complémentaires, du rapport de Gide à la musique, alors que les critiques ont largement privilégié jusque ici certaines œuvres ainsi que les aspects les plus évidents de cette problématique.

Des *Cahiers d'André Walter* (1891) et des débuts littéraires de Gide en plein symbolisme jusqu'aux récits de témoignage des années 1930, Augustin Voegelé reprend à nouveau frais la question dans chacun des chapitres. Le propos est nécessairement moins original, s'agissant de certaines œuvres qui posent de façon explicite la question du rapport de Gide à la musique, comme *Les Faux-monnayeurs*, voire *Les Cahiers d'André Walter*, mais la maîtrise de la littérature secondaire (même si le dialogue critique avec le livre issu de la thèse de Walter Geerts : *Le Silence sonore*, Presses universitaires de Namur, 1992, autour de la poétique musicale rêvée par le jeune Gide, aurait mérité d'être vraiment engagé), ainsi que la pureté de la ligne démonstrative qui assure la cohérence de cet essai, interdisent de considérer ces analyses comme des temps faibles. Ce sont cependant les développements proposés à partir d'œuvres moins attendues qui retiennent le mieux l'attention, notamment la manière dont est mis en évidence, du *Traité du Narcisse* aux *Nourritures terrestres*, le déploiement d'une « éthique de la dissonance » (p. 92) qui accompagne et reflète le passage de l'idéalisme à une forme de sensualisme, ou encore la façon dont Gide, de *Philoctète* et *Le Prométhée mal enchaîné* jusqu'à *L'Immoraliste* et *Saül*, « affirme dans son discours sur la musique, sa singularité » et donne une expression à « une forme de solitude, d'exil social » (p. 115).

La force de ce livre tient au fait qu'Augustin Voegelé (déjà auteur d'une thèse ambitieuse sur Jules Romains devenu un livre publié chez Peter Lang en 2019, sous le titre *De l'unanimisme au fantastique. Jules Romains devant l'extraordinaire*) l'a bien conçu et rédigé comme un essai, sans renoncer à la rigueur d'un travail universitaire, comme en témoignent – parfois jusqu'à l'excès de scrupule et de précision – les surabondantes notes de bas de page. Son intérêt est double, lié à l'acuité et à l'originalité de certaines analyses qui ne manqueront pas de retenir l'attention des chercheurs travaillant sur la question du rapport entre écriture et musique à cette époque, mais aussi à la manière dont la problématique retenue permet de retrouver et de repenser, sous une forme originale, les données qui déterminent la création littéraire chez Gide : on pense notamment à la tension entre symbolisme (ou idéalisme esthétique) et classicisme, ainsi qu'à la question du rapport au corps et, par contrecoup, aux normes morales de son temps, le virtuose n'étant finalement, comme l'acrobate (autre métaphore récurrente pour désigner l'homosexuel), que l'expression de la difficulté de trouver un équilibre qui permette d'assumer sa singularité.

JEAN-MICHEL WITTMANN

CHRISTELLE BRUN, *Paul Claudel et le monde germanique*. Ouvrage revu et introduit par MONIQUE DUBAR. Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2020. Un vol. de 688 p.

L'Allemagne s'inscrit dans l'œuvre de Claudel par une contribution majeure au rayonnement international de son théâtre : la représentation en langue allemande de *L'Annonce faite à Marie* en octobre 1913, sur la scène du jeune théâtre de Hellerau, aux environs de Dresde, foyer d'une remarquable vitalité dramatique. La pièce, qui a été créée par Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre à Paris moins d'un an auparavant, rencontre un vif succès. On se presse à la première, en matinée, le 5 octobre : Rilke et Lou Andreas-Salomé, l'éditeur Kippenberg et nombre de leurs amis artistes et écrivains. Claudel, qui a fait le voyage, est largement fêté. Étrangement cependant, en dépit de l'atmosphère chaleureuse, le contact entre Rilke et Claudel ce soir-là demeure très formel, chacun assurant, de son côté à un proche, en des termes très voisins, qu'il n'a pas besoin de l'autre. La distance initiale, qui ne cédera pas, invite à réfléchir. C'est en effet une époque, à travers Rodin et Gide notamment, d'intenses échanges artistiques entre la France et l'Allemagne. La froideur de Rilke tempère l'admiration de Thomas Mann qui s'enthousiasme pour *L'Annonce faite à Marie* et retrouve l'ardeur qui l'avait saisi dans sa jeunesse lorsqu'il s'était passionné pour Wagner. Il voit dans cette poésie un signe de la fraternité et même de l'unité artistique qui existerait entre la France et l'Allemagne par-delà leurs vifs antagonismes. Le retrait de Rilke tempère aussi l'éloge de Stefan Zweig, sensible à la tragédie des âmes, aux métaphores extatiques et au lourd parfum d'encens qui enivre les sens. Le projet que caresse le grand metteur en scène Max Reinhardt de monter *Le Livre de Christophe Colomb*, même s'il n'aboutit pas, est un autre témoin de l'intensité de la relation de Claudel à l'Allemagne.

Rilke, évoqué en passant, signale les tensions qui accompagnent l'accueil d'une œuvre dont l'Allemagne favorise le rayonnement. La passion, le zèle catholique du converti, ses attaques contre « le peuple de Luther et de Kant », contre Wagner lui-même, heurtent l'esthétique d'écrivains venus d'autres horizons. Ce n'est pas un hasard si Claudel trouve en Bavière son traducteur d'élection dans la personne d'un prêtre et religieux catholique, Urs von Balthazar, quand il n'a cessé de se méfier d'un autre, le poète Franz Blei.

Monument d'érudition, l'ouvrage commence par une synthèse de nombre de travaux antérieurs de claudéliens dispersés dans des revues spécialisées. Il correspond à la version actualisée d'une thèse soutenue en 2001 par une jeune chercheuse prématurément disparue, avant d'avoir mis au point l'édition de ce travail. Comparatiste germaniste, elle fait appel avec compétence aux sources allemandes, poussant l'enquête bien au-delà de la mort de Claudel pour envisager sa présence sur les scènes allemandes à l'Est comme à l'Ouest, au temps de la division du pays. La version établie avec dévouement par l'ancienne présidente de son jury, Monique Dubar, n'évite pas le regret que l'on peut avoir d'une version plus légère, centrée, à travers les affinités allemandes de Claudel, sur la lumière que l'Allemagne jette sur sa poétique. L'écrivain méritait une plus substantielle rencontre sur les sommets. Figure secondaire en Allemagne, le poète Richard Dehmel, avec lequel Claudel correspondit et auquel l'ouvrage fait ici un sort, est loin d'atteindre à la stature de Claudel et de nous guider dans l'approche de l'œuvre. Christelle Brun a sans doute flairé ce manque, lorsqu'elle conclut l'ouvrage sur

une interprétation du personnage de Doña Musique, qu'elle considère comme la voix poétique de l'Allemagne dans *Le Soulier de satin*. Heureuse revanche *in fine* sur l'austérité du propos.

STÉPHANE MICHAUD

CLÉMENT SIGALAS, *La guerre manquée. La Seconde Guerre mondiale dans le roman français (1945-1960)*. Paris, Hermann, «Fictions pensantes», 2019. Un vol. de 342 p.

L'essai dégage un corpus fictionnel thématiquement unifié autour d'une perception de la guerre parcellaire, négative ou fantomatique. Cet archipel de fictions, au-delà des oppositions esthétiques et politiques, fait état d'une expérience collective de la Seconde Guerre mondiale, pourtant ignorée par la littérature dominante de l'époque, majoritairement héroïque, moralisante ou démonstrative.

L'entreprise se recommande par son originalité et sa solidité. Les questions de réception étant présentées à juste titre comme essentielles, on attendrait pour fin de période non pas 1960 mais 1970, moment où la vision de la guerre bascule, particulièrement sous l'effet des travaux historiques. Le découpage choisi englobe cependant déjà dix-huit titres et intègre deux livres marquants, *Un balcon en forêt* (1958) et *La Route des Flandres* (1960). Si Clément Sigalas met plutôt en lumière des œuvres oubliées ou négligées, il se garde de déprécier les «classiques» pour exalter les «mineures». Il relativise avec prudence les classements par écoles, les valeurs sûres et les déterminations idéologiques, ce qui le conduit à rapprocher par exemple Jean-Louis Curtis et Roger Vailland, *Le Hussard bleu* de Nimier et le roman de Claude Simon.

Son esprit critique convainc également face aux points de vue autorisés et aux autres approches. Traitant de textes en relation avec l'histoire, il étaye son propos sur les recherches des historiens et des sociologues avec autant d'honnêteté que de distance (p. 295-298, 312-313). Il souligne avec pertinence que, faute de considérer la singularité de l'énoncé littéraire, certains se trompent. Ce droit d'inventaire ou cette exigence s'applique aussi à la critique (p. 99-103). On doit l'en féliciter vivement.

L'organisation tripartite rappelle que l'essai est issu d'une thèse, mais un clair dessein d'argumentation l'anime. Il était nécessaire de dégager le climat épique du temps pour montrer ensuite la cohérence d'un corpus où la guerre apparaît dans l'absence mais en contraste avec la violence : tel est l'objet de la première partie. De même fallait-il avoir établi l'atmosphère héroïque de concorde pour démontrer comment le corpus s'en distinguait en représentant un pays peu solidaire et pas toujours exemplaire. La troisième partie cerne une «pensée du roman» (Pavel) ou plutôt une idée spécifique du roman «trouble» pour «années troubles».

La souplesse du développement tient à la maîtrise de vastes lectures et à la diversité pertinente des outils d'analyse. Il bénéficie d'une écriture élégante et claire. Un livre neuf, important.

MARC DAMBRE