



CLASSIQUES
GARNIER

« Comptes rendus », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 122e année, n° 3, 3 – 2022, p. 717-732

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-13788-7.p.0205](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13788-7.p.0205)

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.

© 2022. 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 :

Les Remonstrances (Europe, XVI^e-XVIII^e siècle). Textes et commentaires. Sous la direction d'Ulrich Langer et Paul-Alexis Mellet. Paris, Classiques Garnier, «Travaux du Centre d'études supérieures de la Renaissance», 2021. Un vol. de 459 p. (Mathieu de La Gorce)

Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791). Sous la direction de SYLVIE BOUISSOU, PASCAL DENÉCHEAU et FRANCE MARCHAL-NINOSQUE. Paris, Classiques Garnier, 2019-2020. Quatre vol. de 941, 935, 967 et 1163 p. (Marie-Cécile Schang-Norbelly)

«Bloy et l'antisémitisme». *La Revue des lettres modernes* 2021-4, série *Léon Bloy* n° 10. Sous la direction de PIERRE GLAUDES. Paris, Lettres Modernes Minard, 2021. Un vol. de 292 p. (Fanny Arama)

STÉPHAN GEONGET, «*Le mariage de l'estude du droit avec les lettres humaines*». *L'œuvre de Louis Le Caron Charondas*. Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance», 2021. Un vol. de 560 p.

Première monographie portant sur Louis Le Caron (1534?-1613), l'ouvrage de Stéphan Geonget vient combler une carence historiographique sur un auteur prolifique. Issu d'une HDR soutenue en 2014 au CESR de Tours, il doit son titre à une citation d'Étienne Pasquier. Avocat, poète, magistrat et «polymathe» éminent, Louis Le Caron dit Charondas, dont l'œuvre est considérable mais mal connue, cristallise l'esprit de son temps autour de ses nombreux textes joignant droit et littérature. L'ouvrage, précédé par de brèves «prolégomènes biographiques», est suivi d'une bibliographie et d'un *Index nominum*.

Le premier intérêt de ce texte réside dans l'appréhension de Louis Le Caron en tant que figure révélatrice d'«une catégorie sociale particulière, celle des juristes lettrés» (p. 505). En effet, l'homme incarne et professe les valeurs du second mouvement humaniste. Il partage avec Pic de La Mirandole un optimisme anthropologique postulant «l'excellence divine» des femmes et des hommes. Il proclame avec Guillaume Budé la dimension encyclopédique et méliorative du savoir humain. Adeptes du «stoïcisme chrétien», il rejoint Guillaume Du Vair et Juste Lipse, héritiers spirituels de Caius Muncius Ruffus, dans leur vision pratique de la philosophie. Fidèle aux percepts du *Mos gallicus* inculqués par son maître François Le Douaren, Le Caron applique une méthode philologico-historique à sa quête à la fois documentaire et sémantique des sources du droit français. Malgré sa «progressive désaffection» pour le néoplatonisme, Le Caron érige cette doctrine au rang de *Prisca theologia*. Au moyen de ces exemples non exhaustifs, Stéphan Geonget montre bien que les vertus humanistes irriguent tant les idées que les actions de l'écrivain-magistrat.

La lecture totalisante du vaste corpus textuel attribué à Louis Le Caron représente le second intérêt de l'ouvrage. Avec originalité, Stéphan Geonget met en évidence l'hybridation des discours littéraires et juridiques qui caractérise l'œuvre de Le Caron ainsi que celle de ses pairs tels Étienne Pasquier et Guillaume des Autels. En identifiant ce décloisonnement des disciplines académiques au sein du corpus, il relativise l'ordinaire division établie par les autres spécialistes. Il estime ainsi que la nomination de Le Caron au bailliage de Clermont-en-Beauvaisis par la régente Catherine de Médicis (1568) ne constitue ni un *terminus antequem* ni un *terminus postquem*. Il récuse l'idée selon laquelle, avant cette date, Le Caron n'aurait produit que des textes littéraires, et relève au contraire «son intérêt simultané pour le droit et pour la littérature tout au long de sa vie» (p. 301) mais en concédant, avec Yvon Le Gall, qu'il ait des dominantes en fonction des périodes. De manière générale, Stéphan Geonget pointe avec pertinence la grande constante du corpus caronien, à savoir «le va-et-vient entre le raisonnement juridique et le propos littéraire» (p. 304). Mais le rapport aux sciences juridiques comme à la littérature implique aussi la question de l'auctorialité. À ce propos, Stéphan Geonget livre des pages très éclairantes consacrées à la revendication voire à la fabrication, par Le Caron, de son statut d'auteur. En s'intéressant à l'origine du nom «Charondas», Stéphan Geonget circonscrit les enjeux financiers ainsi que ceux touchant au prestige individuel sous-tendus par l'écriture pseudonymique comme patronymique durant la Renaissance.

Le texte intitulé *La Claire* (1554) illustre à lui seul cette position de l'écrivain-magistrat, le cœur de l'analyse de Stéphan Geonget. Dialogue pédagogique entre deux personnages amoureux (Claire et Sollon) dissertant galamment des enjeux du droit français, *La Claire* met en évidence cette intrication discursive. Dans ce texte singulier, «la thématique amoureuse d'inspiration explicitement pétrarquiste est investie par le projet juridique de Louis Le Caron» (p. 305). Confondre les thèmes et les procédés de la littérature avec les questions relatives au droit civil, que ce soit dans la *Claire*, dans *Les réponses du droict français* (1572) ou dans les *Pandectes* (1587), garantit à Le Caron de mettre les uns au service des autres. Ainsi la littérature devient-elle «l'auxiliaire de l'argumentaire juridique». Dans cette optique, Stéphan Geonget recense les avantages rhétoriques que pourvoit cette alliance. En plus de constituer un réservoir d'expériences et de

descriptions psychologiques, permettant d'illustrer des pratiques sociales prescrites ou proscrites, la littérature rehausse la stylistique caronienne. Le Caron s'exprime en effet dans un style qui se veut clair et édifiant et dont la maxime demeure la forme privilégiée. À noter que la fonction mnésique des procédés littéraires est également importante à ses yeux. Comme le remarque Stéphane Geonget, un récit bien formulé frappe l'esprit ; « et frapper les esprits, c'est avoir plus de chance de garder l'histoire et le cas de jurisprudence en mémoire » (p. 373).

Troisième intérêt de l'ouvrage : Stéphane Geonget met en perspective l'itinéraire politique, philosophique et théologique de Le Caron au regard du contexte troublé du second ^{xvi}^e siècle français. Le « raidissement idéologique » du juriste lettré, induit en bonne partie par les guerres de religion mais aussi par l'avancement de sa carrière professionnelle, est brillamment analysé. Se perçoivent d'un côté les constantes de sa pensée et de l'autre ses inflexions. Aux idées fougueuses du jeune poète succèdent les convictions plus ordonnées du magistrat mature. La position de Le Caron à l'égard de la sorcellerie constitue l'un des meilleurs exemples de cette évolution en faveur de l'autorité. Si en 1579, l'auteur assimile le sabbat à une superstition, dix ans plus tard il en fait « une réalité incontestable » qui, selon ses propres mots, doit « être punie au dernier supplice » en tant que crime de lèse-majesté à la fois divine et humaine. Stéphane Geonget démontre l'intérêt des diverses opinions de l'humaniste en rappelant qu'elles s'intègrent dans un véritable projet politique, celui de ressouder l'unité brisée du royaume par la succession des guerres de religion. Outre l'adhésion résolue de Le Caron à la monarchie, au gallicanisme et à la nécessaire tolérance confessionnelle fondée sur l'oubliance des contentieux, Stéphane Geonget met en évidence son idéal cohésif, son aspiration à « refaire société ». Non content de prôner, après d'autres, l'externalisation de la violence par une expédition ciblant l'ennemi espagnol à défaut d'une croisade menée contre les Maures, et ce en dépit de sa répulsion toute érasmienne de la guerre, Le Caron va jusqu'à souhaiter l'élimination physique des dissidents dans le but de restaurer l'unité collective du royaume. Mais Stéphane Geonget précise qu'il s'agit là de propositions aussi radicales que marginales dans le projet caronien.

D'avantage originales et récurrentes sont les mesures de réunification par la langue et la loi. Puisque « le ciment de la religion est mis à mal », il faut trouver d'autres liants plus consensuels afin de rétablir l'harmonie dans le corps social. D'après Le Caron, et au même titre que Joachim du Bellay, la langue française peut contribuer à raviver la « cohésion nationale ». La même volonté d'homogénéisation s'observe au sein de la sphère judiciaire. Le Caron fustige le droit oral, arbitraire et particulariste de la coutume, auquel il oppose le droit écrit, normé et universel de la loi. Selon le juriste-humaniste, il faudrait que tous les sujets du royaume soient soumis à un régime légal centralisé. En choisissant de rédiger ses textes en langue vernaculaire et non en latin, de même qu'en cherchant à autonomiser le droit français du droit romain, Le Caron concrétise cet idéal de la francité. L'irénisme culturel censé en découler doit renforcer l'emprise conciliatrice et bénéfique de la monarchie contre les effets néfastes de l'anarchie. Stéphane Geonget déconstruit d'ailleurs finement la conception caronienne de cette institution. S'il partage avec Jean Bodin l'idée de la nécessité d'un « pouvoir central fort », Le Caron le bride pour limiter le pouvoir royal par celui du parlement, lequel valide ainsi sa légitimité en le distinguant de l'anarchie ou de la tyrannie.

En refusant l'artificielle dissociation entre la vie et l'œuvre de l'auteur étudié, Stéphane Geonget souligne la conception à la fois organique et holiste de l'écriture selon Le Caron. Aussi ample que précis, l'ouvrage confirme doublement sa « valeur paradigmatique » (p. 14). D'une part, il restitue l'« ethos » et l'« univers mental » (p. 509) qui conditionnent le milieu socioprofessionnel auquel appartient Le Caron, tout en affirmant sa singularité. D'autre part, sur le plan méthodologique, le livre réconcilie par son interdisciplinarité des herméneutiques traditionnellement divergentes (droit et littérature), thématissant les enjeux du corpus textuel attribué à ce polygraphe. En somme un ouvrage majeur sur un auteur qu'il s'agit désormais de considérer comme important.

PAUL-ALEXIS MELLET ET MATHIEU NICATI

MARIE STUART, *Œuvres littéraires. L'écriture française d'un destin*. Édition de SYLVÈNE ÉDOUARD, IRÈNE FASSEL et FRANÇOIS RIGOLO. Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », 2021. Un vol. de 434 p.

Cet important volume est la première édition critique de toute l'œuvre littéraire de la souveraine d'Écosse, morte sur l'échafaud en 1587. Marie Stuart, personnage dont les vicissitudes complexes ont inspiré, au fil des siècles, d'innombrables écrivains et « des générations de lecteurs » (p. 9), reste encore à étudier en tant que reine humaniste et écrivaine. Éduquée à la cour des Valois par des personnalités cultivées comme l'helléniste Jacques Amyot ou les poètes les plus prestigieux de l'époque, tels que Ronsard et Du Bellay, qui sans doute poussèrent la reine d'Écosse à « s'essayer à écrire elle-même de la littérature » (p. 46), Marie Stuart est l'auteur d'un recueil de lettres en latin, ainsi que de nombreux écrits en vers marquant les étapes de toute sa vie.

Dans la riche introduction du volume, les éditeurs reparcourent l'histoire tragique de la souveraine décapitée à Fotheringay et mettent en lumière leur objectif, qui consiste à sonder, non seulement du point de vue linguistique et thématique, mais aussi en termes de description et de transmission, les nombreux ouvrages autographes de Marie Stuart ainsi que les compositions poétiques que les contemporains ou la postérité lui ont attribuées. En particulier, il s'agit du recueil de lettres latines, que la fille de Marie de Guise compose à l'âge de douze ans, et des « dix-huit poèmes ou fragments de poèmes » (p. 47) que l'auteur a notés sur ses *Livres d'heures*, conservés aujourd'hui dans des institutions telles que la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford ou la Bibliothèque nationale de Russie, ou qui ont été transmis par des figures très proches de la souveraine, comme l'évêque de Ross, John Leslie, ou Brantôme.

Sylvène Édouard, Irène Fassel et François Rigolot explorent et problématisent la dense production littéraire de la souveraine d'Écosse, en suivant son évolution au fil du temps. Dans la première section du volume, intitulée *Naissance d'une écriture humaniste. « Acquérir de la doctrine » (1554-1555)*, ils étudient le « petit cahier » (p. 53) en latin qu'une jeune Marie Stuart compose sous la direction de son maître, Claude Millet. Ils retracent ensuite les sources utilisées par l'auteur des missives, parmi lesquelles s'imposent l'*Institution* d'Érasme ou le *De ratione studii puerilis* de Juan Luis Vivès, ainsi que le rôle des grands précepteurs gravitant autour de la cour d'Henri II, engagés dans l'éducation des futurs souverains de France auxquels ils apprennent, par les textes anciens et contemporains, non

seulement la « stratégie de l'éloquence » (p. 92), mais aussi les valeurs constituant la base du bon gouvernement.

Dans le cadre de cet exercice de rhétorique et d'apprentissage des vertus, Marie Stuart fait la preuve d'un véritable « travail personnel » (p. 99), parce qu'elle restitue à ses correspondants les leçons apprises par ses maîtres, parmi lesquelles l'importance de l'étude des bonnes lettres, de l'humilité ou de la solidarité, et parce qu'elle s'engage personnellement dans la défense des femmes, possédant, selon l'auteur des missives, toutes les qualités pour accéder au cercle des érudits. En citant une série de « prophétesses, des poétesses, des philosophes et des saintes » (p. 120), de l'Antiquité ou de son temps, la reine d'Écosse s'insère dans un débat tout contemporain et aborde une question cruciale, celle des femmes savantes, avec le but de démontrer « sa capacité à régner » (p. 123).

Les éditeurs se concentrent ensuite sur les travaux poétiques de Marie Stuart, qui marquent toutes les étapes de son existence. Les sections qui suivent, intitulées *À la recherche d'une écriture poétique (1559-1568)* et *Se créer une persona féminine amoureuse*, sont consacrés aux compositions conçues avant la captivité. Ces œuvres témoignent de la conscience que Marie Stuart, signant toujours Marie R. ou Marie Roynce, a de son rôle politique et révèlent les rapports complexes qu'elle entretenait avec sa cousine d'Angleterre. Parmi ces textes, il y a un poème autographe emprunté à Mellin de Saint-Gelais et noté dans le livre d'heures d'Anne de Lorraine, probablement avec le but de la part de l'écrivaine d'offrir « des vers à la mode » (p. 186) à sa tante, mais aussi l'Ode composée après la mort de François II, que Brantôme insère dans son *Recueil des Dames*. À ces compositions s'ajoutent un poème en français « dont la trace se serait perdue » (p. 219) et adressé probablement à Elisabeth d'Angleterre, et un sonnet, rédigé en français et en italien, que Marie Stuart aurait offert, au cours des années 1560, à sa future geôlière.

L'attention est aussi focalisée sur les *Casket Sonnets*, les célèbres écrits en vers qui témoigneraient de l'amour de la reine d'Écosse pour Bothwell et que ses accusateurs porteront à Elisabeth en guise de preuve de son adultère et de sa complicité dans le meurtre de Lord Darnley. Dans le volume, on reconstruit de manière extrêmement précise la fortune littéraire de ces sonnets, que la fille de Marie de Guise a toujours refusé de reconnaître comme des écrits de sa main (« je n'ay point escript telle lettre », p. 239).

La dernière section, intitulée *Trouver une voix poétique personnelle dans la captivité (1568-1587)*, est entièrement consacrée aux œuvres rédigées dans les prisons d'Angleterre. Il s'agit, en ce cas, de vers adressés le plus souvent au seul consolateur de la reine captive, Dieu, auquel elle demande « pasciance » et « constance » (p. 268) afin de faire face à sa condition tragique. Parmi ces textes, il y a quatre sonnets conservés à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, de nombreux quatrains et distiques que Marie Stuart a noté sur son « *Livre d'heures préféré* » (p. 320), mais aussi deux textes en prose, une *Méditation*, et une série d'inscriptions gravées sur la vitre de l'une des chambres du Old Hall Hotel, dans le Derbyshire, où Marie Stuart séjourna à plusieurs reprises entre 1573 et 1584 pour fréquenter la station thermale de Buxton Wells.

Sont analysés, de manière détaillée, les feuillets sur lesquels la reine-écrivaine note ses vers poétiques, les corrections qu'elle apporte au fil du temps et les modèles littéraires qui l'inspirent, parmi lesquels s'impose l'un de ses poètes élus, Pierre de Ronsard, auquel Marie Stuart adresse un poème devenant un éloge de son père : le

«roi Jacques V d'Écosse» (p. 274). Par ailleurs, une série de thématiques, telles que celle de la *vanitas vanitatum*, émergent dans l'œuvre poétique de la souveraine qui inscrit dans ses vers la douleur, la rage, la résignation provoquées par sa condition, mais qui en même temps dialogue avec sa géôlière, à laquelle elle demande, dans un poème noté sur son *Livre d'heures*, de la traiter «de reine à reine» (p. 335). Elle y dessine, en outre, un portrait nouveau de soi-même, un portrait de femme à l'attitude imperturbable, guidée par la constance du sage stoïcien et, surtout, par les «lumières de la foi catholique» (p. 325).

Ce volume, qui se termine sur de précieuses annexes comme le *Chant de joie* rédigé par Jean-Antoine de Baïf à l'occasion du mariage avec le Dauphin, ou le sonnet en l'honneur de la reine d'Écosse que Du Bellay insère dans ses *Regrets*, constitue un travail fondamental. Sylvène Édouard, Irène Fasel et François Rigolot reconstruisent minutieusement les contextes, de la cour des Valois aux prisons anglaises, dans lesquels les travaux littéraires de la reine sont conçus ; ils retracent, en outre, les nombreuses lectures dont tous ces écrits, épistolaires, poétiques, en prose, se nourrissent. Ils restituent enfin l'état de l'art sur la production littéraire de Marie Stuart, arrivée jusqu'à nos jours essentiellement par les livres d'heures ayant appartenu à l'écrivaine elle-même ou grâce à ses partisans, qui décidèrent de publier les compositions de la fille de Jacques V dans leurs recueils principaux.

VALERIA AVEROLDI

BRUNO MÉNIEL, *Anatomie de la colère. Une passion à la Renaissance*. Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque de la Renaissance», 2020. Un vol. de 583 p.

«Chante, Muse, la colère d'Achille...» : parce qu'elle ouvre l'*Illiade*, la «colère» est le premier mot de la littérature occidentale. Pourtant, cette passion n'a jamais eu qu'une place secondaire dans l'histoire des idées. L'amour, la piété, l'amitié ont chacune un dialogue de Platon qui leur est consacré ; à la colère, aucun. La place de la colère dans la philosophie et les arts pourrait être résumée par ce titre de Plutarque : *De cohibenda ira*. La colère, il convient de la contenir.

Mais qui refoule une passion doit s'attendre à un retour du refoulé. Dans un XVI^e siècle de bruit et de fureur, les humanistes étaient forcés de s'y intéresser. Leurs questionnements, leurs discours sur la colère sont étudiés par la thèse d'habilitation de Bruno Méniel, soutenue en 2009 et désormais publiée. Face à la quasi-page blanche qu'est la colère dans la littérature classique, le livre de Bruno Méniel décrit une sorte de course d'obstacles de l'humanisme.

Premier obstacle à la connaissance de la colère : à quels savoirs se fier ? Ce n'est pas chez les médecins que l'on en trouve la description détaillée. Elle n'est chez eux que le symptôme d'une autre maladie : pour Ambroise Paré, le colérique sera sujet à la jaunisse, à l'herpès, aux diarrhées... Certains savoirs prétendent en revanche la décrire : l'ethnologie (quels sont les peuples colériques ?), l'éthologie (quel est le comportement de l'individu colérique ?), la zoologie (« ceux dont la face ressemble à celle des chiens d'Espagne sont irritables et bavards », écrit Coclès), ou la physiognomonie, incluant les arts figuratifs : le peintre s'emploie à savoir à quoi ressemble un visage colérique. Le juriste, de son côté, entretient une relation ambivalente avec la colère : d'un côté, elle est trop souvent une folie criminelle ; de l'autre, la peine prononcée par la Justice ressemble par quelques aspects à la

vengeance du colérique. Du Perron avoue cette proximité dérangeante dans son *Traicté des vertus morales*, et Bruno Méniel y voit l'une des raisons pour lesquelles la pratique du duel d'honneur fait l'objet d'une large tolérance de la part des tribunaux, jusqu'à ce qu'Henri IV y mette bon ordre.

Deuxième obstacle à l'étude de la colère : le mot désigne-t-il une seule et même passion ? La colère est-elle la même chose que l'ire, et *quid* de l'*iracundia* latine ? La Renaissance invente et perçoit une diversité de colères. Ainsi Jean Wier publie en 1577 à Bâle la seule monographie de la Renaissance sur la colère, *De ira morbo*. Il y conteste, en médecin, la théorie d'une colère comme humeur chaude : le frelon et le serpent, particulièrement irascibles, sont de tempérament froid, note-t-il. N'étant pas spécialement chaude, la colère peut être de plusieurs sortes : celle du mélancolique, froide et tenace, diffère de celle du sanguin, noble et clémente, etc. La typologie proposée par Wier est pourtant loin de faire autorité, d'autant qu'elle est en concurrence avec d'autres, comme celle de Jérôme Cardan.

Troisième obstacle : comment connaître rationnellement une passion, comment maîtriser un objet par nature immodéré ? Parmi les réponses présentées au fil de l'ouvrage, on pourra trouver deux catégories. Les scolastiques distingueront une bonne colère raisonnable, et une mauvaise colère excessive : ainsi Jean-Louis Vivès parle-t-il de «colère blanche» et de «colère rouge», la première étant un aiguillon au bien, une réaction juste et légitime à l'indignité. Cette distinction est très aisée à articuler à la rationalité théologique, car l'une est vertueuse et l'autre pécheresse. Plus subtils, les dialectiques verront la colère comme un outil dont le bon ou le mauvais usage dépend du moment, de la complexion et de la situation. Elle peut être proche du zèle lorsqu'elle s'oppose au péché, mais peut aussi se trouver proche du péché lorsqu'elle est consciemment acceptée par la raison alors qu'elle est déraisonnable. Quoiqu'il montre beaucoup de méfiance pour les manifestations de la colère, Érasme en propose la solution sans doute la plus déroutante : pour la plus grande gloire des vertus chrétiennes, il faut être capable de se mettre en colère contre la colère, comme l'on fait la guerre à la guerre.

Tandis que cette passion dérouté les savants, ce sont les fictions littéraires qui, à leur manière, expliquent le mieux les paradoxes de la colère. Le parcours de Bruno Méniel parvient à des conclusions décisives dans les représentations littéraires de la colère. Il démontre l'existence d'un usage politique du *De ira cohibenda* de Plutarque, chez Montaigne comme chez Jacques Amyot. Des cas difficiles à qualifier, comme la colère compréhensible des femmes mythologiques (Didon, Junon...) ou la colère jamais tout à fait tyrannique des héros (Alexandre le Grand tuant d'un javelot son confident Clitus...), sont présentés avec une impeccable justesse. Certaines énigmes trouvent des solutions novatrices. Comment se fait-il qu'Agrippa d'Aubigné, sans doute le poète le plus irascible de la littérature française, fasse figurer la colère comme un péché au sein des allégories du vice au troisième livre des *Tragiques* ? Dans son étude de la satire à la Renaissance, Pascal Debailly avançait l'hypothèse que les excréations albinéennes tenaient du «cri animal», d'une «*hybris* assumée» en contradiction avec les proclamations théologiques du poète (voir *La Muse indignée*, t. I, p. 629-631). Bruno Méniel montre au contraire que le calvinisme d'Aubigné fait une nette distinction entre «excréation du péché» et colère querelleuse.

Formellement, l'ouvrage appartient à cette école des sommes d'érudition très respectueuses des façons de penser de l'époque, à la manière des travaux de Marc

Fumaroli. Une première partie établit le cadastre de la colère au sein des types de savoir. La deuxième partie porte sur les colères mythiques et historiques, en deux temps. Établissant d'abord l'existence de diverses colères selon les personnalités-types de l'espace social, le chapitre étudie ensuite des cas fondateurs (Moïse, Ajax...). La troisième partie dégage la représentation de la colère dans une dizaine de genres littéraires successifs.

Au terme de cette thèse monumentale, on voudrait poser à l'auteur la question qui s'est posée aux humanistes. La colère est-elle pour Bruno Méniel une notion médicale, philosophique, littéraire ? Il l'aborde le plus souvent avec un regard de rhétoricien. Or on pourrait soutenir que la colère n'est pas qu'un objet littéraire ou rhétorique. En fait, l'ambivalence de la colère la rend difficile à cerner par une recherche qui n'assumerait pas une conceptualisation au moins en partie anachronique. L'anthropologie, la psychologie, la psychanalyse de la colère auraient pu donner de nouveaux éclairages aux textes du corpus. *Le Bon Usage érotique de la colère* du psychanalyste Gérard Pommier (1994) note ainsi que, dans la colère, lorsqu'elle déborde l'individu, il entre une part mystérieuse d'excitation sensorielle, que les tragédies humanistes auraient sûrement permis de faire apparaître.

Parce qu'elle privilégie une description précise des œuvres citées, l'approche rhétorique ne poursuit pas une problématique théorique ou abstraite ; reste à savourer le plaisir de la diversité. Progressant par rencontres et rapprochements signifiants de deux ou trois auteurs par section, Bruno Méniel n'a construit son ouvrage ni comme une succession de monographies érudites, ni comme une hypothèse dont les exemples seraient la vérification, mais comme une enquête à la fois libre et exhaustive qui défriche les zones ambivalentes ou refoulées de la vie de l'âme telle que la concevait l'humanisme. Cette enquête deviendra bientôt le premier volet d'un diptyque, puisqu'est à paraître chez Honoré Champion la thèse de doctorat de Justine Le Floch, *Ardeur et vengeance. Anthropologie de la colère au XVII^e siècle*.

PIERRE-ÉLIE PICHOT

MARINA GIRARDIN, *La Mort écrite de Flaubert. Nécrologies*. Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2021. Un vol. de 464 p.

« J'ai renoncé pour moi à m'occuper de la postérité. [...] je suis très résolu à ne faire gémir la presse d'aucune élucubration de ma cervelle. » En dépit de ce qu'il écrit à Louis Bouilhet le 4 septembre 1850, Flaubert aura effectivement fait gémir les journaux de son temps, et tout particulièrement à l'occasion de l'« apoplexie foudroyante » qui l'emporte le 8 mai 1880. C'est ce que montrent les nombreux articles nécrologiques – près d'une centaine – réunis par Marina Girardin dans *La Mort écrite de Flaubert*, venant à la fois compléter un premier recensement en 1988 par David J. Colwell et prolonger sa propre étude antérieure (*Flaubert, critique biographique, biographie critique*, en 2017).

Si l'on ne découvre pas ici un Flaubert nouveau, on voit cependant se fabriquer au fil des pages le « mythe » (p. 11) bien connu. Cette anthologie a donc un intérêt pour la sociologie de la littérature plus généralement : en effet, les nécrologies apparaissent comme une étape incontournable de la consécration des écrivains au sein du champ littéraire. D'autres anthologies en avaient déjà fait la démonstration, notamment le *Tombeau d'Honoré de Balzac*, édité par Stéphane Vachon

en 2007, mais aussi *La Mort de Mallarmé* de Dominique Delpirou en 2016, qui se sont penchés sur ce moment où l'œuvre se clôt et admet un regard rétrospectif. Selon la préface éclairante de Marina Girardin, trois procédés seraient à l'œuvre dans le « tombeau de papier » de Flaubert (pour reprendre l'expression de Stéphane Vachon). Plusieurs journalistes et écrivains cherchent d'abord à singulariser le romancier, souvent à partir d'un portrait physique, insistant sur sa grandeur et sa vigueur impressionnantes, sur ses manies et ses idiosyncrasies. Le second procédé, sans doute le plus apparent, est la mythification de l'écrivain cloîtré, si absolument dévoué à la littérature qu'il lui sacrifie tout, certains allant même jusqu'à suggérer que Flaubert en serait mort. Tout en cherchant à cerner l'écrivain rouennais, les nécrologies en viennent donc à définir ce qui est pour Marina Girardin une figure fondatrice appelée à servir longtemps le champ littéraire : « l'écrivain pur » (p. 32). Il est fascinant, dans cette anthologie où se côtoient les illustres (Zola, Maupassant, Brunetière, etc.), les oubliés et les anonymes, de constater la convergence des discours autour de Flaubert en 1880.

Marina Girardin identifie avec justesse la dimension pragmatique de ces éloges funèbres, qui s'adressent aux vivants plus encore qu'au mort, dans le contexte de la polémique littéraire qui rage autour du naturalisme. On touche alors au troisième procédé à l'œuvre, soit l'affiliation, ou la désaffiliation. En d'autres mots, ces nécrologies serviraient à façonner le champ littéraire au présent. Comme le rappelle Marina Girardin, *Les Soirées de Médan* avait paru trois semaines seulement avant la mort du romancier : plusieurs opposants du naturalisme s'emploient donc à dénier à Zola l'héritage de Flaubert. Il est étonnant de voir que l'on rattache le plus souvent Flaubert à Hugo (dans près de la moitié des articles, selon Marina Girardin), de manière à l'inscrire dans la lignée romantique. Les nécrologies insistent ainsi sur un écrivain épris d'absolu, ayant conservé la religion de l'art, et entretenant une certaine amertume du fait de n'être pas compris par ses contemporains. Dès lors, le centre de gravité de l'œuvre se déplace : si *Madame Bovary* était demeuré la référence principale du vivant de Flaubert, *Salammbô* et *La Tentation de saint Antoine* en viennent à occuper une plus grande place dans les nécrologies. Les naturalistes, quant à eux, ne forcent pas la filiation, à rebours de certaines réceptions antérieures (par exemple, l'étude de *Madame Bovary* signée par Zola en 1875). Zola, même, cherche à « détruire les légendes » qui entourent Flaubert, dans les souvenirs qu'il publie dans le *Figaro* plus de six mois après les obsèques.

S'il est facile de justifier le début d'une telle anthologie, il est plus difficile de trancher sur sa fin. En effet, les lecteurs peuvent se demander ce qui explique que le volume – organisé chronologiquement – se déploie jusqu'au 1^{er} janvier 1881, incluant des articles mieux connus, comme celui évoqué de Zola ou « Gustave Flaubert dans sa vie intime » de Maupassant. On pourrait néanmoins parler d'un « moment » nécrologique dans la presse consacré à Flaubert. Marina Girardin définit ainsi la nécrologie comme « un discours à caractère biographique suscité à l'occasion d'un décès » (p. 16). Ce discours prend différentes formes au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'événement, comme le signalent les divisions du volume : d'abord des dépêches et des reportages sur les obsèques, puis des portraits, des témoignages, des commentaires sur l'œuvre. Les formes s'allongent, traduisant du même coup un déplacement des discours du passé vers le futur. La mort apparaît donc comme un fait d'actualité rapporté et grandement commenté dans la presse, tout en impliquant les temporalités plus longues de l'histoire littéraire.

C'est paradoxalement le journal, ce medium détesté par Flaubert, qui se charge d'imaginer et de produire sa postérité.

Dans l'ensemble, *La Mort écrite de Flaubert* rend manifeste le fait que cette mort est « davantage un événement littéraire qu'un fait collectif » (p. 14), comme le note Marina Girardin, avant de remarquer que l'écriture nécrologique ici ne cède aucunement à la réappropriation politique, contrairement à ce qui se passe pour Hugo ou Balzac. Il est d'ailleurs intéressant de voir les journaux décrire la foule limitée présente aux obsèques : des écrivains et des journalistes surtout, quelques notables, quelques anonymes aussi venus rendre un dernier hommage, peu de Rouennais. Certains, comme Henry Céard, s'étonnent devant les absents, contribuant à donner l'image d'un écrivain admiré, mais isolé. L'appareil de notes de Marina Girardin reste assez léger, et il aurait pu être utile de mieux situer les journaux et journalistes recensés, mais un *index nominum* aide les lecteurs à se repérer dans les réseaux qui entouraient Flaubert, complétant ce qui deviendra certainement un outil important pour de futures études de réception.

VÉRONIQUE SAMSON

ERNEST RENAN et MARCELLIN BERTHELOT, *Correspondance*. Éditée par MARINE RIGUET. Paris, Classiques Garnier, « Correspondances et Mémoires », 2021. Un vol. de 645 p.

Le décloisonnement des champs de recherche a remis sur le devant de la scène l'œuvre de Renan, à la croisée entre littérature, philosophie, histoire des sciences et histoire politique. En témoignent la thèse récemment soutenue par Azélie Fayolle, *Ernest Renan : savoir historique et sciences de la nature*, l'édition critique des *Cahiers de jeunesse*, par Francesco Petruzzelli, et la préparation par une équipe de l'ITEM, sous la direction de Domenico Paone, d'une édition numérique de nombreux manuscrits (esquisses romanesques, *Averroès et l'averroïsme*, *L'Avenir de la science*, notes du voyage en Italie et du deuxième voyage en Orient, notes des cours au Collège de France). La publication de la *Correspondance générale*, menée par Jean Balcou et Maurice Gasnier depuis 1995, en est à son cinquième volume. Marine Riguet ajoute à cet ensemble éditorial l'édition de la correspondance croisée d'Ernest Renan et Marcellin Berthelot. Cette correspondance avait été publiée par Berthelot lui-même en 1898, six ans après la mort de son ami. L'annexe II de la présente édition, qui contient l'échange épistolaire entre Berthelot, les enfants de Renan et l'éditeur Georges Calmann-Lévy au sujet de cette publication, révèle que les héritiers de Renan eurent à lutter pour préserver leur part des droits d'auteur. Par rapport à celle de 1898, cette nouvelle édition fondée directement sur les manuscrits, apporte des inédits (lettres retrouvées) et restitue les passages censurés par Berthelot. Les noms propres remplacés par des initiales ou des astérisques apparaissent désormais en clair et les jugements édulcorés dans l'édition de 1898 retrouvent leur brutalité initiale (p. 467, à propos de Gambetta). Pour les années 1862-1871, cette édition fait partiellement double emploi avec le tome V de la *Correspondance générale* de Renan qui, à la différence des tomes précédents, inclut les réponses de Berthelot, mais qui ne restitue pas toujours les passages censurés.

Cette correspondance est d'abord l'histoire d'une amitié qui s'étend aux familles des deux épistoliers ; les informations sur la santé des uns et des autres, coupées

dans l'édition de 1898, témoignent de l'intimité des deux familles. Pendant le premier séjour de Renan en Orient (1860-1861), Berthelot donne à Renan, ou plutôt à sa sœur Henriette, des nouvelles du petit Ary, qu'il va voir très régulièrement. Berthelot se fait aussi pendant ce voyage l'écho de la réception en France des publications récentes de Renan et lui donne quelques conseils.

Comme le souligne Marine Riguët, cette correspondance est le lieu d'un dialogue des savoirs : « Les mêmes procédés intellectuels se retrouvent dans tous les ordres de connaissances, toutes les fois que l'esprit s'applique à la recherche de la vérité » (Berthelot, p. 230). Ce dialogue culmine dans les lettres ouvertes publiées en 1863 par les deux savants, « Sciences de la nature et sciences historiques », « Science idéale et science positive », qui figurent dans l'annexe I. Renan informe régulièrement son ami de l'avancement des œuvres en cours, mais ne les commente guère. Juste quelques formules sibyllines : pour *L'Eau de Jouvence*, Renan renonce au titre initial qui était *L'Eau de vie*, « le mot étant devenu bas » (p. 443) ; *L'Abbesse de Jouarre*, écrit-il, « aura peut-être quelque imprévu » (p. 497).

L'amitié des deux épistoliers est fondée sur une communauté de vues qui n'empêche pas les nuances individuelles. Berthelot se montre plus nettement anticlérical (p. 159, 427, 440) et républicain que son correspondant, attitude qui s'accentue quand il devient un personnage important de l'établissement de la Troisième République (Inspecteur de l'Enseignement supérieur en 1876, sénateur inamovible en 1881, Ministre de l'Instruction publique pendant quelques mois en 1886-1887). On sait que Renan s'est converti tardivement à la République. En 1872, après une visite de Renan auprès du prince Napoléon en exil, Berthelot le met en garde contre « les spectres césariens » (p. 379). Tous deux sont consternés par le tournant réactionnaire de 1877 puis suivent avec espoir la progression des républicains aux élections de 1885 et 1889, Renan regrettant même qu'il n'y ait pas de consignes officielles pour contrer l'influence du clergé (p. 489). Ils partagent la même horreur de la démagogie et du désordre (p. 462, 475) et s'inquiètent en 1887-1889 de l'agitation boulangiste (p. 519). À lire cet échange, on se rend compte que dans les années 1870-1890, les Français, même dans les élites intellectuelles, vivent avec l'obsession d'une nouvelle invasion allemande (p. 397, 443, 507, 523).

Les années 1875-1885 sont celles de la réorganisation de l'enseignement supérieur, dont on trouve de nombreux échos dans cette correspondance. Renan et Berthelot font tous deux partie de la Commission créée en 1876 pour transmettre à la Chambre les vœux des facultés (p. 414). Une lettre inédite de Renan offre des informations très précieuses sur la création en 1885 de la section des Sciences religieuses à l'École des hautes Études, à laquelle Renan est opposé : « Le mot sciences "religieuses" attribue à la religion une objectivité qu'elle n'a pas » (p. 479). La plupart des passages concernant la « cuisine » des élections au Collège de France ou des nominations universitaires avaient été censurés dans l'édition de 1898. L'introduction de Marine Riguët met en évidence les réseaux universitaires, sociaux, politiques des deux hommes. Les nuages de points des pages 36-38 ne nous ont cependant pas convaincue : partir des noms cités dans les lettres pour reconstituer le réseau des épistoliers nous paraît une base trop fragile. À partir de l'année 1883, où Renan devient administrateur du Collège de France, de nombreux échanges concernent la vie du Collège : les travaux de reconstruction de 1886 (p. 493) : « Nous serons tous démolis, vous compris, sans avoir pu ouvrir la bouche : c'est le système des architectes », écrit Berthelot ; le traitement des

préparateurs et des professeurs (p. 496-499) ; la participation à l'exposition universelle de 1889 (p. 511-512 et 526). Avec son index (malheureusement incomplet) cette publication est un instrument de travail très utile qui éclaire un large pan de la vie intellectuelle en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et donne des informations de premier plan sur l'histoire des institutions de recherche et d'enseignement.

CLAIRE BOMPAIRE-EVESQUE

JOSÉPHIN PÉLADAN, *Théâtre complet. Tome I*. Édition de LAURE DARQC. Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2021. Un vol. de 664 p.

L'édition par Laure Darcq du *Théâtre complet* de Joséphin Péladan, en deux volumes, naît de l'exigence d'offrir au lecteur la première édition complète de l'œuvre dramatique de l'auteur dont le plan avait été dressé par Péladan lui-même lors de l'édition allemande de *Sémiramis* en 1918. Le traducteur Emil Schering, en effet, sous l'impulsion de l'écrivain suédois August Strindberg, qui était un grand admirateur de Péladan, avait projeté d'éditer son théâtre dans sa totalité. Le plan adopté pour cette édition présente l'avantage de respecter la volonté de l'auteur et de suivre l'ordre chronologique de composition des pièces.

Joséphin Péladan, l'un des représentants les plus singuliers du tournant des XIX^e et XX^e siècles, a fait longtemps l'objet d'un oubli de la part de la critique. D'ailleurs, l'année de sa mort, 1918, est emblématique de son destin et semble séparer nettement le monde d'hier, auquel l'auteur appartient, du monde à venir dont l'esthétique est profondément modelée par les traumatismes des deux conflits mondiaux. Mais il faut avouer que l'auteur n'a pas toujours été compris par ses contemporains non plus, comme le démontrent les ouvrages critiques qui récemment ont redécouvert l'auteur ainsi que l'organisation d'expositions qui lui sont dédiées, comme celle organisée par la Fondation Peggy Guggenheim à New York et à Venise en 2017 (*Mystical Symbolism. The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897*).

Comme Laure Darcq le souligne dans la Présentation générale du premier tome, le théâtre péladanien présente un intérêt indéniable, d'une part, grâce à son caractère avant-gardiste, d'autre part, comme témoignage des perspectives de la création dramatique entre 1888 et 1918. Cette édition, abondamment documentée, soignée et méthodologiquement rigoureuse, est l'occasion de connaître le théâtre de Péladan et de reconnaître à l'auteur son rôle pivot dans la culture française *fin de siècle*. Son théâtre illustre bien son idéal d'art total, où sont convoqués la musique, la peinture, l'architecture, les lettres mais aussi les mythes et les religions, ce qui démontre l'inspiration profondément syncrétique à la base de sa pensée et de son œuvre.

Le premier tome de l'édition comprend deux drames : *Le Prince de Byzance* et *Le Fils des étoiles*, et trois tragédies : *Babylone*, *La Prométhéide*, *Œdipe* et *le Sphinx*, alors que le second volume regroupera, dans l'ordre, une tragédie : *Sémiramis*, un drame satyrique : *La Naissance d'Éros*, quatre drames historiques : *François d'Assise*, *César Borgia*, *Cagliostro* et *Will ou le Braconnier de Stratford*. Dans l'Introduction générale, Laure Darcq trace le parcours qui pousse l'écrivain lyonnais vers le théâtre, après avoir débuté comme critique d'art en 1881 avec une étude sur Rembrandt et comme romancier à succès en 1884 avec *Le Vice suprême*, préfacé et salué par Barbey d'Aurevilly comme l'un des romans les plus originaux

de son époque. La renommée de l'écrivain se nourrit aussi de l'extravagance des fréquentations de l'auteur qui, en 1888, va fonder l'Ordre kabbalistique de la Rose-Croix avec Papus et Stanislas de Guaita, desquels il se détachera pour fonder, seul cette fois-ci, l'Ordre de la Rose-Croix catholique et esthétique du Temple et du Graal, au sein duquel il va organiser les célèbres Salons Rose-Croix. Si son premier voyage en Italie l'avait initié à l'art, deux autres voyages vont déterminer eux aussi deux tournants décisifs dans sa vie : d'abord le voyage à Bayreuth en 1888 où il découvre le théâtre wagnérien, après avoir assisté à la représentation de *Parsifal*. Ce sera pour lui une révélation qui va l'initier au théâtre, conçu comme une expérience artistique totale. Ensuite le voyage en Terre Sainte en 1898, qui va l'orienter vers une religiosité moins affichée et moins provocatrice, comme l'indique le choix de ne plus se faire appeler *Sar*. Toujours très attentif à la promotion de son image publique, celle-ci restera longtemps hypothéquée au personnage romanesque et théâtral du Sar Mérodack bien que l'écrivain s'efforce de livrer au lecteur et au spectateur une image changeante de lui-même. Le lecteur est frappé par la dimension sacerdotale des pièces que l'auteur considère comme un acte performatif et liturgique à la fois. Péladan utilise le terme « eumolpée » pour indiquer un théâtre libre de toute contrainte, à commencer par l'abolition de la rime. Par conséquent, son théâtre n'est ni de la prose ni de la poésie mais, selon les cas, une sorte de vers libre ou de poème en prose. La musique y joue un rôle essentiel, grâce à la collaboration d'Erik Satie. Les personnages sont censés être des enchanteurs capables, grâce à leur chant, d'élever l'homme à Dieu. L'analyse des manuscrits – comme Laure Darcq l'explique en détail – démontre que Péladan travaillait beaucoup ses pièces, alors que les romans ne montrent presque jamais de corrections. Pour leur composition il prévoyait un méticuleux travail préparatoire complété, par la suite, de nombreuses relectures.

Après l'Introduction générale, une Introduction précède opportunément chaque pièce pour mettre en relief les traits caractéristiques de chacune d'entre elles ainsi que la genèse et la fortune posthume. *Le Prince de Byzance*, dans un premier temps sous-titré « drame wagnérien », est achevé au début de l'année 1890 pour être destiné à une représentation au théâtre d'Application, mais la mise en scène sera annulée à cause de la mort du père de l'auteur. L'œuvre naît de la rencontre entre deux inspirations majeures pour Péladan : les peintres primitifs italiens et la musique de Richard Wagner. La figure de l'androgynie, incarnée par le personnage de Tonio, d'abord frère dominicain, puis prince héréditaire de Tarente, qui se révèle être la princesse Antonia Tarras, est redevable de l'image de l'ange représenté par les peintres primitifs, considéré par Péladan comme la forme la plus accomplie de l'androgynie mythique. *Le Fils des étoiles* et *Babylone*, différemment, naissent de l'enthousiasme de l'auteur pour les fouilles archéologiques et les découvertes des villes mésopotamiennes de Tello, Babylone et Ninive. *Le Fils des étoiles*, en particulier, trouve sa source dans la découverte de la civilisation sumérienne et chaldéenne. C'est la première pièce de l'auteur à être jouée, en 1892 et puis en 1893, à l'occasion des soirées de la Rose-Croix. *Babylone*, représentée en 1893, constitue la tentative de mettre en scène le mystère christique à une époque antérieure, précisément à l'époque du sar chaldéen Mérodach-Baladan, roi de Babylone (721-710 a. J.C.). Mérodach, assimilé à Jean-Baptiste, annoncerait, donc, Jésus-Christ. Après les antiquités orientales, Péladan se tourne vers le répertoire des tragiques grecs avec *La*

Prométhéide, une trilogie comprenant la traduction « littéraire » du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, et deux pièces créées par Péladan lui-même dans la volonté de restituer au spectateur les deux tragédies eschyléennes perdues : *Prométhé porteur du feu* et *Prométhé délivré*. Comme dans le cas de *Babylone*, Péladan donne à sa pièce une orientation christique dans l'intention de célébrer la fin du paganisme : d'une part, Prométhée annonce déjà le Messie ; d'autre part, le supplice du Titan s'apparente à la Passion et sa délivrance à la Résurrection. Mais la trilogie n'a jamais été représentée du vivant de l'auteur. Seulement en 1925 la trilogie fut portée sur la scène par Paul Castan, et, en 1935, diffusée sous forme de pièce radiophonique. Il faudra attendre 1952 pour que se réalise le rêve de Péladan : la pièce sera jouée à l'amphithéâtre antique à Nîmes. Après la trilogie, Péladan s'attaque au théâtre de Sophocle. De retour d'un voyage en Grèce, l'idée lui vient d'écrire son *Œdipe et le Sphinx* qui sera joué deux fois du vivant de l'auteur, sous forme abrégée, en 1903 et en 1910. Paul Castan, grand admirateur du théâtre de Péladan, la portera sur scène dans sa version originale en 1928 et, en 1937, il produira une réalisation radiophonique de la tragédie.

Le premier tome de cette édition comprend aussi deux Appendices : le premier contient la Préface écrite par Joséphin Péladan en 1918 pour l'édition de *Sémiramis*, où il esquisse le plan de son théâtre complet, en allemand et en français ; le deuxième regroupe les documents constituant le paratexte des pièces. Le volume est complété par une riche bibliographie où sont recensés les manuscrits conservés dans le fonds Péladan à la Bibliothèque de l'Arsenal, les œuvres de Péladan publiées, les sources et ouvrages contemporains de Péladan et la bibliographie secondaire, avec, à la fin du volume, un utile index des noms.

MICHELA GARDINI

CYNTHIA GAMBLE, *Voix entrelacées de Proust et de Ruskin*. Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2021. Un vol. de 458 p.

« Proust a pris en charge la transmission de la voix de Ruskin, et lors de ses périple ruskiniens, il aurait sa récompense, le véritable terrain ferme de sa propre voix » : c'est cet entrecroisement de voix que Cynthia Gamble analyse dans son livre qui retrace l'influence de l'écrivain, artiste et critique anglais John Ruskin sur Marcel Proust. Loin du point de vue psychanalytique proposé par Edward Bizub (*La Venise intérieure : Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991), Cynthia Gamble considère que Proust a abordé la tâche de traduire Ruskin « avec un grand respect », et en assumant la fonction « d'interprète » de son ouvrage. Sa mission ? Disséminer l'âme et la parole d'un penseur « fleuve » qui a su stimuler son esprit et sa sensibilité. En ce sens, cette expérience de traduction a été cruciale dans son parcours créatif car, à travers cette tâche, il a trouvé ses propres mots pour traduire ensuite sa vie. La question de la voix soulignée dans le titre n'est pas anodine : pour un écrivain comme Proust, qui non seulement voit, mais entend le texte écrit, l'approche sonore de l'ouvrage de Ruskin à laquelle il s'est livré dans un premier temps a été fondamentale. Grâce à son extraordinaire don d'imitation, il a su capter le rythme et le style du Britannique marqué par l'oralité, étant donné que c'était des conférences, puis le traduire en français malgré ses maigres connaissances de l'anglais, devenues plus solides avec le temps.

Dans ce volume où Cynthia Gamble recueille et développe quelques-uns de ses articles publiés entre 2000 et 2016, l'*Honorary Research Fellow* de l'université d'Exeter offre une vision globale et solaire de l'histoire des traductions proustiennes de Ruskin – *La Bible d'Amiens* (1904) et *Sésame et les lys* (1906) –, ainsi que du contexte d'anglomanie qu'il y avait en France dans cette fin de siècle et qui encadre ce pénible travail de traduction. Pénible parce que – on le savait déjà – Proust ne maîtrisait pas l'anglais, et qu'il a dû l'apprendre à la va-vite pour aborder cette tâche incroyablement complexe et difficile, non seulement à cause du style alambiqué de Ruskin (qui aurait eu, d'ailleurs, une influence décisive sur celui de Proust), mais aussi parce qu'il a traduit deux de ses derniers travaux qui se caractérisent par un manque évident de clarté. Précisément c'est l'enquête méticuleuse que mène Cynthia Gamble – alias « la Miss anglaise » dès ses premières expériences en France, toute jeune, comme assistante d'anglais dans un lycée de jeunes filles à Quimperlé, dans le Finistère – qui nous permet d'élucider le rapport complexe de Proust envers la langue anglaise (apparemment, à part le latin, il n'était pas très doué en langues, pas même avec l'allemand malgré les efforts de sa mère d'ascendance allemande) et aussi de suivre pas à pas son travail de bénédictin comme traducteur.

L'ouvrage est divisé en trois parties assez différenciées, mais qui se rétroalimentent. La première, « Localisations », introduit le lecteur dans les décors où se sont déroulées les études de Ruskin (Amiens, Chartres, la Chapelle Sixtine), et qui ont forgé l'imaginaire esthétique du critique, mais aussi celui de Paris à travers lequel l'Art Nouveau s'est introduit en France. Ici apparaît la figure centrale de Marie Nordlinger, cousine anglaise de l'ami de Proust Reynaldo Hahn qui a joué un rôle essentiel dans les traductions ruskiniennes. Cynthia Gamble nous signale le lien de complicité qui s'est créé entre cette talentueuse orfèvre, qui a travaillé dans l'influent atelier de Siegfried Bing, et l'auteur de la *Recherche*. C'est d'ailleurs dans sa galerie d'art que Proust a découvert de très belles reliures de *The Poetry of Architecture* et d'autres livres de Ruskin.

Dans la deuxième partie, Cynthia Gamble aborde la question proprement dite de la traduction et montre pour la première fois comment le désir de traduire Ruskin s'est cristallisé dans l'esprit de l'auteur de la *Recherche*. C'est l'apparition de la traduction française des *Sept lampes de l'Architecture* en 1900 qui a servi d'aiguillon pour l'inciter à se mettre au travail, mais l'idée de devenir traducteur commence à germer un peu auparavant, dès 1895. On découvre aussi les rapports avec les autres traducteurs en français de Ruskin et des spécialistes du critique anglais, notamment Robert de La Sizeranne, dont l'essai *John Ruskin et la religion de la beauté* (1897) a été décisif pour Proust. Dans ses traductions, « les voix de Ruskin et Proust s'interrogent et dialoguent, parfois s'accordant, parfois discordantes, mais toujours passionnantes et passionnées ». La preuve : Proust déploie un vaste commentaire dans les interstices du paratexte : « À travers les notes, Proust a pu dépasser Ruskin et a rendu le livre de Ruskin plus cohérent et compréhensible », soutient Gamble.

Très bien documenté – l'auteur a eu accès au carnet de bord de Ruskin, à sa correspondance, ses dessins et son journal intime –, le travail nous permet de découvrir, par exemple, que la première version de *La Bible d'Amiens* avait été faite à l'initiative de Proust et livrée en 1901 à la Maison Ollendorff, qui avait déjà publié deux traductions de Ruskin, mais la maison d'édition fait faillite et la

traduction n'apparaît que trois ans plus tard, au *Mercure de France*, et cette fois-ci parsemée de commentaires et de notes. Il s'agissait d'« une véritable reconstitution », comme Proust lui-même la définit (*Correspondance*, Plon, t. 3, p. 220). En ce qui concerne la formation linguistique de l'écrivain, Cynthia Gamble contredit le biographe George D. Painter en affirmant qu'il n'avait pas appris l'anglais au Lycée Condorcet ni à l'université. En fait, il ne l'apprend que pour pouvoir lire et traduire Ruskin. Dans ce contexte, la rencontre avec le professeur d'anglais Mrs. Higginson (difficile à dater, d'ailleurs) a été cruciale. La spécialiste émet une hypothèse : Mrs. Higginson a dû lire Ruskin à haute voix et, grâce à son don d'imitation, Proust a su entendre son style et son rythme, et a pu le transposer dans sa langue maternelle. Il a suivi une méthodologie qui consiste à scruter et comparer les textes ruskiniens, les traduisant et les retraduisant à nouveau en anglais. « Cette méthodologie est le moyen le plus rapide et le plus efficace pour apprendre l'anglais de Ruskin auquel Proust se serait vite accordé sans problème, car il est imprégné d'allusions et de citations classiques, mythologiques et bibliques. » D'un autre côté, l'auteur met en question la contribution non seulement de Marie Nordlinger (Proust avait lui-même critiqué son manque de compétence comme traductrice et la « maudite infiltration anglaise » de ses versions), mais aussi de la mère de Proust (qui traduisait mot à mot et qui de surcroît avait dû abandonner le travail à cause de sa mauvaise santé), et elle analyse la collaboration d'autres personnes de son cercle d'amis anglais qui l'ont aidé d'une façon significative, notamment le poète Charles Newton Scott, outre Antoine Bibesco, qui maîtrisait l'anglais.

Dans la dernière partie, Cynthia Gamble rend hommage au marchand d'art et ami de Marcel Proust René Gimpel (un possible modèle de Swann, signale l'auteur) et à son fils Jean, ainsi qu'à Sybil de Souza qui écrit la première thèse en Angleterre consacrée à Proust en 1932, précisément sur la question de l'influence de Ruskin sur Proust. Avec le *Cahier René Gimpel* et la correspondance de De Souza, donc, Cynthia Gamble clôt son riche parcours sur les relations Ruskin-Proust, mais aussi sur les rapports entre deux cultures en cette fin-de-siècle : l'anglaise et la française.

VALÉRIA GAILLARD