

Ottocento
a) dal 1800 al 1850
a cura di Valentina Ponzetto e Lise Sabourin

DANIEL COMPÈRE, *Les Romans populaires*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 140.

Dans un ouvrage succinct et maniable, Daniel Compère affronte la tâche à la fois lourde et délicate qu'est l'analyse du (des) roman(s) populaire(s) en tant que phénomène global: littéraire, historique, éditorial et sociologique. Conscient des ramifications et des dérives que peut engendrer l'étude d'un domaine aussi vaste et mouvant, l'auteur concentre son attention sur le roman populaire français, depuis ses origines – vers 1820 – jusqu'à nos jours.

L'analyse ne peut que commencer par la définition même de «roman populaire». Pour tenter de dépasser les contradictions et les confusions qui depuis toujours rendent cette nébuleuse littéraire particulièrement difficile à appréhender, Compère propose la définition suivante: «Un roman populaire est une œuvre de fiction qui, dès sa publication, vise un large public, mais qui ne sera pas nécessairement reconnue comme littérature légitime» (p. 13). Cette définition permet à l'auteur d'articuler avec grande clarté le phénomène du roman populaire dans sa globalité. Premièrement, la littérature populaire est étudiée sous un angle historique: née de la tradition du colportage, elle se renforce par la démocratisation de ses supports (journaux, fascicules et livres). La petite et moyenne bourgeoisie – qui est le peuple dont on parle quand on parle de «roman populaire» – devenant avide de lectures à la fois distrayantes et pédagogiques, la presse écrite et les maisons d'éditions répondent à l'appel par de nombreux moyens: créations de nouvelles revues et de nouvelles collections à bas prix, essor du roman-feuilleton dans les journaux, vente par livraison, diffusion des cabinets de lecture... La nature «physique» des supports influence ainsi l'évolution des genres du roman populaire: la scansion des parutions dans la presse rythme la structure du récit, se crée le phénomène de la sérialité où un même personnage revient au fil de plusieurs romans, le public a le temps matériel d'influencer par ses réactions, positives ou négatives, la continuation du récit, etc.

Dans ce vaste panorama commencent à se dessiner les genres principaux qui constituent l'ensemble «roman populaire», ces genres se regroupant en quatre branches thématiques: l'aventure, l'énigme, le fantastique et l'amour. Dans le premier groupe nous trouvons le roman d'aventures, noyau originel à partir duquel de nombreux autres genres sont nés et se sont peu à peu autonomisés, caractérisé par un fort dépaysement spatio-temporel et de nombreux rebondissements narratifs; le roman historique né du mouvement romantique et qui partage avec le roman d'aventures l'attention à la pédagogie; le western; le roman d'espionnage, qui se développe particulièrement avec les Grandes Guerres et la Guerre froide; la science-fiction. La branche de l'énigme rassemble ces romans dont le noyau central n'est pas une quête (comme c'est le cas dans les romans d'aventures) mais une énigme, souvent

de nature criminelle: il y a les romans policiers, où la logique et la loi tiennent une place centrale; le roman noir, caractérisé par un ancrage plus fort dans les sous-bois urbains et par une représentation plus frontale de la violence; le roman d'aventures policières, mélange de genres où la violence tient un rôle dominant. Dans la catégorie des récits fantastiques on distingue le fantastique populaire, l'horreur et la *fantasy*. Enfin, dans le très vaste domaine des romans à caractère amoureux, on retrouve le roman sentimental, le mélo et les romans érotiques / pornographiques.

Pour clore son analyse, l'auteur affronte le rapport entre la littérature populaire et les diverses institutions qui l'ont soit approchée soit éloignée du public. D'une part, est étudié le rôle d'intermédiaires que jouent dans la publication et dans la diffusion de la littérature populaire les éditeurs et les bibliothécaires; d'autre part, est analysé le rapport délicat qui relie (ou plutôt sépare) cette même littérature des grandes institutions culturelles (académie, critique littéraire, universités).

Avec son étude, Daniel Compère fournit un outil simple et valable pour quiconque – de l'étudiant en littérature au simple passionné – veut s'engager dans l'exploration de la littérature populaire: conçu presque plus comme un guide que tel un essai (on apprécie les bibliographies thématiques très riches qui ponctuent chaque chapitre du livre et ouvrent de perspectives plus vastes au lecteur), *Les Romans populaires* indique de façon succincte toute les grandes questions relatives au roman populaire, et notamment les épineuses ou les irrésolues. N'éclairant que le début de ce chemin d'étude, l'auteur souhaite créer ainsi de «nouvelles vocations» de recherche qui puissent à la fois enrichir et ennoblir ce domaine littéraire aussi vaste que mal jugé.

[ELOISA DEL GIUDICE]

TOMMASO MELDOLESI, *Poésie de la première catastrophe ferroviaire Meudon 1842. Analyse et anthologie de poèmes contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 187.

S'il n'eut aucune conséquence sur les choix politiques des gouvernements français, l'accident de la tranchée de Meudon effara les Français qui avaient confiance dans le progrès. La littérature, ou plutôt une certaine littérature, a témoigné de ce véritable traumatisme qui renforça un temps le chœur des opposants au rail. L'accident a été abondamment rapporté par la presse de l'époque et commenté par les historiens du rail et de la littérature ferroviaire. On dispose même du témoignage d'un survivant qui n'est autre que le grand-père paternel de Marguerite Yourcenar. Tommaso Meldolesi a choisi d'étudier le retentissement du drame dans la poésie, au prétexte qu'il s'agirait d'un «genre plus immédiat que la prose et touchant la sensibilité de tous», bref une poésie dite «populaire» et, pour ce faire, a retrouvé les pièces de circons-

tance écrites par onze poètes qui ont sombré corps et biens dans un oubli mérité, excepté le satirique Auguste Barthélémy (1796-1867), résolument optimiste, dont les alexandrins – et l’auteur le signale non sans hardiesse – feraient penser à Turner (*Rain, Steam and Speed*, 1844). À leur façon, fort plate, ils s’adonnent à cette poésie de la vapeur qui, jusqu’au fatidique 8 mai 1842, se caractérisait par une vision dynamique sinon prométhéenne de l’avenir (Pierre Dupont, Maxime du Camp), non sans quelques accès de doute (Hugo, Banville). Dans la poésie de la vapeur, il y a un avant et un après 1842. L’événement est décrit à partir de six récits – dont un seul témoignage oculaire – et d’un article du «Figaro» du 11 mai. De l’anthologie qui suit (pp. 83-174) et que l’auteur a fait précéder d’une brève étude des images liées à la mort, à la religion et à la science, on retiendra moins l’accumulation de platitudes, qu’il s’agisse du vocabulaire ou des métaphores d’un classicisme éculé, que la plaidoirie en faveur du progrès ou de la démocratie. C’est le cas de Barthélémy: «Qu’importent maintenant de rares catastrophes? Contre des maux forcés soyons plus philosophes; Rien de grand n’a paru sans avoir des martyrs. [...] L’élan de la vapeur chaque jour se raidit, Le globe se resserre et l’homme s’agrandit, Que le pauvre surtout s’incline devant elle: De la démocratie elle a pris la tutelle» (*La Vapeur*, 1845). En dépit de quelques maladroites de langue et d’une érudition parfois insuffisamment exploitée, T. Meldolesi a su repérer ces quelques témoignages où s’expriment à la fois le désarroi devant les malheurs de la technologie et la volonté de réagir pour profiter de la modernité. Certes au-dessous du médiocre pour la plupart d’entre elles, ces lamentations ou ces élégies doivent être lues comme un moment dans l’histoire du progrès.

[MICHEL ARROUS]

AA. VV., *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l’ère médiatique*, dirigé par Élisabeth PILLET et Marie-Ève THÉRENTY, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, pp. 387.

Ainsi que le rappellent en introduction Élisabeth PILLET et Marie-Ève THÉRENTY (pp. 7-17), dans leur développement conjoint au XIX^e siècle la presse et la chanson populaire ont connu et exercé des interactions réciproques. En assurant la diffusion de la chanson, même si la critique journalistique s’est montrée souvent méprisante, la presse (petite et grande) a fait connaître les artistes et contribué à la gloire des Bé ranger, Thérésa, Yvette Guilbert, Polin ou Bruant. Les années 1880, avec la libéralisation de la vie culturelle, le développement des «cabarets artistiques» et la démocratisation du public, marquent le début d’une nouvelle ère de la culture orale, populaire ou non. Combinant approche historique et approche textuelle et poétique, ce livre consacré à l’histoire de la vocalité est un premier et important jalon dans l’étude du vaste champ de la chanson urbaine dont la prolifération, l’impact sur le public et les mutations sont envisagés sous le double angle de la médiatisation et des croisements génériques.

Dans la première partie, la construction du vedettariat est étudiée à partir de trois exemples de carrières réussies: la Pasta, Thérésa et Yvette Guilbert. Pour tenter l’analyse de l’impalpable ou la reconstitution d’une voix, Catherine AUTHIER a choisi la contralto que Stendhal admira tant et qui fit connaître l’*opera seria* aux Français (*Le rôle de la presse dans la renom-*

mée d’un chanteur lyrique: l’exemple de Giuditta Pasta, pp. 23-40). À Paris, la Pasta triompha alors que sévissait un vif débat entre rossinistes et partisans de la musique française. Même succès à Londres, mais accueil plutôt mitigé en Italie où l’on critiqua la faiblesse de sa voix, ni fraîche ni sonore, mais si troublante qu’elle devint la référence suprême pour les *dilettanti* parisiens. Son modèle interprétatif fut au cœur du duel que la presse entretint en l’opposant à la Malibran. Autre exemple de «starisation», cette fois sous le Second Empire, avec Emma Valadon, dite Thérésa, dont le succès fut assuré par la petite presse, plus efficace dans ce domaine que la grande. Marie-Ève THÉRENTY étudie ce cas exceptionnel (*Thérésa Trimm: le mariage du café-concert et de la petite presse*, pp. 41-63). Un succès assuré par un «consortium» de petites feuilles au nombre desquelles le «Petit Journal» dont le chroniqueur vedette, Timothée Trimm (Léo Lespès), joue un rôle décisif en collaborant avec une interprète qui maîtrise parfaitement la culture médiatique. Le journaliste et la chanteuse ont partie liée, comme le prouve l’hybridation des textes de chansons et de chroniques dont la visée n’était sans doute pas, contrairement à ce qu’on a pu dire, le nivellement par le bas de la population. Faute d’enregistrement, on ne peut apprécier complètement un art qui reposait sur une esthétique réaliste décalée. Les caricatures de Gill en 1866, 1867 et 1869 témoignent non seulement du succès de Thérésa, mais aussi de sa grande maîtrise de la publicité. En faisant écrire ses mémoires par trois journalistes, elle a créé le genre de l’autobiographie de chanteur, recette reprise par Yvette Guilbert, Paulus et, plus tard, Fréhel. Pratiquant l’ironie et la blague, la diva ne s’arrête pas au peuple, elle dépasse les divisions sociales, entraîne un véritable consensus. Ainsi, après 1870, elle devient la voix de la nation. Si la complicité de la presse est souvent nécessaire au débutant, il arrive qu’elle perturbe des interprètes, démolisse leur carrière, même pour les plus assurés de la faveur du public. Ce fut le cas d’Yvette Guilbert quand elle tenta une deuxième carrière (1900-1927) avec un répertoire à l’opposé de celui qui avait fait sa gloire au café-concert. Catherine DUTHEIL-PESSIN (*Yvette Guilbert, son image, sa carrière*, pp. 65-82) retrace la carrière ascendante et fulgurante d’une artiste qui sut employer les techniques les plus efficaces pour faire connaître et reconnaître son talent. Son usage réfléchi de la presse lui a permis de contrôler le contenu des articles pour mieux assurer son image, mais aussi pour organiser la publicité avant son passage sur scène. Sans oublier le monde des artistes, avec lequel ses relations ne furent pas toujours sereines, ni celui des intellectuels (elle chanta devant Zola, Léon Daudet, Hervieu, Mirbeau ou Loti), ou encore la dimension internationale (par ses tournées aux États-Unis, au Canada, en Europe). Toujours soucieuse de son image auprès du public, elle avait compris que «le visuel est devenu un élément clé de l’interprétation et d’un autre rapport au public». À la fortune bien connue de son image (affiches de 1894, par Steinlen et Toulouse-Lautrec) s’ajoute l’illustration de certains de ses succès.

La deuxième section est consacrée au nouveau lieu parisien de sociabilité, le café-concert. Cette forme d’art accessible à tous (boisson, chanson et spectacle) connut le succès de 1850 jusqu’au début du XX^e siècle. Carol GOUSPY (*La presse chante-t-elle les louanges du café-concert?*, pp. 85-99) a choisi un corpus de petites feuilles spécialisées auxquelles sont ajoutés quelques extraits de la presse généraliste. L’essor du café-concert, forme d’art antiacadémique, s’explique par l’intérêt

que lui portent aussi bien le public populaire que la bourgeoisie ou le milieu artistique; pour autant il ne favorise pas la mixité sociale. La presse, aussi bien «Le Figaro» ou la «Revue des Deux Mondes» que «L'Écho des concerts», en assure activement la promotion, non sans exiger, au nom du bon goût bourgeois, la réforme de certaines pratiques peu appréciées des autorités, jugées trop suggestives, qui finiront par disparaître. La critique est partagée: pour les uns, le café-concert valorise la médiocrité; pour les autres, il influencerait positivement sur le public populaire. Dès 1875, avant même que se profile la concurrence du music-hall, la polémique enfle entre partisans et détracteurs (à la fois attirés et repoussés), ces derniers l'emportant en nombre. Olivier BARA traite un autre aspect des relations «distantes et passionnelles» entre ce plaisir populaire et les critiques patentés (*Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique*, pp. 101-119.) Invité en 1867 aux premières de L'Alcazar, l'«oncle» Sarcey en sort quelque peu effarouché; Jules Lemaître, pour sa part, un instant tenté par ce «grand bain de sottise», résiste et se défie car, «à la longue, on sentirait naître en soi un imbécile qui s'amuserait de la même façon que les autres». Ce plaisir, infra-artistique si l'on veut, a l'avantage de laisser libre le spectateur; bref, on s'y abandonne facilement. Sarcey, pris entre deux feux, le théâtre et le café-concert, ne voudrait pas vider l'un pour remplir l'autre. Ce qui le gêne le plus, c'est l'absence de forme. Il ne perçoit qu'une enfilade de chansons dont il est au fond incapable de mesurer la valeur car il ne se réfère qu'au modèle du vaudeville. Sur ce point il ne changera pas, croyant même que L'Eldorado ou L'Alcazar deviendront des «théâtres comme les autres». Quant à Lugné-Poe, en bon partisan du théâtre à texte, il rejette café-concert et cabaret. Bien avant la fin du siècle, la place des cafés-concerts dans le feuilleton dramatique devient marginale. Le feuilletoniste ne s'y rend qu'en de brèves goguettes, tel Sarcey au Chat Noir. Néanmoins la grande presse accompagne la carrière de quelques célébrités (Thérèse, bien sûr, aussi convaincante que Rachel, Victorine Demay dont la «Valse des pieds de cochon» non moins que les rondeurs ont séduit Jules Lemaître). Quand les meilleurs interprètes sont reconnus dans leur art, le titulaire du rez-de-chaussée du grand journal les accepte comme membres à part entière d'un théâtre dont la spontanéité émane directement du peuple. Puisqu'elle provoque autant d'émotion, une chanson de Paulin finit par avoir autant d'importance qu'une tragédie de Racine. La promotion du café-concert et de la chanson commerciale a préoccupé aussi bien les autorités républicaines que la presse, officielle ou affranchie, qui n'a pas cessé de s'interroger sur le musellement ou la permissivité de la parole orale. Marie-Pierre ROOTERING analyse (*Les chansons, la censure, la presse (1891-1906)*, pp. 121-130) les débats parlementaires sur la censure finalement supprimée le 7 juin 1906. Débats au cours desquels on polémiqua sur l'utilité du Bureau des théâtres supposé contrôler l'immoralité sur les scènes de café-concert, pour en constater les innombrables et parfois comiques dysfonctionnements. Finalement, la chanson l'emportera.

Dans la troisième section – «Un lieu, un journal» –, Mariel OBERTHÜR s'intéresse au rôle des journaux de cabarets, 1870-1905 (pp. 133-150). Cafés et cabarets du bas de la butte Montmartre éditent des journaux qui ont chacun leur particularité: poèmes dits devant le public par l'auteur ou le poète-chansonnier, chansons qui ne tombent pas sous le coup de la censure. Ce bouillonnement intellectuel agrège à l'héritage di-

rect de Béranger, Debraux ou Désaugiers des poèmes mis en musique de Banville, Coppée, Verlaine ou Richopin. Chansons et monologues étaient présentés par un cabaretier-bonimenteur (le génial Rodolphe Salis au Chat Noir, Aristide Bruant au Mirliton, Jehan Sarrazin au Divan japonais), interprétés, puis publiés dans une petite dizaine de journaux qui incarnaient l'esprit montmartrois: «Le Chat noir», le plus important de tous, qui dura quinze mois (1894-1895), «Le Mirliton» où Bruant publiait ses chansons et celles de Xanrof, ainsi que quelques nouvelles d'Alphonse Allais, «La Lanterne japonaise» du poète J. Sarrazin qui publia aussi Cros et Verlaine. Il est bien sûr impossible d'évoquer l'humour montmartrois sans mentionner l'amusé et fantaisiste que fut Alphonse Allais, fondateur avec Charles Cros du Club des Hydropathes, ce à quoi s'emploie l'éminent spécialiste du texte comique qu'est Jean-Marc DEFAYS. Dans les *Avatars d'un humoriste: Alphonse Allais, chabuteur, diseur, chroniqueur, auteur* (pp. 151-160) est traitée la question du monologue: ce genre illustré par Charles Cros et Coquelin Cadet a fortement influencé Allais dont les textes sont profondément marqués par une oralité maîtrisée. Le succès non négligeable d'une autre de ces petites revues fin de siècle justifie l'évocation par Yoan VÉRILHAC des *Soirées de «La Plume»* (pp. 161-179), fondée par Léon Deschamps en 1889, quasi simultanément à une réunion d'artistes qui exposaient au Soleil d'Or, place Saint-Michel, où se tenait chaque samedi une soirée littéraire. Est reconstituée une soirée-type et étudiée l'évolution du contenu de la revue qui disparut en 1904.

Dans la quatrième partie – «Poétique: croisements génériques, interactions» – sont présentés les phénomènes de complémentarité et d'hybridation à la naissance de genres nouveaux, ainsi que les rapports entre les écrivains-journalistes et la chanson. Pascal BRISSETTE revient sur un cas fameux de double suicide romantique (*Victor Escousse et Auguste Lebras, entre presse et chanson*, pp. 185-204) pour expliquer comment la presse a progressivement transformé le fait brut, travail relayé par la chanson de Béranger qui fit de la défense des deux jeunes suicidés une cause personnelle. À titre de comparaison, mais sur une période plus étendue et dans un domaine bien moins connu, on lira avec profit la contribution de Fernande ROY (*Presse et chansons politiques au Québec (1764-1838)*, pp. 205-219), qui signale dans le Canada francophone le caractère éphémère des chansons politiques militantes et moralisatrices, notamment dans la décennie 1830 qui voit le parti patriote en appeler à Londres contre le gouverneur. Le discours politique est un autre exemple significatif de la parole vive devant des publics populaires. Aude DONTENWILLE-GERBAUD recherche la dimension d'oralité dans quelques-uns des cent soixante-quatre discours prononcés par Gambetta entre 1871 et 1882 (*Naissance de l'orateur politique moderne: Le paradoxe des discours fondateurs de la III^e République*, pp. 221-238). Passionné par l'art oratoire, Gambetta, qui use du registre sensible, moins sans doute que Hugo et Blanc, ne parvient pas toujours à emporter l'adhésion de son auditoire. Habilement, il laisse la maturation s'effectuer et revient plus tard sur le thème (la question sociale), démontrant ainsi l'efficacité de la parole politique, au sens révolutionnaire du terme. On ne s'éloigne pas de l'expression de la parole vive avec Dominique MARQUIS (*Quand la presse prend la parole*, pp. 239-255), qui enquête dans deux quotidiens de la grande presse d'information francophone montréalaise, au tournant du XX^e siècle. Qu'il s'agisse de nouvelles locales ou sportives, ou de faits-divers, les

rédacteurs pratiquent une langue châtiée et un vocabulaire simple et, pour se rapprocher des lecteurs, impliquent les énonciateurs dans le discours.

Parmi les genres nouveaux, la saynète, le «journal-vaudeville», le carnet mondain et les chansons d'actualité, Valérie STIÉNON a retenu le premier (*Effets de la parole vive. Poétique de la saynète dans la presse satirique illustrée des années 1830-1840*, pp. 259-272). De la saynète comique, caractérisée par un petit nombre de locuteurs dialoguant sur un mode fictionnel, et fort goûtée dans la France de la monarchie constitutionnelle, on a de belles illustrations avec les *Proverbes* de Théodore Leclercq, qui plaisaient à Stendhal et Mérimée, ou avec les pastiches du «Charivari» et de la «Caricature». Ces micro-récits témoignent de la place alors occupée par l'oralité. Romain PIANA a choisi *La revue de fin d'année, «journal-vaudeville»* (pp. 273-292), à savoir les revues de «tout ce qui s'est passé ou ne s'est pas passé» comme le dit «Le Doigt dans l'œil», qui foisonnaient sur les petits théâtres parisiens dans les années 1860. Ce nouveau genre dans lequel la chanson occupait une place prépondérante sur des airs traditionnels dépoussiérait le vieux vaudeville. Quant au genre ancien du carnet mondain, déjà exploité dans les études de sociabilité (élites du XVIII^e siècle, chronique mondaine du XIX^e siècle), Guillaume PINSON en renouvelle la lecture (*Le salon en stéréo. Poétique sonore du carnet mondain vers 1900*, pp. 293-303). À partir de 1895, il devient une véritable rubrique du «Figaro» et du «Gaulois» grâce à laquelle on assiste à une spectacularisation de la vie mondaine, avec ses sections consacrées aux mondanités, aux soirées musicales, aux matinées, etc. (voir leur écho dans la correspondance de Proust). On notera l'absence significative d'une pratique essentielle dans la sociabilité d'Ancien Régime, la conversation. Le carnet mondain qui perdura jusqu'à la Seconde Guerre mondiale fut une manifestation standardisée de la sociabilité médiatique. Autre forme d'oralité, les *Chansons d'actualité* de Gaston Couté dans «*La Guerre sociale*» (pp. 305-323): Elisabeth PILLET analyse la thématique et l'intertexte des chansons que le jeune poète et chansonnier anarchiste publia en 1910 et 1911. Pour ses chansons d'actualité, Couté puise dans l'information journalistique à laquelle il donne une intentionnalité tragique ou comique, mais toujours politique, dont l'effet est rehaussé par la musique.

Dernière section, «Les écrivains-journalistes et la chanson», représentés par Céard, bon connaisseur de la chanson populaire et des travaux de Champfleury et de Tiersot, et par Vallès, dont l'éveil à la conscience est en partie dû à l'émotion musicale et chansonnière. Agnès SANDRAS (*Henry Céard et la Chanson de la sardine*, pp. 327-339) signale le large éventail de chansons qu'on découvre en lisant *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906), roman où Céard adopte une démarche d'ethnologue qui, dans sa chasse aux chansons populaires, retrace la circulation entre régionales et parisiennes, dénigrant celles de Botrel suspectes à ses yeux d'une origine montmartroise. Après avoir cité les pages de *L'Enfant* sur le rôle et l'influence de la chanson et des refrains révolutionnaires, Maguelone PÉRIER (*Valès et la chanson: le geste, la voix et le cri du peuple*, pp. 341-364) en vient au journaliste politique défendant et promouvant la chanson dans laquelle il voit «la poésie populaire nouvelle», un écho direct de la rue. La «musée populaire» met l'art à la portée de tous, c'est ce que le journaliste de «La Rue» et du «Cri du peuple» ne cesse de répéter.

Cette prometteuse étude de l'interaction des formes écrites et orales contient une quinzaine de reproduc-

tions, parmi lesquelles les premières pages du «Chat noir», du «Mirliton», de «La Lanterne japonaise» et de «Paris qui chante», sans oublier la belle lithographie d'Émile Bayard illustrant «Le Suicidé» de Béranger.

[MICHEL ARROUS]

CYRIL TRIOLAIRE, *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, pp. 566.

Grâce, notamment, à Christine Carrère-Saucède, l'idée que l'étude du théâtre dans les provinces est un véritable objet de recherche universitaire a pris forme depuis un certain nombre d'années maintenant (voir sa *Bibliographie du théâtre au XIX^e siècle en province*, Auch, 2002, mise à jour en 2012 sur le site du Cérédi de l'Université de Rouen), et des thèses relevant en général de l'histoire culturelle permettent de vérifier la pertinence de ses intuitions. À la suite de pionniers isolés, comme Jacques Magnin (*Les Théâtres municipaux de la province*, 1909), Paul d'Estrée, qui consacre de nombreuses pages à la province dans son *Théâtre sous la Terreur* (1913), ou Jean Nattiez, qui a retracé *L'Histoire du théâtre en Picardie* avant 1848 (1958) et *La Vie théâtrale des troupes ambulantes en Picardie* à l'époque du privilège (1967), sont venus des travaux qui «couvrent» peu à peu les différentes provinces. On évoquera (que les oubliés me pardonnent) les livres d'Henri Lagrave et Philippe Rouyer pour Bordeaux (1985, tome I seul paru), Pierre Jourda pour Montpellier (2001), Malincha Gersin pour Lyon (sa thèse, 2007), François Cavaignac pour Étampes (2007), Romuald Férét sur *Théâtre et pouvoir* en Seine-et-Oise et Seine-et-Marne (2009); le dossier en ligne dirigé par Florence Naugrette et Patrick Taïeb à Rouen (2003); les articles publiés dans deux volumes collectifs de 2004 par Christine Le Bozec sur Rouen, Karin Large sur Nantes, Clotilde Tréhorel sur Dijon, ou Cyril Triolaire sur le Puy-de-Dôme. Et bien d'autres, mais je m'arrête à ce dernier nom, qui est celui qui nous occupe ici.

Ce chercheur très actif a mené à bien et soutenu en décembre 2008 une thèse d'histoire moderne sur l'activité dramatique entre 1800 et 1815 dans ce qui était alors le onzième arrondissement théâtral, et qui couvrait les départements actuels de l'Allier, de l'Ardèche, de l'Aveyron, du Cantal, de la Loire, de la Haute-Loire, de la Lozère et du Puy-de-Dôme. Il en a fait un livre qui, certes, s'inscrit naturellement dans la collection des Presses universitaires Blaise-Pascal intitulée «Études sur le Massif Central», mais qui propose, par-delà ses analyses circonstanciées, maintes orientations synthétiques valant pour toute la France impériale. Sa riche bibliographie va d'ailleurs dans ce sens, même si elle est nettement plus développée, discipline oblige (je le dis en regrettant cette compartimentation qui a la vie dure), du côté des études historiques que de l'histoire du théâtre telle que la pratiquent les «littéraires» dont je fais partie: pour ne prendre qu'un seul mais remarquable exemple, je me suis étonné de ne voir citée nulle part l'ouvrage classique de Charles Beaumont Wicks, *The Parisian Stage* (University of Alabama Press, 5 vol., 1950-1969), qui énumère par leur titre, leur genre, leur lieu de première représentation et bien sûr leur(s) auteur(s), la quasi-totalité des pièces créées à Paris de 1800 à 1900; certes, Cyril Triolaire travaille sur le théâtre de la province et non de Paris, mais il montre lui-même à quel point ce théâtre vit sur les succès venus de la capitale, et le répertoire de Wicks, mal-

gré ses lacunes connues – l’opéra italien, les tout petits théâtres – et ses erreurs, d’ailleurs assez rares, demeure une référence de base difficilement négligeable (j’en juge, en tout cas, par l’usage constant que j’en fais).

Il est possible qu’une telle lacune s’explique, en partie, par l’orientation même de la recherche sur le théâtre chez un enquêteur comme Triolaire: formé à Clermont par l’historien Philippe Bourdin, lui-même connu par ses nombreux travaux sur la période révolutionnaire et impériale, il s’est imposé en très peu d’années comme un maître ès dépouillements d’archives, aux Archives nationales de Paris et, surtout, dans les fonds départementaux et /ou municipaux de la région sur laquelle il a si bien travaillé. Ces investigations novatrices lui permettent de proposer de nombreux développements inédits, que concrétisent les tableaux, graphiques et cartes qui ponctuent le volume et qui concernent aussi bien la fréquentation et la programmation des salles, que les mouvements des troupes locales et extérieures et, dans la mesure où l’on peut s’en faire une idée à partir de documents plus souvent lacunaires ou disséminés qu’exhaustifs, le comportement du public. C’est là, entre autres, que Cyril Triolaire est habile à replacer sa recherche spécifique dans une configuration plus vaste; il montre notamment que le contrôle gouvernemental étroit qui prévaut à Paris sous l’Empire s’exporte mal dans les départements, où l’inertie du goût et des élites locales constitue souvent un frein naturel. Napoléon avait pu brider l’expression dans sa capitale en réduisant à huit (en 1807) le nombre des théâtres autorisés et en contrôlant les principaux journaux, dont les *Débats* devenus le *Journal de l’Empire*. Cette censure est moindre en province, et l’activité y continue en bonne part sur son erre ancienne.

Après un rappel de ce qu’était ce «Projet central napoléonien» (titre du chapitre I), Cyril Triolaire passe en revue tous les angles sous lesquels on peut tenter de saisir l’activité théâtrale d’une région de France: la police (censure et surveillance), l’argent (qui a une forte tendance à manquer), l’architecture et la gestion des salles, les artistes (amateurs et professionnels), les répertoires et les programmes (reprises et créations, œuvres venues de Paris et œuvres du crû), les thèmes traités (avec une forte prégnance de la célébration du régime et de son chef), le public, la critique; chaque étape mérite l’éloge par le soin avec lequel sont emmagasinés, triés, traités et synthétisés les résultats: on ne sait pas tout après avoir lu Triolaire, mais tout ce que l’on sait s’appuie sur des fondations sûres. Après cela, à chacun ses préférences et ses regrets: les informations sur les pièces de théâtre elles-mêmes, et sur leur contenu, sont assez pingres; en revanche, un chercheur aussi mauvais connaisseur de la province que je peux l’être constate avec un très grand intérêt combien faible est la part du mélodrame sur les scènes auvergnates entre 1800 et 1815, alors que ce genre, on le sait, triomphe à Paris à la même époque; le public de province préfère massivement le vaudeville et la comédie, qui représentent à peu près les deux tiers du nombre des pièces jouées. Il y a sûrement là un point d’étonnement (pour moi) à éclaircir, car un auteur comme Pixerécourt, le roi du mélodrame, a donné dans son *Théâtre choisi* de 1841 le nombre des représentations de toutes ses pièces, en séparant Paris et la province, mais sans spécifier de tranches chronologiques: lorsqu’il dit que *Cœlina ou l’Enfant du mystère*, son premier grand triomphe (1800), dont Cyril Triolaire note (p. 346) qu’il n’a jamais été joué en Auvergne jusqu’en 1815, a été donné 1089 fois hors de Paris («Liste chronolo-

gique de mes pièces», *Théâtre choisi*, t. I, Tresse, 1841, p. lvii), d’abord il ne fournit à son lecteur aucun moyen de contrôler ce total, et ensuite il est possible que, l’effet de retard jouant, la province n’ait commencé à courir vraiment voir cette pièce qu’à partir de la Restauration. Cela me paraît tout de même un peu surprenant, et l’enquête mériterait à coup sûr d’être menée.

Au terme du parcours, Cyril Triolaire propose une riche conclusion intitulée «Système napoléonien des spectacles et nouvelle ère théâtrale», où il prouve, au-delà de sa virtuosité dans l’élaboration et l’exploitation des tableaux et des graphiques de détail, sa capacité de synthèse, sa perception à la fois large et fine de tout le paysage français. On sort de son enquête non sur l’impression d’une étude pulvérisée, mais sur des vues amples, et sur le désir, aussi, que se multiplient des travaux d’une telle qualité.

La réalisation matérielle du volume est soignée. Les cartes et graphiques qui, sauf une exception, n’utilisent que les niveaux de gris, sont cependant assez lisibles, et la relecture du texte a été attentive. On peut toujours chicaner à propos de certains choix typographiques (les citations en italique, et dans un corps trop gros; les chiffres des notes de bas de page imprimés dans un gras agressif), mais ce sont des détails. Ce qu’il faut dire, c’est qu’avec un tout petit nombre d’autres, ce livre est un livre pionnier, dont le besoin scientifique était une évidence, et dont la réussite accroît encore ce caractère de nécessité. Il fallait l’écrire, comme il convient d’écrire encore d’autres enquêtes du même genre; mais rien ne garantissait qu’il serait si réussi. Je dis: magistral.

[PATRICK BERTHIER]

AA. Vv., *La Forêt romantique*, études réunies par Vigor CAILLET, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, «Eidolon» 103, pp. 275.

Espace sauvage évolutif et soumis aux lois de l’économie, la forêt a sa part de barbarie ou de bestialité, de mystère aussi, dont le romantisme s’est nourri dans un attachement où se mêlent sacralisation, nostalgie et sensibilité écologique. L’univers sylvestre avec ses enchantements et ses paradoxes, déjà présents dans l’épisode bellifontain (Musset, Sand, Flaubert, Maupassant) perdure jusque dans l’imaginaire «fin-de-siècle». Dans son *avant-propos* (pp. 8-18), Vigor CAILLET dit justement que la forêt «a constitué un espace d’élection pour le XIX^e siècle».

La forêt n’a bien sûr pas attendu Chateaubriand pour être romantique; néanmoins la Muse des bois lui a inspiré une nouvelle esthétique descriptive où se rejoignent les motifs traditionnels de la forêt antique, pagano-celtique et biblique. Sébastien BAUDOIN retrace ce polymorphisme de l’expérience sylvestre (*Des bois de Combourg aux forêts américaines, transfigurations du modèle sylvestre dans l’œuvre de Chateaubriand*, pp. 19-28). À cet enchantement de la forêt on peut opposer l’univers horizontal d’un peintre-romancier: Jérôme LAURENT («*L’ombre bleue des grands arbres*»: les arbres et la forêt dans “Dominique” d’Eugène Fromentin, pp. 29-36) rappelle, après Thibaudet, que dans ce roman les forêts ont laissé place aux bois taillés et aux arbres plantés qui font écran entre la nature sauvage et l’intimité domestique. Un autre aspect de la thématique de la forêt, monde neuf, exotique et ensorcelant, investi de la sensibilité des personnages, est abordé par Fabienne MARIÉ LIGER (*La représentation de la forêt comme confrontation de l’individu avec lui-même dans*

plusieurs récits russes du XIX^e siècle, pp. 37-49). Chez Pouchkine (*Eugène Onéguine*), Tolstoï (*Les Cosaques*), Gontcharov (*La Falaise*), l'exploration de la nature et de la forêt suscite l'exploration d'une personnalité et l'interrogation sur la société qui l'entoure. Ce pouvoir de la forêt, Christian CHELEBOURG le cerne par une approche phénoménologique du surnaturalisme romantique (*Poétique romantique de la forêt magique*, pp. 52-63), dense investigation qui explique, à partir de Sand, Dumas, Hugo et Nodier, comment les romantiques ont fait émerger une nouvelle représentation de la forêt en en faisant «un véritable opérateur de fantastique». Le romantisme «surnaturalise» la forêt qui est «dynamisée par l'expression de la passion et du désir physique». Barbara CISE, dans un aperçu de sa thèse en cours sur l'imaginaire surnaturaliste de Balzac, montre que chez le romancier ce lieu naturel qu'est la forêt, temple sacré, permet de sentir le surnaturel («*Les merveilles de la forêt*» balzacienne, pp. 65-76). On retrouve des liens de communication aussi forts, réels ou imaginaires: Martine REID (*Les forêts de George Sand*, pp. 77-88) étudie les occurrences sandiennes de la forêt à partir d'un échantillonnage thématique prélevé aussi bien dans les textes autobiographiques que dans les romans, où on lit à la fois l'histoire de la nature et son appropriation par l'homme, mais aussi l'apport des récits légendaires. Au sein de ce paysage de la «littérature forestière», Daudet occupe une place bien à lui, avec ses forêts à la fois sauvages et humanisées. Sa pratique pointilliste ou impressionniste se distingue de celle des Goncourt ou de Flaubert. De plus, et Pierre-Jean DUFIEF le met en évidence (*Les forêts d'Alphonse Daudet*, pp. 89-98), il y a chez lui une vision binaire: la forêt peut être le théâtre de la plus extrême cruauté et un lieu poétisé. La forêt peut être aussi un lieu hostile à la civilisation. Andrée MANSAU le rappelle (*Angoisse et peur de la mort dans la forêt de Shakespeare / Walter Scott à George Sand*, pp. 99-108): on retrouve, dans la *Ballade de la reine Mab* (1842), ces êtres maléfiques tout droit venus de *Macbeth*, de *La Fiancée de Lamermoor*, ou de *Roméo et Juliette* de Berlioz. De même pour *La Petite Fadette* ou *Le Marquis de Villemer*, œuvres qui ne sont peut-être pas aussi assagies qu'on le dit, où la forêt que traversent Fadette et Caroline est le lieu d'une épreuve angoissante. S'il y a un endroit fort pauvre en arbres, c'est bien la demeure familiale de Vigny où s'est déroulé en juin 2010 le colloque «La forêt romantique», lieu que Laurent JOCELYN-LAFFONT a associé aux adaptations théâtrales de *La Petite Fadette* (en 1850 et 1860) (*La forêt romantique au Manoir du Maine Giraud. «Chants dans la forêt»*, pp. 109-117), brève digression montrant comment l'opéra édulcoré aussi bien la campagne berrichonne qu'une légende bretonne orchestrée par Meyerbeer, à partir de Souvestre et de La Villemarqué.

Les romantiques se sont emparés de la forêt de Fontainebleau qui finit par devenir un poncif. Les clichés romantiques ne manquent pas dans les quatre versions de l'épisode fameux du séjour de Sand et Musset au cœur du massif en 1833. À partir des récits de Musset, Sand, Paul de Musset et Louise Collet, Sébastien MARIASSE relève les motifs, traits et clichés romantiques de ces évocations ambiguës qui ont fait des gorges de Franchard «un lieu mythique, symbole de la passion amoureuse mais aussi du Romantisme lui-même» (*Alfred de Musset et l'épisode de Fontainebleau: une poétique de la forêt romantique entre merveilleux, sacralisation et ironie*, pp. 119-132). Quant au séjour de Frédéric et Rosanette, lequel a pour intertexte l'épisode Sand-Musset, si l'idylle et ses attendrissements propres à la tradition romantique font oublier le désarroi pro-

voqué par l'Histoire, Patrick FEYLER montre avec précision comment il échappe au romantisme par l'ironie (*Nostalgie, dérision et dépassement du Romantisme: la forêt de Fontainebleau dans "L'Éducation sentimentale" de Flaubert*, pp. 133-146). Le poncif bellifontain n'a pas rebuté Maupassant qui a choisi pour décor de son dernier roman ce motif topographique. Catherine BOTTEREL-MICHEL s'interroge sur le traitement de l'illusion référentielle (*L'épisode bellifontain dans Notre Cœur de Maupassant: réécriture et originalité d'un topos*, pp. 147-157). On assiste à une «déflaubertisation» de Maupassant qui veille à s'écarter du maître en préférant dans ses emprunts la signification symbolique de la forêt à sa représentation réaliste.

Depuis le Moyen Âge, la forêt est un élément de la poétique de la rêverie à valeur d'épreuve ou de refuge, lieu de relégation sociale et de rédemption spirituelle qui caractérise aussi la forêt romantique. Dans ce paysage originaire on fait l'expérience fondamentale du sublime et du ressourcement, chez Gautier, chez Stendhal (voir la forêt de la Faggiola dans *L'Abbesse de Castro* dont le pouvoir énergétique aurait mérité une analyse), et chez Tocqueville (*Voyage en Amérique*) qui perçoit dans la forêt une manifestation du vouloir-vivre universel. C'est ce chaos d'une inquiétante étrangeté qu'appréhende Yvon LE SCANFF (*Forêt verte et forêt noire: une polarité romantique*, pp. 159-171).

Les ambiguïtés féminines de l'espace sylvestre sont évidemment présentes dans la littérature décadente. Morgane LERAY (*Perdons-nous dans les bois, voir si la louve n'y est pas: féminité et érotisme dans la forêt fin-de-siècle*, pp. 173-181) et Vigor CALLET («*C'est le truc par où on monte les arbres!*» *Les dessous de la forêt dans "Les Hors Nature" de Rachilde*, pp. 183-199), ont choisi un lieu commun du décadentisme. On retrouve dans *Méphistophéla* de Catulle Mendès (1890) la tradition fantasmagique de la forêt comme épiphanie de la féminité, une forêt qui est le lieu de l'initiation sensuelle en servant d'écran aux amours saphiques; de même chez Rachilde, non sans surenchère, avec l'embrasement artificiel et l'épuisement des sens face à la persistance de l'univers naturel.

Le fait que la forêt si présente dans le roman gothique n'ait été mentionnée que comme source d'inspiration pour les romantiques rehausse l'intérêt de la communication illustrée et indispensable de Lauric GUILLAU qui invite à redécouvrir un artiste oublié par la critique française (*La forêt gothique chez Gustave Doré*, pp. 201-215). Dans l'œuvre de Doré (1832-1883), la forêt et sa vision cosmique du paysage (inspirée de John Martin et de Turner) constituent un motif récurrent au centre de son romantisme noir, quelque peu décalé dans une époque vouée au réalisme. La *selva oscura* primitive qui caractérise le paysage doréen a influencé les illustrateurs de Jules Verne, les peintres anglo-américains du sublime et le cinéma. Les peintres et les primitifs de la photographie font l'objet d'une étude historique et esthétique par Hélène SORBE (*Peinture d'arbres autour de Barbizon, panthéisme romantique et photogénie de la forêt*, pp. 217-235). La variété de paysages qu'offre la forêt de Fontainebleau va attirer les peintres; en même temps, la conception de l'arbre évolue, de la pratique eclectique classique qui le reléguait aux marges du tableau à sa représentation théâtralisée qui privilégie la nature animée et fait de lui le sujet du tableau. Peintres et photographes œuvrant d'ailleurs pour la conservation de la forêt.

La dimension iconographique n'a pas été oubliée puisque ce volume consacré aux *realia* et à l'imaginaire de la forêt se clôt par un portfolio militant composé

des clichés du photographe et planteur d'arbres Alain GUILLOU (pp. 237-270). À propos de l'imaginaire de la forêt, un petit regret néanmoins: auraient pu être évoqués *Le Roman de la forêt* d'Ann Radcliffe (1791) et, à titre anecdotique, *Victor ou l'Enfant de la forêt* de F. G. Ducray-Duminil (1797).

[MICHEL ARROUS]

AA. VV. *Intérieurs romantiques, Aquarelles, 1820-1890, Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, Donat Eugène V. et Clare E. THAW*, catalogue d'exposition au Musée de la vie romantique, Paris, 10 septembre 2012-13 janvier 2013, par Gail S. DAVIDSON, Charlotte GERE, Floramae MCCARRON-CATES et Daniel MARCHESSEAU, Paris Musées, 2012, pp. 216.

Le Musée de la vie romantique parisien a accueilli quatre-vingt-neuf aquarelles données en 2007 par les époux Thaw au Cooper-Hewitt Museum de New York, qui dispose de collections importantes pour le savoir ornementaliste et la formation des décorateurs. *Eugène V. Thaw, collectionneur, marchand et philanthrope d'exception*, comme l'explique Daniel Marchesseau (pp. 21-25), a en effet offert au département d'arts graphiques de ce musée le résultat des trente années passées avec sa femme à collationner des vues d'intérieurs du XIX^e siècle, après s'être déjà rendu célèbre par ses dons de dessins de grands maîtres et de paysages à la Morgan Library, à la Frick Collection, au MoMa, au Metropolitan Museum, outre sa propre fondation en faveur de la connaissance, des arts et de la recherche environnementale.

Ce fonds trouve bien sa place dans le savoir sur l'histoire de l'ameublement, car l'époque romantique a facilité, par la diffusion chez le marchand de couleurs du papier vélin et de pigments déjà préparés, l'extension du genre des «portraits d'intérieurs». Il n'est plus ouvert désormais seulement aux architectes et aux fabricants de meubles qui pratiquaient depuis le XVII^e le dessin en élévation pouvant se plier en maquette, mais aussi aux peintres et aux amateurs qui s'adonnent à la vue en perspective, plus parlante visuellement. De plus, elle est souvent utilisée en cadeau ou en souvenir d'êtres chers et de lieux aimés, tel un véritable *Memento vivi*, comme le précise Daniel MARCHESSEAU (pp. 171-175), montrant la perpétuation de cette démarche, depuis l'album offert par Louis-Philippe à la reine Victoria lors de son séjour au château d'Eu en 1844 jusqu'à l'image du salon de George Sand fixée en 2008 par Mattéi Popovici pour le Musée de la vie romantique.

Ainsi le lecteur du catalogue de cette exposition peut-il suivre à travers l'illustration et la description détaillée de chacune de ces aquarelles l'évolution des habitudes de vie de la noblesse et de la bourgeoisie européennes au fil du XIX^e siècle (*Une histoire vue de l'intérieur* par Gail S. DAVIDSON, pp. 31-65). Si chaque pays apporte sa touche au mobilier (Regency anglais, Biedermeier germanique, style rococo et goût Empire français), le mélange s'introduit peu à peu dans les usages, en même temps que le souci de la pompe et de l'apparat cède la place à la recherche de l'harmonie et du bien-être (*Des ors au confort* par Charlotte GERE, Floramae MCCARRON-CATES et Gail S. DAVIDSON, pp. 71-162). Les familles aristocratiques, selon leur tradition, font concevoir à des architectes et à des fabricants de mobilier leurs lieux de réception (chambre à coucher officielle avec balustrade, grand salon, salle de bal) et leurs pièces à thèmes (salon chinois ou japonais,

fumoir turc ou mauresque). La bourgeoisie enrichie du XIX^e pratique le mimétisme comme un marqueur social reflétant ses nouvelles identités familiales, mais fait aussi dériver les pratiques. Si elle spécialise aussi ses pièces (salon de musique avec harpe et piano, voire de concert, jardin d'hiver), elle ajoute ou concentre. Outre la bibliothèque, signe de richesse et de culture, voire de collection, elle introduit le cabinet de travail pour la tenue des affaires, tel un bureau à domicile. Elle mue la chambre en petit salon privé qui monte aux étages supérieurs pour plus d'intimité, comme un ancien boudoir à alcôve. L'exiguïté de certains appartements ou les circonstances professionnelles (chambres d'étudiants à Oxford, ateliers d'artistes) lui font réunir des meubles achetés au fil des engouements, parfois déjà industrialisés. Et, de ce fait, les demeures nobiliaires, et même royales, s'embourgeoisent à leur tour: les parquets et carrelages s'adoucissent sous l'épaisseur de tapis fleuris; les tentures partagent les espaces et les papiers peints rivalisent avec les ciels peints; les fauteuils rangés le long des murs se rassemblent en cercle et s'élargissent en canapés capitonnés; la chaleur polie de l'acajou et la clarté citronnée du bouleau russe s'associent aux meubles peints, dorés, laqués à l'orientale ou incrustés par copie de Boule; les goûts néogothique et Renaissance vulgarisés par la résurrection moyenâgeuse ou le souvenir des halls Tudor s'ajoutent à la persistance de tous les styles «Henri» et «Louis» français, ponctués de porcelaines chinoises à oiseaux et dragons, bambous et osiers.

Cette collection d'aquarelles, souvent vendues en planches afin de satisfaire la curiosité du public pour les demeures royales (telles Carlton House du prince de Galles et l'aile Montpensier du Palais-Royal des Orléans) mais que la photographie a peu à peu supplantées après 1870, permet de visualiser les intérieurs balzacien aussi bien que ceux des romans des Goncourt ou des drames de Dumas fils, tout en nous donnant le sentiment d'une unité européenne par les emprunts que se font les intérieurs anglais, allemands, autrichiens ou russes de classes aisées, avant que la démocratisation du XX^e siècle ne limite à la salle de séjour-salon-*living* l'aptitude de tout un chacun à se créer un décor personnalisé de vie.

[LISE SABOURIN]

AA. VV., *Les Années du Romantisme: musique et culture entre Paris et l'Anjou (1823-1839)*, sous la direction de Claire GIRAUD-LABALTE et Patrick BARBIER, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 275.

Ce beau volume, introduit par Claire GIRAUD-LABALTE (pp. 26-34), constitue les actes d'un colloque tenu à l'Université Catholique d'Angers à l'occasion du bicentenaire de *Maria Malibran* (Patrick BARBIER, pp. 35-42). Il a réuni des spécialistes historiens de l'art et de la musique. L'interculturalité a incité les auteurs à faire «un pas de côté», ce qui nous vaut un regard renouvelé sur une période bien connue, mais observée autrement dans le *perpetuum mobile* des échanges entre les artistes et à l'intérieurs des groupes, ce que facilite la dimension régionale toujours prise en compte.

Dans la première section, les contributions s'attachent à étudier l'organisation de la vie sociale à l'époque romantique, la circulation des idées – dans les salons comme à la cour – ainsi qu'à la présentation de personnalités marquantes dans les milieux artistiques parisiens (Anne DION-TENENBAUM, *Le Goût de la cour à travers la correspondance de Marie d'Orléans*, pp. 75-

82). Le volume évoque le contexte culturel, comme *Le Petit Cénacle de 1830 ou l'invention d'une posture romantique* (Luc CHANTRE, pp. 51-64), par *L'Image des chanteurs lyriques dans le Paris romantique: autour de Maria Malibran* (Danièle PISTONE, pp. 43-50), les compositeurs avec Liszt et les amateurs de musique avec *L'Émergence de dilettanti germanophiles à Paris au contact de la troupe lyrique allemande de Joseph August Röckel (1829-1831)* (Corinne SCHNEIDER, pp. 109-132). Le goût romantique est aussi au service d'un engagement religieux avec la personnalité de *Charles de Montalembert (Guy BEDOUELLE, Avoir vingt ans en 1830 et être catholique, pp. 65-74)*.

La deuxième partie montre comment cette circulation des idées est perçue au miroir de Paris, en province et plus particulièrement en Anjou. Les contributions présentent des artistes angevins (Nicole DUFETEL, *De l'Enfant prodige à l'enfant terrible, pp. 83-108*) qui ont connu la célébrité parisienne, comme David (Patrick LE NOUENE, *Le Rayonnement des artistes angevins entre Rome et Paris de 1815 à 1848, pp. 175-180*), ou régionale (Claire GIRAUD-LABALTE, *Figures d'artistes dans le paysage angevin autour de 1830, pp. 135-161*), et qu'ont réunis des projets communs comme ceux des expositions. Les guerres de Vendée – très proches – colorent également le romantisme angevin (Anne ROLLAND-BOULESTREAU, *Les Rapports entre Paris et la Province: artistes et guerres de Vendée sous la Restauration, pp. 181-194*). Les lieux de sociabilité permettent une diffusion du romantisme: Angers possède un opéra (Denis HUNEAU, *Le Genre lyrique à Angers dans les années 1830: un opéra en perpétuel mouvement, pp. 195-218*) et des salles de concert (Patrick BARBIER, *Artistes en mouvement et sociétés de concerts à Nantes (1828-1832), pp. 219-228*).

Ce volume imprimé sur du beau papier est richement illustré par des documents d'un accès difficile (voir aussi Marc-Édouard GAUTIER, *Les Archives de François Grille, pp. 229-237*). Un index et une bibliographie très à jour complètent ce beau travail. Il constitue un excellent document pour un lecteur intéressé par la vie artistique à l'époque romantique à Paris et en Anjou.

[ANNE-SIMONE DUFIEF]

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, texte établi et présenté par Sébastien BAUDOIN, Paris, Société des textes français modernes, 2013, pp. 717.

Peu réédité depuis sa publication en 1836, *l'Essai sur la littérature anglaise* de Chateaubriand n'avait encore jamais fait l'objet d'une édition intégrale préfacée et annotée. En 1984, Marie-Madeleine Martinet en avait commenté les troisième et quatrième parties, qu'elle avait reproduites en fac-similé dans son livre *Autorité parlementaire et libertés de l'Angleterre au XVIII^e siècle* (Paris, Centre d'histoire des idées dans les îles britanniques). En 1990, Claude Mouchard avait placé les chapitres de *l'Essai* consacrés à Milton en tête de son édition du *Paradis perdu* traduit par Chateaubriand. La réédition complète de *l'Essai* par Sébastien Baudoin comble ainsi une lacune importante.

Dans la préface (pp. 7-82), Sébastien Baudoin rappelle d'abord les liens de Chateaubriand avec l'Angleterre et la genèse du projet de *l'Essai*, conçu initialement comme une introduction à la traduction du *Paradis perdu*. Il souligne le caractère novateur de l'ou-

vrage, les prédécesseurs de Chateaubriand n'ayant présenté que des moments de l'histoire de la littérature anglaise. L'étude de la réception de *l'Essai* en France et en Angleterre montre que la poétique du fragment et de la digression a désorienté la critique. Chateaubriand avait pourtant anticipé l'objection dans son *Avertissement*: «Dans cet *Essai*, [...] je m'occupe de tout, du présent, du passé, de l'avenir; je vais çà et là [...]. Ce sont des mélanges qui ont tous les tons, parce qu'ils parlent de toutes les choses. [...] La littérature anglaise n'est ici que le fond de mes stromates ou le canevas de mes broderies» (p. 93). On découvre que Hugo et Vigny n'avaient pas bonne opinion de *l'Essai*, qui contient quelques attaques contre la nouvelle génération romantique.

Sébastien Baudoin s'intéresse ensuite à l'art du compilateur. Il repère les sources utilisées par Chateaubriand, notamment ses emprunts inavoués à la *Biographie universelle, ancienne et moderne* de Louis-Gabriel Michaud, et signale que l'écrivain recycle ses articles sur la littérature anglaise parus dans le «*Mercur de France*» de 1800 à 1801, ainsi que des passages de ses futurs *Mémoires d'outre-tombe*. Il examine les différents genres qui s'entrecroisent dans *l'Essai*: le discours historique, les considérations philologiques, les observations de critique littéraire, les biographies d'écrivains, les propos polémiques et les éléments autobiographiques. Il note que l'écrivain, à l'instar de Plutarque, aime établir des parallèles entre les génies. Cette solide préface se termine toutefois par une hypothèse hasardeuse sur l'origine du vague des passions chez Chateaubriand: «Ainsi en est-il des vagues, d'où il a peut-être tiré le nom de son mal, le "vague des passions", et qui furent ses compagnes depuis la grève de Saint-Malo» (p. 82).

L'Essai sur la littérature anglaise, qui livre notamment le jugement de Chateaubriand sur Shakespeare, Milton, les poètes dits de la nuit et des tombeaux, Walter Scott et lord Byron, méritait une réédition. Celle de Sébastien Baudoin est assortie d'un dossier de près d'un millier de notes (pp. 597-698) et d'un index des principaux noms propres. On regrette qu'elle ne comporte pas de bibliographie répertoriant les éditions françaises et anglaises de *l'Essai*, ainsi que les ouvrages et les articles le concernant. Une liste récapitulative des abréviations utilisées dans les variantes pour les titres d'œuvres aurait été commode. La préface et l'apparat critique recèlent quelques curiosités orthographiques et syntaxiques: «Chateaubriand rentre [...] de plein pied dans la langue» (p. 61), «*va de retro satanas*» (p. 63), «l'essence britannique» (p. 68), «ce qui l'intéresse au plus haut point demeurent les poètes» (p. 68), «au trois-quarts» (p. 74), «pionner» (p. 76), «de temps à autres» (p. 78), «des compte rendus» (p. 600), «*Œuvres complètes*» (p. 616), «Béanger» (pour *Béranger*, p. 699), «Le voyant déjà en "précurseur de Byron", il [Milton] annonce aussi les tourments de 1789» (p. 71), «Le discours autobiographique contamine progressivement la matière de *l'Essai*. Elle s'y insinue par d'autres procédés» (p. 77). On trouve aussi quelques coquilles dans le texte même de *l'Essai*, par exemple «parait» (pour *paraît*, p. 89), «des noms propres imprimées» (p. 91), «le vieille langue anglaise» (p. 485), «l'excédant de notre population» (p. 488), «toutes les Langues» (p. 493). Du point de vue de l'histoire littéraire, on aurait aimé savoir si *l'Essai* de Chateaubriand a influencé la perception que les écrivains français du XIX^e siècle ont eue de la littérature anglaise; à cet égard, une confrontation de *l'Essai* avec *l'Histoire de la littérature anglaise* de Taine, publiée chez

Hachette en 1863, aurait été intéressante. Ces légères réserves ne remettent pas en cause la grande qualité et la non moins grande utilité de la réédition proposée par Sébastien Baudoin.

[YANN MORTELETTE]

IVANNA ROSI, *Les Masques de Chateaubriand. Liberté et contraintes de la représentation de soi*, texte traduit de l'italien par Chrystelle JACQUES, Josiane TOURRES et Claire VOVELLE, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 308.

Cet ouvrage est la traduction française du livre d'Ivanna Rosi *Le Maschere di Chateaubriand*, publié à Florence par les éditions Le Lettere en 2010. Il réunit, sous une forme remaniée, douze études parues dans des revues, des actes de colloques ou des éditions de textes de 1993 à 2010, et en fait découvrir trois autres (*René, Chactas, le voyageur*, pp. 87-93; *L'historicisation du moi*, pp. 135-147; *Rancé*, pp. 285-299). Préférant à une analyse systématique des «approches ponctuelles de certains thèmes et de certaines œuvres, à savoir *Les Natchez*, avec *René et Atala*, l'*Essai historique sur les Révolutions*, les *Mémoires d'outre-tombe* et la *Vie de Rancé*» (p. 13), Ivanna Rosi commente la façon dont Chateaubriand se met en scène dans ses écrits.

Consacrée à *René*, la première partie examine les liens de ce personnage avec la patrie utopique des Natchez, «ce Tahiti sentimental, ou plutôt ce Clarens américain» (p. 24). Ivanna Rosi observe que, dans *Les Natchez*, le thème du cœur reflète à la fois la sensibilité policée du XVIII^e siècle et les passions primitives des Indiens. Dans le chapitre «Le frère d'Amélie», elle relève les indices textuels tendant à prouver que René nourrit consciemment un amour incestueux pour sa sœur et qu'il est animé d'un esprit de rébellion contre la société et contre Dieu. Dans *René*, la scène au cours de laquelle Amélie prononce ses vœux religieux lui apparaît comme «une sorte de mariage à rebours» (p. 82). La comparaison de René et de Chactas, de l'exilé volontaire et du voyageur nostalgique, lui permet de souligner les états d'âme contradictoires de l'écrivain.

La deuxième partie présente l'évolution des idées de Chateaubriand entre la publication de l'*Essai* en 1797 et celle des *Mémoires d'outre-tombe*. Si les notes ajoutées à l'*Essai* en 1826 s'efforcent d'en corriger le pessimisme social et l'anticléricalisme, elles témoignent pourtant de la permanence d'une poétique de la discontinuité et du fragment, dont les *Essais* de Montaigne ont peut-être fourni le modèle. Ivanna Rosi décele dans ces notes des traces de «l'athéisme religieux des *Mémoires*, placé entre l'*Éclésiaste* et la perception angoissée et solennelle du vide de l'outre-tombe» (p. 111). Dans la quatrième partie des *Mémoires* reparaissent certains thèmes de l'*Essai*, comme le constat de l'absurdité de l'histoire; mais le ton employé par l'écrivain n'est plus le même: «Le grotesque est l'habit dont il affuble sa vieillesse, comme le pathétique du «malheureux» était le masque de sa jeunesse» (p. 112). En comparant les différents portraits de Malesherbes et de Francis Tulloch dans l'*Essai* et dans les *Mémoires*, Ivanna Rosi montre comment Chateaubriand abandonne la sensibilité du XVIII^e siècle pour adopter le point de vue objectif de l'historien. Appliquant ce procédé de distanciation à l'évocation de sa propre personnalité, le mémorialiste brosse souvent un tableau historique de sa vie au lieu d'exprimer son intériorité. On aurait aimé savoir quels traits psychologiques révèle cette tendance à l'historicisation du moi.

La troisième partie étudie la rhétorique de l'allusion que l'écrivain met en place dans ses *Mémoires* afin d'évoquer les tentations récurrentes du désir et de la mort. À l'instar de Rousseau, Chateaubriand utilise l'autodérision pour se mettre en valeur. Dans les chapitres «L'instinct de la patrie» et «L'instinct du voyage», Ivanna Rosi s'intéresse aux «deux polarités opposées du moine et du chevalier errant» (p. 207) qui coexistent chez l'écrivain. Après avoir analysé la valeur symbolique de certains thèmes (l'arbre et le navire, le paysan et le matelot) et de certains lieux (Combourg et la Vallée-aux-Loups, l'Angleterre et la Suisse, Rome et Venise), elle remarque que, lors de son voyage en Amérique, Chateaubriand rêve de trouver le bonheur en arrêtant ses pérégrinations. Enfin, à travers les portraits critiques que le mémorialiste fait de Napoléon, des rois de France et de Rancé, elle démasque ses contradictions à l'égard du monde de l'action, du pouvoir politique et de la religion.

[YANN MORTELETTE]

MARIKA PIVA, *Chateaubriand face aux traditions*, Passignano sul Trasimeno, Aguaplano, 2012, pp. 174.

Nei quattro saggi qui riuniti, derivanti da relazioni congressuali rivedute e ampliate, l'A. prosegue le sue ricerche chateaubriandiane in una prospettiva genetica, filologica e intertestuale.

Il primo saggio, *Citazioni en abyme*, prolunga la monografia *Memorie di seconda mano. La citazione nei Mémoires d'outre-tombe di Chateaubriand* (2008), tornando sui numerosi prelievi dagli *Essais* di Montaigne nell'opera in questione. Montaigne si conferma maestro di Chateaubriand anche sul piano della tecnica citazionale. La dettagliata tassonomia include la questione delle citazioni di secondo grado, ossia quelle già presenti nella fonte.

Les sources touristiques des Mémoires d'outre-tombe si occupa principalmente dell'impronta nel testo di Antoine-Claude Valéry, i cui resoconti di viaggio in Italia (1831-1833) sono saccheggiati con disinvoltura dal memorialista nella sezione sull'ambasciata di Roma. E, viceversa, dell'impronta dell'Enchanteur su Valéry, i cui numerosi riferimenti costituiscono un documento interessante e poco noto della prima ricezione di Chateaubriand.

Le Dernier Troubadour? affronta *Les Aventures du dernier Abencérage* proponendo un confronto tra l'eroina della novella, Blanca, e la sua ispiratrice Natalie de Noailles quale è presentata nei *Mémoires d'outre-tombe*, comprese le varianti della copia notarile del 1847. Segue un'analisi delle fonti ispano-moresche e «troubadour», nel quadro del medievalismo del primo Ottocento.

Conclude la raccolta una ricognizione sul tema cruciale dell'esilio (*Exil et ambiguité du déracinement*), che attraversa l'opera di Chateaubriand con molteplici accezioni, dalla storia all'allegoria dell'esistenza. In questo quadro di vaste proporzioni, Madame de Staël e Napoleone offrono al memorialista due versioni contrastanti dell'esule.

[FABIO VASARRI]

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Marie PARMENIER, Paris, Flammarion, «GF», 2013, pp. 663.

Conformément à la tradition critique qui a privilégié

à juste titre le réalisme de la «Chronique de 1830», Marie Parmentier ouvre sa présentation (pp. 7-32) en rappelant l'inscription du roman dans l'histoire et la pertinence du tableau qu'il donne de la configuration sociopolitique de l'époque. Pour autant, ne sont pas négligés, à la suite d'Yves Ansel, les «faillies» ou les «angles morts» d'un réalisme stendhalien qui n'est pas aussi monolithique qu'on a pu le dire (p. 15). Il y aurait dans le roman des parties faibles, des échecs (l'épisode de la «note secrète» qui «ne débouche finalement sur rien» – il vaut néanmoins des félicitations à Julien –, la «Chronique de 1830» qui n'aborde pas les Trois Glorieuses). Ces faiblesses signalées, Marie Parmentier, et c'est le point fort de son analyse, s'intéresse à l'inflexion romanesque. Le contexte politique évoqué au filtre d'un réalisme noir serait abandonné au profit de la passion amoureuse ou, plus exactement, le narrateur feint de dissimuler le «virage romanesque» qu'il négocie: «Si le narrateur dénonce les modèles romanesques, c'est en fait un trompe-l'œil, visant à dissimuler au lecteur que l'intrigue du roman obéit précisément à ce modèle» (p. 19). On retrouve l'argumentation de Marie Parmentier sur la rhétorique manipulatrice de Stendhal (*Stendhal stratège*, Droz, 2007). Plus convenues sont les pages consacrées à l'écriture stendhalienne, bien que soit opportunément relevée la pratique de la condensation, de l'allusion, et la posture ironique d'un écrivain qui joue avec son lecteur, par exemple dans le choix des épigraphes. À partir du «Projet d'article sur *Le Rouge et le Noir*» (1832), l'étude de la stratégie de l'écrivain met en évidence une «logique de la distinction» (p. 25) qui est d'ailleurs une véritable éthique. Tout aussi bienvenues, les pages sur la dramatisation du récit et les scènes à suspens (pp. 29-30) dans une intrigue «relativement simple», malgré quelques bizarreries et incohérences narratrices.

Le dossier regroupe quatre rubriques: le personnage de Julien Sorel (ses modèles: Rousseau, Napoléon; sa singularité, relevée par les contemporains et revendiquée par Stendhal), le réalisme selon Stendhal (le travail esthétique du romancier qui propose «une compréhension sociologique du monde et des rapports sociaux», récusée par Julien Gracq), la veine romanesque (tension et suspens, imaginaire des personnages et possibles romanesques, relecture romanesque de l'histoire), les rapports entre roman et justice aux XIX^e et XX^e siècles (le pittoresque judiciaire, la rhétorique et le rituel judiciaires illustrés par des exemples tirés de Hugo, Daudinier, Camus, Carrère). On regrettera que dans la bibliographie sélective aient été omises des études importantes: d'une part, les articles d'Henriette Bibas (*Le Double Dénouement et la Morale du Rouge*), «Revue d'histoire littéraire de la France», 1949), Gérald Rannaud («Lecture économique» des premiers chapitres du «*Rouge et le Noir*», in *Stendhal, le saint-simonisme et les industriels*, 1979), Pierre Laforgue (*Une histoire anachronique ou Révolution et décapitation dans Le Rouge et le Noir*», «L'Année Stendhal», 1998; *Rouge, noir et bleu. Contribution à une sociocritique du romantisme de 1830 (variation chromatique)*, «L'Année stendhalienne», 2011); d'autre part, l'ouvrage de Jacques Dubois (*Stendhal, une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007), et la réédition de celui de Michel Crouzet que Marie Parmentier n'a peut-être pas eu l'occasion de consulter («*Le Rouge et le Noir*». *Essai sur le romanesque stendhalien suivi de deux essais: La Formation aristocratique de Julien Sorel, La Laideur dans "Le Rouge et le Noir"*, Paris, Eurédit, novembre 2012).

[MICHEL ARROUS]

STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*, présentation, notes et bibliographie par Philippe BERTHIER, chronologie

par Fabienne BERCEGOL, Paris, Flammarion, «GF», 2013, pp. 205.

La dernière édition des *Souvenirs d'égotisme* remontant à 1983, il est bon qu'en paraisse une nouvelle. Dans sa présentation (pp. 7-24), Philippe BERTHIER retrace la genèse de cette autobiographie improvisée dont le seul fil conducteur serait la chronologie. C'était déjà le point de vue de Victor Del Litto qui évoquait un Stendhal «condamné à improviser», alors que Béatrice Didier et Michel Crouzet repéraient des traces d'organisation et de méthode dans ce texte marqué par une évidente volonté d'introspection. Si Stendhal se lance à l'aveuglette, il n'en suit pas moins certains motifs. Dans ce «petit mémoire» entrepris le 20 juin 1832 (et abandonné le 4 juillet suivant), pour se désennuyer, en vérité pour éloigner le fantôme de Métilde et se «désintoxiquer», Philippe BERTHIER propose de lire la «chronique d'une convalescence» au long de laquelle on suit les progrès du «zombie» parisien qui, progressivement, revient au monde. Il y a, selon une heureuse formule, un «bon usage de l'égotisme» chez Stendhal qui se garde de la complaisance à l'égard de soi-même tant reprochée à Chateaubriand et à Rousseau. L'histoire du texte est retracée avec précision, de la première et courageuse édition par Casimir Strywinski (1892) aux plus récentes (V. Del Litto, 1982; B. Didier, 1983). Le texte a été soumis à une nouvelle collation avec le manuscrit R 300 bis, d'où quelques lectures redressées (pp. 57, 65, 132). Il reste de très petites énigmes: qui est la jeune *Eugeny* (chap. 9), qui aura des yeux encore plus exercés pour compléter la lecture d'un croquis (chap. 10)? En revanche, une note biffée (chap. 4) mériterait d'être revue: ne s'agit-il pas de 1810 plutôt que de 1820, auquel cas on ne mettrait plus en doute l'aptitude de Stendhal au calcul mental. Mais c'est une vétillerie car les notes (pp. 155-189), qui incluent les suppressions opérées par Stendhal, sont précises et suffisantes.

Les lecteurs disposent désormais d'une nouvelle édition de ce texte dont Stendhal disait qu'il était fait de «bavardages sur [s]a vie privée». Dans ce «galop d'essai» (p. 14) avant la *Vie de Henry Brulard*, il a vaincu sa pudeur à parler de soi. Retenu un temps par la vanité et par la crainte de «déflorer les moments heureux» de son passé, il décria «toutes les faiblesses de l'animal». Quant au *Stendhal* de Sødemark à peine dissimulé par l'orgueil d'un paon tachant d'encre noire le blanc de la première de couverture, c'est un emblème malicieux, moins juste mais plus beau que le «Ver à soie qui a mangé assez de feuille de Mûrier» (chap. 9).

[MICHEL ARROUS]

AA. VV., *Stendhal historien de l'art*, sous la direction de Daniela GALLO, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 322.

Stendhal historien de l'art? La réponse a été longtemps négative ou, au mieux, hésitante. Pour beaucoup, le regard esthétisant du dilettante ne relève pas de la critique sérieuse; néanmoins, et Daniela GALLO le rappelle opportunément dans sa présentation (pp. 7-11), sa posture et sa démarche dans *L'Histoire de la peinture en Italie* méritent d'être reconsidérées.

On en est persuadé à la lecture de la première partie, «L'historien et son public». Pascal GRIENER expose le contexte historiographique (*Stendhal historien d'art «inactuel» après l'Empire*, pp. 15-29). Sont d'abord rappelées la situation de grande concurrence dans

laquelle paraît l'*Histoire de la peinture* et la stratégie éditoriale d'un auteur qui se préoccupe surtout de satisfaire l'amateur moderne qu'il accueille au nombre des *happy few*. D'où le caractère composite du livre, à la fois compendium fait de discours «plus ou moins bien articulés ensemble», de passages théoriques, de digressions politico-philosophiques, voire pédagogiques (original pour l'époque, le souci de joindre des planches au texte n'aboutit pas faute d'argent). Malgré les remises en vente de 1819 et 1825, l'œuvre n'eut aucun succès car elle fut concurrencée par de nouvelles traductions de Lanzi et par les travaux d'une nouvelle génération d'historiens de l'art. C'est le projet pédagogique autour des arts italiens que Daniela GALLO interroge en considérant la trilogie formée par l'*Histoire de la peinture*, les *Promenades dans Rome* et les *Idees italiennes sur quelques tableaux célèbres (Des manuels sur l'art et des guides pour un nouveau public*, pp. 31-42). Animé d'un souci d'efficacité, Stendhal, pour qui l'érudition livresque passe après l'aptitude à regarder et à s'émouvoir, se préoccupe toujours de son lecteur, par exemple en indiquant des circonstances qui ont présidé à la naissance de l'artiste et de l'œuvre, puis en établissant des comparaisons concises qui tiennent compte des connaissances supposées de son lecteur auquel il ne manque jamais de donner des repères. Il faut aussi noter sa sensibilité aux panoramas et dans la contemplation des monuments de la Ville Éternelle qu'on peut utilement rapprocher des vues de peintres. Toujours dans la perspective d'une réévaluation de l'œuvre, Alexander AUF DER HEYDE en propose une approche intertextuelle afin de comprendre la tactique indirecte de l'auteur (*Voix hors champ: Stendhal historien de l'art contemporain dans l'"Histoire de la peinture en Italie" (1817)*, pp. 43-57). L'historicisme stendhalien a bien sûr à voir avec son expérience du musée Napoléon qui lui a permis de connaître l'art contemporain, d'où un raisonnement par parallèles et analogies, et l'invitation aux artistes français de copier les œuvres de la Renaissance pour élaborer un style. S'il est exact que Stendhal préconise un dialogue avec l'art italien, il est sans doute réducteur d'affirmer qu'il y aurait chez lui un impératif de la copie alors que, par ailleurs, et c'est à juste titre indiqué, il est un partisan de l'étude d'après nature qui loue les capacités d'observation et d'introspection de Léonard, lesquelles se retrouveront chez le romancier adepte d'une esthétique de la désillusion, parfaitement illustrée par l'épisode de Waterloo dans la *Chartreuse* (cet épisode pourrait bien être une «réélaboration parodique» du chant VII de la *Jérusalem délivrée*). La pédagogie encore et toujours avec deux contributions consacrées à l'étonnant épilogue de l'*Histoire de la peinture* à propos duquel Charlotte GUICHARD (*Le "Cours de cinquante heures" de Stendhal: du manuel d'amateur aux happy few*, pp. 59-70) et Barbara STEINDEL (*Quelques considérations en marge du "Cours de cinquante heures"*, pp. 71-77) se rejoignent. Héritée du XVIII^e siècle, la figure de l'amateur, à la fois praticien et critique, est reprise par Stendhal qui propose à son lecteur, digne d'entrer dans la communauté des connaisseurs, un manuel technique (construit selon un schéma classique) qui lui permettra d'apprécier les œuvres d'art en apprenant à les dessiner, c'est-à-dire à imiter en acquérant les gestes mécaniques de reproduction (le calque), et à user de tous les supports (gravures, moulages du musée Napoléon). En fait, à la différence des manuels contemporains, le *Cours* est moins une méthode pour apprendre à dessiner que pour juger les œuvres et, surtout, une incitation à contempler directement le tableau dont la présence matérielle est

requis. L'acquisition par le regard et le geste d'un savoir artistique et esthétique permettra à l'amateur d'intégrer la communauté de goût des *happy few*.

Dans la deuxième partie, «La pensée stendhalienne de l'art», Milovan STANIC (avec *Canova, une cristallisation esthétique de Stendhal ou la cristallisation comme anti-théorie de l'expérience esthétique*, pp. 81-96) revient sur l'emprunt (raisonné) ou le plagiat stendhalien par le détour du sujet sensible revendiquant le droit à l'authenticité de ses convictions. Des œuvres de Canova, particulièrement des *Trois Grâces*, Stendhal donne une lecture autrement plus sensible que les descriptions savantes ou les théories des esthéticiens. S'il y a une doctrine de l'art chez Stendhal, elle repose sur la méfiance à l'égard des conventions esthétiques et surtout à l'égard de toutes les théories normatives du beau et du goût. Les lecteurs de l'*Histoire de la peinture* savent qu'on y trouve des notes infrapaginales plus audacieuses ou plus risquées que le texte lui-même, ainsi celle-ci qui figure au chapitre CLVI: «la peinture n'est que de la morale construite», dont Philippe BERTHIER s'inspire (*Morale construite*, pp. 97-102). Cette «note sur une notule» rappelle que Stendhal s'est peu préoccupé de discours technique ou de la peinture comme phénomène plastique. Pour lui, «amateur de sentiments» (Taine), la peinture est une affaire morale, une affaire de civilisation et de culture, l'expression d'une situation psychologique ou sentimentale; elle doit «raconter une histoire [...], mettre en scène des mouvements remarquable du cœur». En cela, Stendhal est encore un homme du XVIII^e siècle, obsédé par le référentiel, excepté le cas où, dans la contemplation du Corrége, il y échappe. Stendhal est-il le fondateur d'une véritable *physiologie du sentiment esthétique*? Arnould PIERRE le prouve sans peine tant est connue sa propension à chercher dans l'art des émotions intenses, d'où un titre en forme de citation: *De «la faculté de recevoir par la peinture les plaisirs les plus vifs»*. *L'extase esthétique et son syndrome de Stendhal à Berenson* (pp. 103-116). L'état du contemplateur qu'est Stendhal est plus proche, nous semble-t-il, de l'extase que de l'hallucination décrite en 1990 par G. Magherini dans son analyse au titre abusif (*Le Syndrome de Stendhal*). Les réactions de l'individu Stendhal devant l'œuvre d'art s'expliquent par l'empathie que son esthétique subjectiviste implique nécessairement. Ses effets heureux sont chez lui, et plus tard chez Berenson, une manifestation de la faculté de sentir qui ne divague pas comme chez les patients de la psychanalyste italienne.

La quatrième partie propose quelques aperçus sur les goûts du critique que fut aussi Stendhal. Emmanuel SCHWARTZ a choisi *L'architecture à la française dans le roman stendhalien* (pp. 119-136). Heureusement illustrée, voir notamment la partie sur «l'hôtel entre cour et jardin», cette étude met en évidence le peu de goût que le romancier avait pour l'architecture française classique (Mansart dépourvu de talent), ou plutôt le dédain qu'il éprouvait pour ceux qui l'enlaidissent. S'il apprécie quelques monuments gothiques ou romans – certains l'enthousiasment –, il trouve bien plates les façades des hôtels du début du XVIII^e siècle («jamais la mode et le beau n'ont été si loin l'un de l'autre», écrit-il dans *Le Rouge et le Noir*). En matière d'architecture ses choix sont souvent politiques: les constructions de l'Empire sont préférées à celles de la Restauration. Il aurait aimé posséder une tour (gothique?) où s'isoler, mais il faudrait ajouter qu'il préférerait vivre sa solitude dans une grande ville, et surtout qu'on importe l'Italie en France! À partir de l'*Hérodiade* de Luini, de la *Judith* du cavalier d'Arpin et du *Tombeau des derniers Stuarts* de Canova, Letizia NORCI CAGIANO aborde

L'éloquence des images (pp. 137-149), soit l'interprétation stendhalienne des œuvres figuratives, qui n'est pas celle d'un connaisseur mais d'un amateur jugeant selon sa sensibilité. Prédomine dans son jugement l'attention à l'expression seule capable de déclencher le travail de l'imagination. Qu'en est-il de la peinture romantique? Stephen BANN examine sa réaction face à la peinture française des années 1820 (*Stendhal critique d'art face à Delaroche et à ses pairs: pour une autre histoire de la peinture romantique*, pp. 151-163). Alors que Gustave Planche voyait l'auteur de la *Mort d'Élisabeth* en pape du juste-milieu et l'accusait d'avoir copié un dessin de R. Smirke, Stendhal y apprécie la transposition du théâtre à la peinture. Cette aptitude à la dramatisation qu'il reconnaît à Delaroche, Stendhal l'avait déjà décelée dans *Jeanne d'Arc en prison* (Salon de 1824), un Stendhal qui espérait beaucoup de la nouvelle génération.

Dans la cinquième partie – «Deux références sans référence: Lanzi et Constantin» –, Raffaele DE GIORGI (*Lanzi, «génie froid» et Stendhal*, pp. 167-181) et Hélène de JACQUELOT (*Stendhal et Constantin: une amitié féconde*, pp. 183-194) signent deux études importantes, l'une sur la *Storia pittorica* de Lanzi, à partir de laquelle Stendhal formula son *Histoire*, mais en se détachant des théories winckelmanniennes; l'autre sur l'amitié qui le lia au célèbre copiste auteur de «porcelaines divines», dans une ferveur artistique partagée. Pour finir, quelques échos provinciaux avec deux peintres grenoblois nés en 1819 et qui firent le voyage d'Italie en 1845 et 1868, Stendhal en poche, aimeraient croiser: *Stendhal, Raboult et Blanc-Fontaine: regards partagés de Grenoblois sur l'art italien* de Marianne CLERC et Marie-Françoise BOIS-DELATTE (pp. 197-210). Parmi leurs dessins conservés à la Bibliothèque Municipale de Grenoble figure «La treille de la maison Gagnon»

Ce beau volume d'actes soigneusement édité offre l'occasion de répondre à ceux qui par le passé ont prétendu qu'il n'y avait point de pensée de l'art authentiquement stendhalienne.

[MICHEL ARROUS]

PIERRE-LOUIS REY, *La tentation de l'allégorie chez Stendhal*, «Revue d'histoire littéraire de la France», CXII, 2012, n°2, pp. 367-379.

Rappelant l'apparente opposition entre le romancier vériste épris de clarté et le critique d'art idéaliste fasciné par le clair-obscur, Pierre-Louis Rey interroge cette différence de régime par le biais de l'allégorie, figure rarement abordée par Stendhal. En 1804, dans un récit imaginaire, l'apprenti dramaturge s'octroie une vue panoramique des passions humaines qui sera celle de Julien dans son donjon et de Fabrice dans le clocher de Grianta ou la tour Farnèse, refuges qui favorisent leur élévation spirituelle. Par le déplacement dans le temps (une histoire de la Renaissance transposée au XIX^e siècle) et l'espace qu'elle suppose, la *Chartreuse* relèverait de l'allégorie. Sans doute Stendhal reconnaissait-il son appartenance à la «littérature des Idées», à une nuance près qui permet de modifier le classement établi par Balzac: il ferait partie des romanciers de «l'image dans l'idée», pour lesquels l'image sert l'idée, qui usent de l'allégorie définie par la théorie classique. Pratique où l'on retrouve il est vrai son souci d'idéaliser, mais, précisons-le, seulement dans le portrait de l'héroïne, pour «rendre plus ressemblant», ainsi que l'indique une marginale souvent citée de *Lucien Leuwen*.

[MICHEL ARROUS]

HONORÉ DE BALZAC, *Illusions perdues*, édition de Jacques NOIRAY, Gallimard, «Folio classique», 2013, pp. 956.

Seule la mention «Folio classique» sur la couverture et sur la tranche distingue depuis 1994 cette collection de poche où sont présentées des éditions commentées des grands classiques de la littérature française et étrangère de l'Antiquité au début du XIX^e siècle par un spécialiste de l'auteur ou de la période, enrichies d'un dossier comportant une préface, une bibliographie, une chronologie, un appareil de notes fourni.

Jacques Noiray, grand dix-neuviémiste, balzacien éminent, présente *Illusions perdues*, «œuvre monstre», «premier roman total», composé de trois romans, rédigés séparément mais unis par la dynamique générale d'une action centrée sur le personnage de Lucien de Rubempré. Il suit l'édition «Furne corrigé» comme les éditeurs modernes et offre des notes substantielles sur la genèse et la réception de l'œuvre. La bibliographie, nécessairement limitée, est un peu aléatoire. Sa belle préface souligne que ce jeune homme fragile incarne «le drame d'une génération» désenchantée dans les premières années de la Restauration, celle-là même dont Balzac lui-même a fait partie. Elle montre que la spécificité du roman est sa construction fondée sur l'opposition Paris/province, symbolisée par la grande route Angoulême-Paris, lieu des voyages successifs aller-retour du héros. Les propres souvenirs de Balzac, combinés avec «un mythe général de la province», font d'Angoulême une ville emblématique, avec ses nobles d'un côté, la famille de Lucien de l'autre, marquée par la tache originelle d'une particule rêvée. Attiré par la capitale comme un papillon par la lumière, Lucien devient le type ou l'archétype de l'ambitieux de province qui se brûle les ailes. Alors que son beau-frère David s'engage à fond dans l'épopée du papier et la révolution de l'imprimerie, Lucien, entre le quartier latin, le grand monde et le milieu du journalisme et du théâtre, connaît à Paris l'échec progressif de toutes ses ambitions. J. Noiray précise pertinemment que l'aristocratie balzacienne «n'est pas un espace, mais un langage, un système de noms et de titres, un réseau d'allusions, de références, d'opinions» qui en font aux yeux de Lucien, comme sans doute de Balzac, «une superstructure idéale». Tandis que le journalisme est un pouvoir exorbitant et dangereux qui s'oppose à la morale idéale du Cénacle. Il montre que ces trois univers, vus du point de vue subjectif de Lucien, sont reconstitués par bribes dans une œuvre mosaïque qui se veut non seulement sociologique mais anthropologique.

Sur le plan littéraire pur, J. Noiray définit ce chef-d'œuvre par son mélange original des tons et des styles, qui fait affleurer le pathétique au cœur du processus tragique de la désillusion. Roman d'apprentissage dont le protagoniste n'apprend rien, voué qu'il est aux émotions, roman du pacte satanique avec Vautrin-Carlos Herrera plus que des amours féminines, c'est l'«uvre capitale dans l'œuvre». A la fois «panorama pittoresque d'une société» et œuvre métaphysique dominée par la parabole de l'enfant perdu et le mythe de la chute des anges, ce roman continue à fasciner par la force du désir qu'incarne ce triste héros à la séduction inaltérable.

[ANNE-MARIE BARON]

HONORÉ DE BALZAC, *Ursule Mirouët*, présentation, notes, bibliographie et annexes par Philippe BERTHIER, chronologie par André LORANT, Flammarion, «GF», 2013, pp. 331.

Le principal intérêt de cette réédition d'*Ursule Mirouët* en format de poche, à l'annotation minimale, munie en annexes des tentatives inachevées que sont «Les Héritiers Boisrouge» et «Les Méfaits d'un procureur du roi», tient à la présentation (pp. 7-25) écrite avec acclrité par Philippe Berthier, qui se plaît à suggérer la permanence du fond social de l'œuvre par quelques clinis d'œil contemporains.

Cette «sœur heureuse» d'Eugénie Grandet, comme l'a désignée Balzac, est un ange de pureté qui échappe par miracle aux trames sordides de l'enfer juridique et financier qui vibronnent autour d'elle dans un provincialisme mesquin. Berthier caractérise avec netteté l'étonnante mixture que constitue ce roman, où l'on se croit à la fois à Elsenieur et chez Daumier» (p. 19). Les protecteurs de la vierge martyre sont un médecin, un curé, un professeur, un juge de paix: on reconnaît les vigiles qu'attribue la pensée balzacienne à cette société moderne de l'individualisme vénérant l'argent, où s'insinue pourtant «l'inquiétante étrangeté» du surnaturel, présent au sein même du matérialisme scientifique. C'est pourquoi «le filigrane secret de la réalité» (comme le disait Bardèche), étudié dans les méandres de cette succession contestée, finit heureusement par un mariage salvateur qui constate pourtant le triomphe social de la bâtardise et de la mésalliance. Cela n'interdit pas pour autant à l'auteur de *Louis Lambert* l'incursion dans les arcanes de l'énergie spirituelle dont il fut sans cesse en quête, en vrai «penseur de l'Unité» (p. 25).

[LISE SABOURIN]

HONORÉ DE BALZAC, *Il Capolavoro sconosciuto*, acqueforti e incisioni su legno di Pablo PICASSO con il testo originale in lingua francese e con un saggio di Brunella PELIZZA, a cura di Luigi BONANATE, Torino, Nino Aragno editore, 2012 («Biblioteca Aragno»), pp. XLV-191.

Tra le maggiori e più note edizioni di pregio (e non soltanto pecuniario) relative ai romanzi della *Comédie humaine*, si annovera senza alcun dubbio quella che riguarda *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, pubblicata nel 1931 da Ambroise Vollard e corredata da tavole di Picasso: 12 acqueforti originali; 16 pagine di disegni, più altri 4 disegni e 67 incisioni su legno.

Questa eccellente nuova edizione italiana del racconto filosofico di Balzac riproduce sostanzialmente l'edizione Vollard conservandone rigorosamente l'affascinante impaginazione, alquanto suggestiva per il lettore che intenda scoprire il dialogo casuale, quasi involontario, ma certamente magico tra Balzac e Picasso.

L'origine delle illustrazioni per il *Chef-d'oeuvre inconnu* è da ricondursi al periodo di sperimentazione stilistica dell'artista. Come osserva Brunella Pelizza nella sua *Postfazione* (Pablo Picasso, *la molteplicità del segno*, pp. 167-191), «Picasso non ha voluto illustrare in maniera descrittiva il contenuto dell'opera di Balzac» (p. 173): soltanto nella tavola IV delle dodici acqueforti che compongono il secondo gruppo di incisioni, e che hanno come tema *Il pittore e la modella*, è possibile individuare l'unica testimonianza in qualche

modo «direttamente riconducibile al libro di Balzac» (p. 175).

È proprio sul tema dell'impossibilità di realizzare il quadro perfetto, ovvero di compiere il processo dell'atto creativo senza eccessi e senza traumi che riflette Luigi Bonanate nella sua eccellente *Prefazione* al testo balzaciano (pp. VII-XLIV). Se le illustrazioni di Picasso non commentano il *Chef-d'oeuvre inconnu*, la scoperta della tematica del legame tra creatore e creatura, ossia tra artista (pittore) e modella rappresenta non soltanto uno dei soggetti prevalenti della pittura di Picasso a partire dal 1914, ma corrisponde ad una delle tracce fondamentali che si pone Frenhofer nel testo balzaciano.

In che cosa dunque si incontrano Balzac e Picasso? si chiede il Bonanate: essenzialmente «nel nesso pittore/modello» (p. XLI), nel modo in cui «il pittore si pone di fronte alla realtà» (p. XL), nella «rivoluzionaria e provocatoria opera di smantellamento della visione unilaterale, tradizionale e frontale del pittore che guarda il modello e lo riproduce» (p. XLIII).

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Il Colonnello Chabert*, cura e traduzione di Roberto BONCHIO, edizione integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2012, pp. 113.

Dedicato alla contessa Ida de Bocarmé, mediocre pittrice e amica di Balzac, nonostante lo scrittore la definisse «una vecchia intrigante», *Le Colonel Chabert* apparve per la prima volta ne «L'Artiste» tra il 20 febbraio e il 13 marzo 1832 con il titolo di: *La Transaction*. Diversi furono, successivamente, i luoghi e i momenti che scandirono le varie edizioni del testo balzaciano: la presente edizione italiana dell'opera riprende la suddivisione in tre parti del romanzo che fu mantenuta fino all'edizione del 1839.

Le Colonel Chabert è un romanzo che, nella sua rappresentazione critica della società durante e dopo la Restaurazione, analizza con lucida consapevolezza, scrive R. Bonchio nella sua *Prefazione* al testo (pp. 7-19), «la storia e la critica della società, l'analisi dei suoi mali e la messa in discussione dei suoi principi» (p. 11). Di questa società, dominata da volgari e spietate logiche affaristiche, Chabert si configura come il simbolo dell'escluso, del disadattato, il quale, umiliato e offeso storicamente, psicologicamente e socialmente, incarna «il frutto delle contraddizioni della transazione» (p. 16) proprie del suo tempo. Asciutto ed incisivo nella trasfigurazione letteraria di una intensa e drammatica tragedia individuale, *Le Colonel Chabert* scandisce «un punto di passaggio importante e avvierà per Balzac lo sviluppo delle grandi prospettive della *Commedia umana*» (p. 18).

Alla nota introduttiva di R. Bonchio, seguono una Nota biobibliografica comprendente una *Cronologia della vita e delle opere di Balzac* (pp. 20-239; un elenco delle principali edizioni francesi e una lista delle traduzioni italiane delle opere balzaciane (pp. 24-28); un sommario repertorio dei contributi storico-critici (pp. 28-31) e una *Filmografia* (p. 31), in cui vengono segnalate le due versioni cinematografiche (1943 e 1993) tratte dal racconto di Balzac.

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *La Fanciulla dagli occhi d'oro*,

cura e traduzione di Lucio CHIAVARELLI. edizione integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2012, pp. 126.

Publicato in prima edizione tra l'aprile 1834 e il maggio 1835, *La Fille aux yeux d'or* costituisce l'ultimo tassello narrativo della trilogia che porta il titolo di: *Histoire des Treize*. La presente edizione italiana dell'opera balzachiana, curata nella traduzione e nell'apparato delle note al testo da Lucio Chiavarelli, è compresa nella collana dei «Grandi Tascabili Economici» (n. 698) della Newton Compton Editori di Roma. Il testo di Balzac è preceduto da un puntuale saggio introduttivo dello stesso Chiavarelli (*Introduzione*, pp. 7-14) e da una *Nota bibliografica* sulla vita, sull'opera e sulla ricezione critica di Balzac.

Dedicato ad Eugène Delacroix, *La Fille aux yeux d'or* è, tra tutti i romanzi brevi di Balzac, quello che, meglio e più di ogni altro, scrive Chiavarelli, esemplifica la «mostruosa triplice natura: di narratore, di politico e di pittore» (p. 7) dello scrittore francese. Il curatore evidenzia l'importanza di quest'opera e la sua fondamentale novità nella produzione narrativa balzachiana e ne sottolinea «l'inattesa e misteriosa unità» (p. 12). *La Fille aux yeux d'or*, osserva l'A., è un'opera scritta «da due narratori che tentano in continuazione di sopraffarsi reciprocamente: il Balzac-affarista cinico, obiettivo, analitico sino all'esasperazione e il Balzac-investigatore del cuore umano, appassionato, sintetico sino al mistero» (p. 11). Attraverso il racconto di una torbida e lacerante passione amorosa nel caotico contesto parigino che la contiene, Balzac spezza l'unicità prospettica della narrazione e allarga «il territorio dove esercitare le sue analisi a tutta la realtà sociale» (p. 14).

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Un Debutto nella vita*, a cura di Maurizio DUPUIS, Roma, Robin edizioni, «La Biblioteca», 2012, pp. 255.

Publicata, a puntate, ne «La Législature», tra il 26 luglio e il 4 settembre 1842 col titolo di *Le Danger des mystifications*, questa «scène de la vie privée» balzachiana è dedicata, non a caso, a Laure de Surville, sorella di Balzac, la quale consegnò, anni prima, il manoscritto di un racconto intitolato: *Le Voyage en coucou* (successivamente inserito, nel 1854, nella raccolta: *Le Compagnon du foyer*) che, per dichiarazione dell'autrice stessa, avrebbe direttamente ispirato il testo balzachiano.

L'opera di Laure de Surville è presentata, in traduzione, nell'appendice di questa nuova edizione italiana a di *Un Début dans la vie (Il Viaggio in cuculo*, pp. 210-238), curata, anche per quel che riguarda l'apparato delle note al testo, da Maurizio Dupuis.

Nella sua *Postfazione* all'opera balzachiana, il curatore si sofferma nell'analisi della struttura – originariamente suddivisa in 14 capitoli – e delle dinamiche interne del racconto con particolare riferimento alla circolarità del sistema dei personaggi (cfr. pp. 204-209). Nelle pagine seguenti, sono presenti una *Cronologia delle opere di Balzac* (pp. 239-2479 ed un elenco – organizzato secondo la suddivisione in macro ed in micro-strutture della *Comédie humaine* – delle principali (e più recenti) traduzioni dei romanzi e dei racconti di Balzac pubblicati nel nostro Paese.

[MARCO STUPAZZONI]

«Le Courrier balzancien», nouvelle série, n° 20, juillet 2012, pp. 59.

Il tema della provincia, di cui la città di Angoulême rappresenta l'archetipo, e la sua rappresentazione nell'opera romanzesca di Balzac costituisce il filo conduttore che lega tra loro la maggior parte dei contributi presenti in questo fascicolo del «Courrier balzancien».

Segnaliamo anzitutto l'intervento iniziale di Hervé PLAGNOL (*Angoulême, archétype de la ville de province*, pp. 5-7) sui rapporti tra Parigi e la provincia francese con un riferimento specifico a «ces montées» verso la capitale su cui Balzac ha posto particolare attenzione descrivendo «un phénomène socio-géographique d'appauvrissement de la Province, phénomène dont celle-ci est elle-même responsable» (p. 7).

Le riflessioni di Nicole MOZET presenti nelle pagine seguenti – pagine estratte dallo studio: *La ville de province dans l'oeuvre de Balzac*, pubblicato nel 1982 – riguardano *Illusions perdues*, il romanzo nel quale risulta evidente «une certaine distance morale spécifique de la Restauration, symbolisée à Angoulême par une distance locale» (*L'Angoulême de Balzac, analysée par Nicole Mozet*, pp. 8-9; cit. p. 8). L'opposizione Parigi-Provincia si rivela pertinente soltanto ad un livello superficiale poiché l'ideologia borghese tende ad uniformare i valori di civiltà, storico-politici e culturali, di questi due universi. Nel 1843, la provincia descritta in *Illusions perdues* (troisième partie) «est en train de se rapprocher à Paris, en adoptant généralement ce que la capitale a de plus détestable, à savoir sa brutalité et sa rapacité» (p. 9).

Liette FARMER (*Journée de printemps à Angoulême*, pp. 10-13) descrive l'itinerario percorso, sulle tracce di Lucien de Rubempré, da un gruppo di appassionati cultori balzachiani alla scoperta delle fonti d'ispirazione di Balzac per la mise en scène di *Illusions perdues*.

Un denso e documentato ritratto storico della famiglia Carraud e un'accurata ricostruzione delle relazioni che legarono Zulma a Balzac nei primi anni trenta dell'Ottocento ad Angoulême è fornita dall'Ingénieur général NARDIN (*Balzac, les Carraud et la Poudrerie d'Angoulême*, pp. 15-34). A proposito della Poudrerie di Angoulême, legata all'universo balzachiano dalla famiglia Carraud, riflette anche Pierre JOMIER nel contributo che segue (*La Poudrerie d'Angoulême*, pp. 35-39), mentre la nota di Guy COURCOU – già pubblicata nel 1997 – ha, come oggetto di studio, *Les pharmacies d'Angoulême à l'époque d'Honoré de Balzac* (pp. 40-41).

Sulla dedica del *Lys dans la vallée* al dottor Nacquart riflette Paul MÉTADIER (*Sur une dédicace ... La dédicace du Lys au Docteur Nacquart*, pp. 43-45). Completano le pagine del fascicolo: il testo della conferenza pronunciata alla Société des Amis de Balzac il 19 maggio 2012 da Jean-Denis BONAN (*L'illusion documentaire*, pp. 46-51); *Kerouac et Balzac au Musée des lettres et manuscrits* (p. 52); il *Programme de l'été* [2012] à *Saché* (pp. 53-54) e l'intervento di Pierre ASSOULINE (*Et c'est ainsi que le Cousin Pons est grand*, pp. 57-59) sulla attualizzazione del personaggio balzachiano nel *Bonhomme Pons* (2012) di Bertrand Leclair.

[MARCO STUPAZZONI]

Balzac et la Chine, «Le Courrier balzancien», nouvelle série, n° 21 /22, octobre 2012, pp. 82.

L'interesse di quest'ultimo fascicolo del «*Courrier balzacien*» relativo all'anno 2012 risiede nella pubblicazione integrale del denso e, per certi aspetti, atipico *compte-rendu* di Balzac a proposito dell'album (di 32 litografie) redatto da Auguste Borget con il titolo di: *La Chine et les Chinois* (Goupil et Vibert, novembre 1842). Il saggio che Balzac pubblicò in quattro feuilletons ne «*La Législature*» dal 14 al 18 ottobre del 1842 è qui riprodotto alle pp. 7-39. Come ci informa Hervé YON («*La Chine et les Chinois*», *Histoire d'une publication*, pp. 5-6), lo scrittore «fut le tout premier à avoir entre les mains une épreuve de l'album d'Auguste Borget» (p. 5) probabilmente fin dal mese di settembre di quello stesso anno.

Nel primo dei due studi che Véronique BUI dedica all'articolo balzaciano (*Histoire d'un détournement: le compte rendu de "La Chine et les Chinois" par Balzac*, pp. 41-56), vengono evidenziate le ragioni per le quali, ancora nel 1842, l'anno in cui vede la luce l'insieme dell'edificio narrativo balzaciano sotto il titolo di *La Comédie humaine*, Balzac «tient encore à exercer cette mainmise sur la Chine» (p. 42). L'A. intende infatti mostrare «comment Balzac, grâce à une stratégie d'évitement, parvient malgré tout à écrire sur *La Chine et les Chinois*, tout en détournant son article de son rôle de compte-rendu afin d'en faire un nouveau texte balzacien» (*ibid.*). Dell'album di Borget, Balzac esalta la straordinaria autenticità di questo racconto di viaggio e prende spunto da questa testimonianza sulla Cina per esprimere, non senza una certa vena polemica, le proprie opinioni politiche sul sistema rappresentativo, sulla politica sociale ed economica del governo, sull'injustizia e sulla corruzione.

Nel secondo studio, V. BUI (*Auguste Borget, peintre, voyageur et humaniste*, pp. 59-75) traccia un accurato profilo umano ed artistico di Borget che Balzac conobbe per la prima volta nel 1829 grazie a Zulma Carraud e a cui dedicò, nel 1837, *La Messe de l'athée*.

Segnaliamo, in conclusione, l'interessante intervento di Anne-Marie BARON (*Juifs et chinois chez Balzac*, pp. 76-80) sulla presenza e sul valore degli elementi ebraico e cinese nell'opera balzaciana, oltre alla breve nota, a p. 81, sull'*Exposition* allestita alla Maison de Balzac ed intitolata: *Le Carnaval à Paris* (15 novembre 2012-17 février 2013).

[MARCO STUPAZZONI]

MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, *Milano 1° marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, in AA.Vv., *Atlante delle letterature italiana*, a cura di Sergio LUZZATTO e Gabriele PEDULLÀ, volume terzo, *Dal Romantismo a oggi*, a cura di Domenico SCARPA, Torino, Giulio Einaudi editore, 2012, pp. 113-118.

La visita di Balzac ad Alessandro Manzoni quella sera del 1° marzo 1837 in via Morone, a Milano, nel salotto rosso dove l'autore dei *Promessi Sposi* soleva ricevere i suoi pochi amici fu un evento eccezionale ma, per certi versi, atteso. «Il più fecondo dei nostri romanzieri», come molta parte della pubblicistica non soltanto lombarda si compiaceva di etichettare Balzac, godeva, in quegli anni, di una posizione privilegiata in seno all'aristocrazia milanese che lo accolse con cordialità e ammirazione nei propri salotti. L'unica eccezione fu appunto il salotto di casa Manzoni dove lo scrittore francese fu condotto grazie alla mediazione del marchese torinese Felice Carron de Saint-Thomas. Le testimonianze e i ricordi di quella visita, che personalità

autorevoli quali Stefano Stampa e, soprattutto, Cesare Cantù lasciarono in diverse occasioni successive al quel primo marzo del '37, – a cui devono aggiungersi i pregiudizi e le riserve culturali e morali nei confronti della persona di Balzac, della sua opera e, in modo particolare, dei suoi giudizi, più o meno fondati ma non certo entusiastici, sui *Promessi Sposi* – non fecero che evidenziare, quasi fino all'esasperazione, l'atmosfera di totale chiusura, di diffidenza e di incommunicabilità che mantenne Manzoni e Balzac in una totale e irrimediabile estraneità reciproca. Non furono, scrive M. Bongiovanni Bertini, «le differenze di carattere o di educazione a frapportare tra i due romanzieri una barriera insormontabile, ma l'impossibilità in cui ognuno dei due venne a trovarsi di apprezzare il valore dell'opera dell'altro, per ragioni ideologiche e culturali» (p. 115). Si disse che Balzac parlò esclusivamente di sé: in realtà, furono la questione della dignità dello scrittore e quella della tutela della proprietà letteraria a stimolare la spontaneità e l'intensità dell'eloquenza balzaciana. Richiamandosi ai modelli di Rabelais e, in modo particolare, di Beaumarchais, Balzac pone sempre al centro del suo discorso il romanzo: è questa, infatti, la posta in gioco che egli vorrebbe condividere con Manzoni, il punto di riferimento su cui egli ritorna instancabilmente anche quando l'autore di *Louis Lambert* e del *Médecin de campagne* si sofferma sul proprio ruolo nella evoluzione della letteratura e sulla ricezione della propria opera. E Manzoni? Che cosa poteva ribadire od opporre lo scrittore italiano a così tanta «glorificazione della finzione romanzesca»? Ai suoi occhi, osserva l'A., «quella finzione rappresentava, nei suoi rapporti col Vero, un nodo problematico complesso e forse insolubile»: nella genealogia tratteggiata da Balzac, Manzoni «vedeva una tara insanabile, un insospettato lato oscuro; non poteva rispondere al romanziero parigino che con un silenzio elusivo, il silenzio di chi avrebbe avuto troppe cose da dire» (p. 117).

[MARCO STUPAZZONI]

MICHEL LICHTLÉ, *Balzac, le texte et la loi*, études réunies par Sophie VANDEN ABEELE, préface de Françoise MÉLONIO, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 518.

In un passo della sua celebre biografia di Balzac pubblicata nel 1859, Théophile Gautier, con ammirabile preveggenza critica, osserva che, se Stendhal confessava di leggere sempre tre o quattro pagine del Codice civile, prima di scrivere, «per trovare il tono giusto», Balzac, invece, ha saputo anche «scoprire nel Codice dei poemi e dei drammi» (*Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859, p. 68). Sulle orme di Gautier, Balzac, *le texte et la loi* ricostruisce magistralmente la pluralità dei percorsi attraverso i quali, in Balzac, la creazione narrativa esplora le problematiche giuridiche più urgenti e più complesse del tempo traducendosi in riflessione sul Diritto e in interrogazione critica della Legge. Il corpus esaminato include l'insieme dei testi balzaciani, senza omettere le *œuvres de jeunesse* né trascurare la formazione del giovane Balzac, studente alla Facoltà di Diritto di Parigi dal 1816 al 1819 (*Balzac à l'école du droit*, pp. 137-156). Secondo le dichiarazioni programmatiche di Michel Lichtlé (*Balzac et le Code civil*, pp. 157-173), non si tratta semplicemente di recensire l'abbondanza e la diversità dei processi, delle inchieste, delle consultazioni di uomini di legge, delle considerazioni sui codici civili e penali che pullulano nella *Comédie humaine*. Al di

la dei romanzi direttamente collegati a tematiche giuridiche, l'opera balzachiana è infatti permeata da un diffuso «discorso giuridico» che investe la rappresentazione del quotidiano, della vita intima, dell'esistenza ordinaria: nascite, eredità, matrimoni, ipoteche, acquisizioni di beni scatenano duelli drammatici e lotte mortali la cui arena è spesso lo studio dell'avvocato, del notaio o del giudice. Il Codice civile del 1804 fornisce all'invenzione romanzesca «una sorta di dizionario dei conflitti potenziali di cui è gravida la società moderna» (p. 176), un formidabile arsenale giuridico di armi che il romanzo balzachiano sa far detonare, innovando radicalmente le sue forme e i suoi intrecci narrativi. Il mondo immaginario de *La Comédie humaine*, nella prospettiva adottata da Lichtlé, è in questo senso un campo di battaglia sconvolto dal turbinare di passioni e interessi contrapposti che travolgono anche le istanze della legge. Sullo sfondo della dilagante idolatria del denaro e del successo, le figure e le istituzioni giuridiche dell'universo balzachiano mettono in scena il fallimento della possibilità di regolare l'antagonismo tra le aspirazioni dell'individuo e l'ordine sociale (*Balzac et la notion de gouvernement moderne*, pp. 355-396). Nell'esemplare conclusione di *Le Colonel Chabert*, il colore nero degli abiti indossati da preti, medici e avvocati figura la desolazione di «coloro che non possono più stimare gli uomini» per l'esperienza costante dei loro delitti, suggerendo il «lutto universale» delle speranze umane (*La Comédie humaine*, edizione diretta da Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981, vol. III, p. 373). E ancora nel segno del «lutto» si inscrivono le denunce balzachiane dell'impotenza della giustizia, la cui azione si arresta sulla soglia del «male morale» (*Sur "L'Interdiction"*, pp. 205-220), dei «crimini e misfatti» impuniti della vita privata che sfuggono perversamente alla repressione e alla sanzione, costituendo così il territorio privilegiato per un'acuminata riflessione sui limiti stessi della legge (*Le Colonel Chabert, roman judiciaire*, pp. 175-204), insieme all'analisi della presenza onnipervasiva di spietati «codici» sociali e mondani, contro i quali il pur ammirato Codice civile napoleonico rivela la sua rovinosa inefficacia (*Crimes et bâtiments de la vie privée dans "Le Lys dans la vallée"*, pp. 317-329).

Nell'indagine di Lichtlé, lo spazio dell'utopia balzachiana di una giustizia improntata alla «riparazione» e al «perdono» (*Balzac et la justice de paix*, pp. 221-236) o di un mistico «altrove» delle leggi umane, sottratto alla loro manchevole contingenza ma consegnato al tragico scacco dell'alienazione (*L'aventure de Louis Lambert*, pp. 417-448), cede dunque il passo al disincanto, con la lucida consapevolezza della dimensione profondamente politica imbricata nella teoria e nella prassi del Diritto civile e penale (*Du roman et de la société en France à l'époque romantique: Balzac devant la peine de mort*, pp. 237-263), non già manifestazione di un ordine razionale ma espressione delle coalizioni di interessi economici e sociali coagulatisi nei decenni della Restaurazione e della rivoluzione liberale del 1830. Anche nel deserto delle «illusioni perdute», tuttavia, mentre si fa strada all'infelice visione di un universo sociale ormai in preda alla potenza sfrenata del «genio del male» (*La Comédie humaine*, edizione citata, vol. IX, p. 1079), la riflessione critica di Balzac continua a esercitarsi tra tensioni, proposte di riforma, provocazioni paradossali, contraddizioni e ripensamenti successivi, interrogando ostinatamente gli splendori e le miserie della giustizia umana (*Images balzaciennes de la justice*, pp. 331-351) nelle *mises en scène* narrative che, allo

stesso tempo, aprono il romanzo a impensati, inediti campi della rappresentazione.

Questa «eterna genesi» (come sottolinea l'introduzione di Françoise MÉLONIO, pp. 7-13) del pensiero di Balzac, sempre restio a fissarsi in articolazioni sistematiche e univoche malgrado l'ossessiva volontà di coerenza di cui si nutre, fin dalle origini, il progetto della *Comédie humaine*, prende forma e si riflette nella genesi infinita della stessa scrittura balzachiana. Un'ampia sezione del volume ripercorre analiticamente fasi ed aspetti cruciali dell'interminabile edificazione del Monumento narrativo di Balzac, riesaminando le condizioni specifiche e materiali di produzione dei suoi testi, dal tormentato rapporto con gli editori alle aspre battaglie contro le pubblicazioni abusive o le edizioni pirata di opere sottratte fraudolentemente ai diritti d'autore (*Balzac et la «Revue étrangère»*, pp. 119-134), dalle sperimentazioni del *roman-feuilleton* (*L'insertion du texte balzacien dans «Le Siècle»*, pp. 73-118) alla gestione sempre più complessa, nel corso del tempo, delle campagne di revisione e riscrittura che investono tutti i romanzi e i racconti riuniti nella *Comédie humaine*. La densissima, accurata ricognizione condotta da Michel Lichtlé permette di ridisegnare la ricchissima, articolata mappa dei principali modi, tipologie e procedure del laboratorio creativo di Balzac, con le strategie compositive corrispondenti (*La gestion balzacienne des épreuves*, pp. 49-72). Le aggiunte progressive e i rifacimenti integrali, i reimpieghi di scritti pre-pubblicati in rivista, gli sviluppi imprevisi in corso d'opera, la ristrutturazione permanente del «ritorno sistematico dei personaggi», le riedizioni ampiamente rimaneggiate, l'accumulo di bozze di stampa in cui il testo trova lentamente, *in fieri*, il suo equilibrio e la sua massa, concorrono a moltiplicare tutti gli stadi intermedi della rielaborazione genetica, quasi a voler abolire ogni tradizionale frontiera tra la sfera dei manoscritti e quella delle opere pubblicate (*Pour Balzac*, pp. 39 ss.). Ovvero, come non manca di sottolineare Lichtlé, nella costruzione globale de *La Comédie humaine* le stesse edizioni a stampa sembrano trasformarsi in «stati provvisori di un cantiere indefinitamente aperto» (p. 49). Si definisce, così, la vera e propria «legge» del Grande Testo balzachiano nel corso del suo farsi, con il costante ritorno della scrittura su se stessa che ha esteso a dismisura, insieme ai confini del processo genetico, anche i possibili della forma-romanzo.

[SUSI PIETRI]

ALEXANDRE DUMAS, *Les Deux Révolutions. Paris (1789) et Naples (1799)*, traduit de l'italien et annoté par Jean-Paul DESPRAT et Philippe GODOY, préfacé par Claude SCHOPP, Paris, Fayard, 2012, pp. 1003.

Faute du manuscrit français de Dumas, actuellement non localisé, peut-être détruit, Jean-Paul Desprat et Philippe Godoy nous fournissent leur traduction de la *Storia di Borboni di Napoli* parue dans «L'Indépendante» de mai 1862 à 1864, puisque sa publication française n'a été assurée que partiellement vu la faillite du «Monte-Cristo» où elle avait commencé parallèlement en juillet 1862. Cet ouvrage a donc l'avantage de rassembler ces livraisons pour le lectorat français comme l'a fait Luogo dans l'unique édition existant en italien (Napoli, Marotta e Marotta, 2002). Or cet écrit intéresse les deux nations puisqu'il veut faire la comparaison entre Louis XVI durant la Révolution de 1789 et Ferdinand IV face aux soubresauts de la République parthénoépéenne de 1799.

On sait combien Alexandre Dumas est concerné par l'épopée révolutionnaire de Championnet à Naples puisque son père, le général Dumas, croyant débarquer en territoire républicain à son retour d'Égypte, se retrouva prisonnier du Bourbon qui devait prendre le titre de Ferdinand I^{er} quand il devint roi des Deux-Siciles en 1815. L'orphelin appauvri du général d'Empire entretient donc une relation très particulière avec la capitale de la Campanie, pris entre sa rancœur filiale envers la redoutable Marie-Caroline, sœur vengeresse de Marie-Antoinette, et sa propre fascination pour Naples et ses habitants, découverts avec passion lors de son séjour de 1835 au retour de son voyage en Méditerranée. Il est de plus, quand il entreprend cette histoire, devenu le directeur du Musée national et des fouilles archéologiques en remerciement de son action au service de Garibaldi, notamment comme fournisseur des armes qui ont permis de soutenir l'expédition des Dix Mille.

La démarche est compréhensible puisque le fondateur-directeur de «L'Indépendente» écrit la majeure partie des 750 numéros de son quotidien, auxquels donc va s'adjoindre en supplément cette *Histoire des Bourbons de Naples*, mais elle est aussi difficile, car existent déjà à l'époque plusieurs récits historiques dus à Cuoco, Botta et Colletta, ainsi que l'indique d'emblée Dumas dans son introduction (p. 37-45). Il justifie donc son entreprise par la mise à disposition grâce à son ami Garibaldi des archives et correspondances secrètes des Bourbons conservées malgré le décret de Ferdinand ordonnant en 1800 de les brûler.

L'ouvrage, préfacé par Claude Schopp (pp. 9-36), est découpé en quatre parties: depuis l'installation de l'espagnol Charles III en Italie en 1733 jusqu'aux démêlés de Ferdinand IV entre le Pape et Hamilton (pp. 49-275), les conséquences de la Révolution française sur le royaume de Naples, avec la fuite des Bourbons devant l'invasion conduite par Championnet (pp. 279-533), l'installation de la République parthénopeenne et le contrecoup opéré sous l'impulsion de Marie-Caroline (pp. 537-779), enfin les aléas des sanfédistes, les destinées de Ruffo et Caracciolo, jusqu'au retour des Français à Marengo et la fin étonnante de Nelson et Lady Hamilton (pp. 783-1000).

Tout l'intérêt de la version dumasienne des faits, souvent marquée de simplification, réduisant un peu l'histoire à des conflits personnels d'intérêts, réside dans la verve et l'alacrité avec lesquelles le romancier de *La San Felice* et des *Mémoires d'une favorite* comme de *Joseph Balsamo* et de *La Comtesse de Charny* narre les anecdotes qu'il a dégagées du matériau exceptionnel de documents dont il dispose. Dumas, qui a vécu paradoxalement dans la proximité du duc d'Orléans, règle certes ses comptes avec les Bourbons, en digne héritier républicain de ce «Monsieur l'Humanité» qu'était son père face au Premier Consul, mais il a aussi l'ambition d'insuffler au peuple napolitain la fierté de sa propre histoire, parallèlement à sa mission de mise en valeur archéologique et pittoresque de la région.

[LISE SABOURIN]

AA. VV. *Le prince et l'écrivain, Alexandre Dumas et le prince Napoléon. Correspondances et textes inédits*, «Cahiers Alexandre Dumas», n°39, 2012, diffusion Paris, Encre/Belles lettres, 2012, pp. 255.

Alexandre Dumas le républicain a été, on le sait, l'ami de deux princes, le duc d'Orléans, gendre du

roi Ferdinand IV sous lequel avait été emprisonné son père, et le prince Napoléon, dit «Plonplon», le libéral cousin de Napoléon III disgracié pour son action en faveur de Garibaldi.

Les «Cahiers Alexandre Dumas» 2012 rassemblent, au sein d'une trame de liaison écrite par Claude SCHOPP, les lettres de Dumas père et fils au prince Napoléon, celles de Dumas père au prince Galitzine, celle du prince Napoléon à Ida Dumas, des extraits de lettres du prince Napoléon et de Julius Gruzewski au prince Vladimir Galitzine, ainsi que des pièces relatives au duel du prince Napoléon et du comte de La Roche-Pouchin, des lettres de la comtesse son épouse, née Maria Czartoryska, transcrits par Claude SCHOPP, Odile KRAKOVITCH et Anne-Marie CALLET-BLANCO, traduits pour les articles italiens issus de «L'Indépendente» par Chantal CHEMLAA. S'ajoute un résumé du *Discours de S. A. I. Napoléon (sur la question italienne)* prononcé au Sénat le 1^{er} mars 1861 et de la *Lettre sur l'histoire de France adressée au prince Napoléon* par le duc d'Aumale en réponse.

L'amitié nouée avec le jeune prince exilé à Florence en 1840 est solide: Plonplon se charge d'apprendre à Dumas la mort accidentelle du duc d'Orléans en 1842; lui confie les démêlés complexes de son duel avec Pouchin en 1843; séjourne chez lui lors de sa visite à Paris en 1845 sous le nom de «comte de Monfort»; partage en 1861 son engagement contre la politique impériale inspirée par le Saint-Siège, avant de le retrouver à Naples peu après l'entrée triomphale de son beau-père, le roi Victor-Emmanuel II, en 1862. La correspondance continue avec Dumas fils éprouvé par la mort de son père et le désastre français, quand le prince rouge devient conseiller général de la Corse en 1871, puis se retire à Prangins après la loi d'exil frappant en 1886 tous les membres des familles ayant régné en France.

Le répertoire biographique final (pp. 201-245) donne tous les renseignements utiles sur les personnes évoquées dans ces documents qui, ainsi réunis, ont non seulement l'avantage de fixer l'état des relations des Dumas avec ce prince célèbre, mais aussi fournissent des détails intéressants sur les relations franco-italiennes au milieu du XIX^e siècle.

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Cosima, ou la haine dans l'amour*, édition établie et présentée par Catherine MASSON, Paris, Le Jardin d'Essai, 2013, pp. 237.

«Cette édition de *Cosima* de George Sand est destinée aux gens de théâtre et aux professionnels qui souhaitent faire connaître au public et aux étudiants les premiers pas de Sand au théâtre» (p. 9). On ne saurait être plus clair que ce simple et modeste avertissement par lequel Catherine Masson ouvre sa «présentation» de *Cosima*, première pièce de George Sand écrite en vue d'une représentation, après quelques «pièces à lire» publiées dans la «Revue des deux mondes», et surtout première pièce de l'auteur à être créée sur une scène publique, pour la précision au Théâtre-Français, le 29 avril 1840.

La vocation pédagogique se manifeste essentiellement dans les trois «Appendices» en fin de volume, qui présentent de manière claire et concise pour un public non averti respectivement quelques grandes balises d'«Histoire de France pendant la vie de George Sand (1804-1876)» (pp. 221-225), un précis sur «Le théâtre dans la vie d'Aurore Dupin-Dudevant, future George

Sand» (pp. 227-230) et un tableau chronologique de ses pièces (pp. 231-234), comportant quelques utiles indications qui permettent de voir d'un coup d'œil lesquelles de ces pièces obtinrent un succès ou un échec lors de leur première représentation et lesquelles sont des auto-adaptations de romans de Sand pour la scène, sujet cher à Catherine Masson qui y a consacré quelques articles.

On ne saurait d'ailleurs que saluer cette édition, qui rend accessible dans un format de poche et à un large public non seulement la pièce elle-même, désormais devenue introuvable en dehors des *Œuvres complètes* de son auteur, mais aussi sa préface autographe, amer retour de Sand sur le mauvais accueil reçu par *Cosima* en 1840, la version alternative du 5^e acte, et la préface générale au *Théâtre complet* en 4 volumes publié chez Michel Lévy frères en 1866-67, texte de référence pour l'établissement de la présente édition.

On regrettera seulement l'absence d'une bibliographie de référence, fût-elle succincte et sélective, et d'un retour critique sur ces deux versions du dernier acte, ainsi que quelques problèmes de diffusion, les volumes du Jardin d'Essai n'étant pas les plus faciles à commander, surtout pour des lecteurs étrangers.

Dans son introduction, Catherine Masson s'attache à montrer l'intérêt de la pièce et son importance dans le parcours théâtral de Sand, se livrant à une véritable œuvre de réhabilitation, puisque, souligne-t-elle, «comme les journaux de l'époque la critique moderne a trop souvent dit que *Cosima* était une mauvaise pièce, occultant ainsi la portée de son message et l'importance des monologues dans un drame que Sand voulait intimiste» (pp. 14-15). Or le message était une véritable bombe, qui fit crier les contemporains à l'immoralité et au scandale, puisque le sujet central n'est autre que «la marginalisation de la femme» (p. 20), reléguée dans une sphère privée où elle se meurt d'ennui, enfermée et surveillée avec soupçon par un mari certes généreux et honorable, mais incapable de lui donner l'amour qu'elle cherche et même de communiquer vraiment avec elle, bref une «interdiction de sexe, de corps et de plaisir» (p. 22) qui conduira l'héroïne au suicide et contre laquelle Sand s'insurge. L'A. nous montre comment ce sujet est traité dans la pièce à travers une analyse des personnages et de leurs rapports, et en particulier à travers l'étude des emplois différents et souvent retors du mot «ami» dans leur bouche. Parallèlement elle nous montre comment, entre monologues, confessions et confidences, Sand arrive à faire entendre au théâtre la voix de la femme et à proposer à son public une dramaturgie de l'intime, proche des émotions des personnages.

Quant à savoir si *Cosima* est réellement une mauvaise pièce, le lecteur pourra désormais en juger par lui-même.

[VALENTINA PONZETTO]

CHRISTINE PLANTÉ, *George Sand – Fils de Jean-Jacques*, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 258.

Les Presses Universitaires de Lyon publient, sous le titre de *George Sand – Fils de Jean-Jacques* un volume de 258 pages qui rassemble les textes de George Sand sur Jean-Jacques Rousseau, établis, présentés et annotés par Christine Planté, professeur(e) de littérature française à l'Université Lyon 2, spécialiste reconnue du XIX^e siècle comme de George Sand.

On doit lui être reconnaissant de nous permettre de lire un roman inachevé, les *Mémoires de Jean Paille*,

jusqu'à l'inédit, et de compléter cette lecture par celle de l'article *À propos des Charmettes*, écrit également en 1863, qui fut peut-être, selon l'hypothèse de Christine Planté, l'une des causes qui conduisirent George Sand à l'abandon de ce roman. En annexes, figurent l'article de 1841, *Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau* et les pages d'*Histoire de ma vie* qui concernent Rousseau. Chacun de ces textes est précédé d'une introduction et accompagné de notes d'une érudition parfaite.

Le titre rappelle que George Sand a été considérée comme un héritier de Jean-Jacques, et qu'elle-même a toujours voulu lui rester «fidèle comme au père qui l'a engendré» (*À propos des Charmettes*, p. 155). Le tricentenaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau, célébré l'année dernière, a été l'occasion pour Christine Planté de reprendre et de poursuivre une réflexion sur cette filiation, objet d'articles précédents: *Sand et Rousseau: importance et difficulté d'une filiation* (in *George Sand, littérature et politique*, textes réunis par Martine Reid et Michèle Riot-Sarcey, Nantes, Éditions Pleins feux, 2004, pp. 45-61); *George Sand, fils de Jean-Jacques* (in *George Sand, Intertextualité et Polyphonie I, Palimpseste, Echanges, Réécritures*, éd. Nigel Harkness et Jacinta Wright, French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, Peter Lang, 2011, pp. 23-46).

Le texte le plus important par sa longueur est celui du roman inachevé commencé en juin 1863 sous le titre de *Mémoires de Jean Paille*. L'introduction de Christine Planté développe les principaux problèmes soulevés: circonstances de la rédaction, intentions de George Sand et hypothèses sur le renoncement à poursuivre ce roman dont le manuscrit s'arrête de manière énigmatique au milieu d'une phrase.

Le narrateur âgé (le récit est placé en 1830), petit-fils qui s'ignore de Jean-Jacques (sa mère est une enfant trouvée), rapporte l'unique rencontre qu'il eut adolescent avec Rousseau, peu de jours avant sa mort. La discussion s'engage entre eux sur l'art des jardins auquel Christine Planté accorde dans son introduction (pp. 52-67) une place importante et justifiée par les circonstances historiques: Rousseau est mort à Ermenonville où le marquis de Girardin, auteur d'un ouvrage *De la Composition des paysages*, avait effectivement composé un jardin selon les principes du jardin à l'anglaise. Le dialogue qui s'établit entre le jeune homme et un Rousseau dont la méfiance initiale se mue en discours bienveillant permet d'exposer une esthétique fondée sur l'opposition entre la nature et la culture, entre l'art et l'artifice, la vérité et le mensonge. Christine Planté consacre une analyse subtile très remarquable à la place du jardin dans la vie et l'œuvre romanesque ou autobiographique de Rousseau et de George Sand: «Occasion d'une interrogation philosophique majeure sur la nature, il l'est aussi d'une réflexion politique sur l'ordre, la contrainte, l'égalité, et de considérations économiques sur la propriété, le travail, la productivité et le loisir» (p. 53). Ce qui laisse supposer que George Sand ne se serait pas éloigné du but qu'elle s'assignait auprès de Sainte-Beuve: «Je voudrais, dans mon *fils de Jn-J*, envisager, pressentir la politique, comme j'ai entrevu et tâché d'exprimer la religion dans *Mlle La Quintinie*» (lettre à Sainte-Beuve du 16 juin 1863, citée p. 34), afin de disculper Rousseau d'être à l'origine de la violence révolutionnaire.

Les deux articles visent une autre accusation qui pèse sur Rousseau, celle de l'abandon de ses enfants. Sand cherche à l'en absoudre en présentant diverses explications: la possible incertitude où Jean-Jacques pouvait être d'avoir des enfants ou d'être le père de

ceux que Thérèse (assez malmenée) mettait au monde. La filiation spirituelle revendiquée (Christine Planté souligne combien la personne de Rousseau fait partie de son histoire familiale) l'emporte sur la filiation naturelle au point que, *felix culpa*, c'est le remords de Jean-Jacques qui lui a permis d'écrire *L'Émile* «qui devait faire une si grande révolution dans les idées» (*Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau*, p. 222), et d'engendrer des fils destinés à poursuivre son œuvre d'égalité.

La réunion de ces textes permet de voir dans sa continuité temporelle la réflexion de Sand sur Rousseau, de mesurer l'influence qu'il exerça sur ses idées politiques comme sur ses idées philosophiques, morales, esthétiques ou littéraires. Christine Planté souligne justement qu'aucun autre des philosophes des Lumières n'a tenu une place comparable dans son œuvre. Par l'admiration qu'il lui a inspirée, comme par la réflexion que son œuvre politique, romanesque ou autobiographique a suscitée, nous saisissons mieux combien Rousseau fut – et demeure – un signe de contradiction.

[MARIETTE DELAMAIRE]

AA. VV. «Un livre d'art fantasque et vagabond». *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, sous la direction d'André GUYAUX, avant-propos de Dominique MILLET-GÉRARD, Paris, Garnier Classiques, 2010, pp. 424.

À l'occasion de la mise au programme d'agrégation du recueil d'Aloysius Bertrand, un colloque réunissant une quinzaine de chercheurs a analysé les divers aspects qui pourraient faire de ce «petit romantique» finalement un «auteur majeur», comme le suggère l'avant-propos de Dominique MILLET-GÉRARD (pp. 7-10).

Noriko YOSHIDA étudie d'abord sa relation avec *les fantaisies d'optique* (pp. 11-42), chaque poème étant conçu visuellement comme une machine optique, ce que corrobore Henri SCEPI (*Art et illusion. Le problème du visible dans "Gaspard de la nuit"*, pp. 101-114) en discernant, dans cet ensemble discontinu comme un recueil d'estampes, une véritable épiphanie du poème bref par son énergie éphémère.

Filip KEKUS analyse finement *la fantaisie romantique* (pp. 43-65) de «*Gaspard de la nuit*», sa parenté avec grotesque, baroque et humour le brandissant telle une bannière de ralliement anti-classique. Gisèle VANHÈSE montre comment le poète se plaît à l'animation des objets, à l'ellipse narrative, à une vision plurielle (*Un sens à la fois précis et multiple. Poétique de l'ambigu dans "Gaspard de la nuit"*, pp. 67-82), tandis qu'Hugues MARCHAL se penche sur la dimension fictionnelle à travers les métalepses telles que définies par Genette (*Métalepses, ou comment voir le diable*, pp. 83-100).

Hélène VÉDRINE utilise ses connaissances en typographie, bibliophilie, numismatique pour comprendre en quoi la préface fonctionne comme un théâtre d'ombres de Séraphin (*Fausse monnaie et pantins. Le livre et ses simulacres dans "Gaspard de la nuit"*, pp. 115-147). Jean-Luc STEINMETZ propose une lecture psychanalytique (*Lire la nuit*, pp. 149-161) et Nicolas WANLIN un regard socio-politique (*"L'École flamande". Une poétique de l'histoire*, pp. 173-185).

Deux micro-lectures, montrant l'importance des épigraphes, sont fournies: par Jacques-Rémi DAHAN sur «*Onéine*», ou *la tentation luciférienne* (pp. 163-172), qui analyse comment Bertrand s'est inspiré du *Comte de Gabalis* de Montfaucon de Villars et des *Mär-*

chen de La Motte-Fouqué; par Dominique MILLET-GÉRARD, qui voit comme le chiffre d'une esthétique gracieuse entre Rembrandt et Callot dans «*Le Marchand de tulipes*» miroir de *l'esthétique bertrandienne: l'avers et le revers* (pp. 186-202).

Michel BRIX invite à «débaudélairiser» *Gaspard de la nuit* en méditant sur sa vision du poème en prose: *révolution esthétique ou «sérieuse bouffonnerie»* (pp. 203-219), tandis que Jacques BONY analyse la relation ambivalente qui a fait de *Sainte-Beuve exploitateur d'Aloysius Bertrand* (pp. 221-233) le responsable d'une lutte sournoise qui explique sans doute en partie les aléas de la publication.

Du côté de la réception, Thierry ROGER («*Gaspard de la nuit*» ou les *anachronismes. Lectures anti-romantiques d'un bréviaire du romantisme*, pp. 235-249) décelé dans le goût de la miniature et le refus du lyrisme au profit d'une concentration impersonnelle les choix opérés pour lire Bertrand. Luc BONENFANT considère *L'épreuve de la traduction* menée par John T. Wright en 1994 pour discerner les *Temporalités, totalités et poéticité dans "Gaspard de la nuit"* (pp. 251-266). Dominique COMBE retrouve dans le cas de Bertrand, *poète mineur?* (pp. 267-276) les lois d'évolution littéraire dégagées par les formalistes russes sur la canonisation des genres vulgaires et leur transmission à la branche cadette.

Enfin, Aurélia CERVONI a réuni (*Fortune de "Gaspard de la nuit" 1853-1869*, pp. 279-409), outre quelques textes dus à des anonymes, les articles de recension, critique, souvenirs ou présentation écrits, de la parution de 1842 à la première réédition en 1868, par Sainte-Beuve, Paul de Molènes, Émile Deschamps, Léon Boitel, Auguste Desplaces, Arsène Houssaye, David d'Angers, Fortuné Calmels, Charles Baudelaire, Charles Asselineau, Auguste Petit, Pierre Larousse, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Joséphin Soulayr, qui permettent mieux de juger par soi-même de son accueil critique.

Un livre donc fort utile dans la diversité de ses approches comme de ses sujets, qui contribue à renouveler la perception de l'œuvre, trop souvent reléguée comme ancêtre des poèmes en prose baudelaériens ou objet de redécouverte surréaliste, sans être assez étudiée en elle-même et au sein du romantisme.

[LISE SABOURIN]

GÉRARD DE NERVAL, *Voyages en Europe*, textes établis, présentés et commentés par Michel BRIX et Hisashi MIZUNO, Paris, Éditions du Sandre, 2011, pp. 388.

Nerval, que Sainte-Beuve qualifie malicieusement de «commis-voyageur littéraire de Paris à Munich», est effectivement en «vol perpétuel» ainsi que le reconnaît Gautier et comme permet de l'apprécier la chronologie de ses voyages présentée en fin de volume (pp. 381-385).

Après son voyage en Provence et en Italie jusqu'à Naples à l'automne 1834, il s'élance vers la Belgique en juillet 1836 en compagnie de son ami «Théo» qui narre leurs pérégrinations pour «La Chronique de Paris» balzacienne de septembre à décembre 1836. Sans doute Gérard décide-t-il alors de raconter lui aussi ses impressions, ce qu'il fait pour la première fois lors de son voyage pour rejoindre Dumas à Francfort en août-septembre 1838 en vue de préparer *Léo Bruckart*. C'est en piéton, selon son choix favori, mais aussi vu

la maigreur de sa bourse, qu'il rentre de sa découverte de Mannheim et Heidelberg par Bade et Strasbourg (pp. 45-76). Aussi dès novembre 1839 imagine-t-il de se faire attribuer une «mission diplomatique» pour retourner examiner l'image de la France dans l'opinion allemande et autrichienne (pp. 77-86). Mais la chute du ministère Guizot le surprend à Vienne en situation délicate comme le montrera *Pandora* et l'oblige à rentrer «à pied en partie», «dépenaillés» et affamé en mars 1840 (pp. 87-170). Il rêve pourtant encore d'être soutenu par le ministère Thiers, qui chute lui aussi, alors qu'il est en Belgique de mi-octobre 1840 à janvier 1841 (pp. 171-196). Le récit de voyage change désormais de statut pour Nerval: de sa description pleine de fantaisie réaliste, il passe à une fiction épistolaire d'un nouveau ton, notamment sur son amour de Vienne (pp. 197-220). D'autres secours ministériels lui permettront le périple en Orient (hors corpus en ce volume) de 1842 à janvier 1844 où il rejoint par la Grèce (pp. 243-276) l'Italie, notamment Naples (pp. 277-302), avant de repartir en septembre à Bruxelles avec Houssaye (pp. 221-242). Deux voyages londoniens sont effectués durant l'été 1846, par Anvers et retour au fil de la Moselle de Coblenz à Metz, et au printemps 1849 (pp. 303-324). Après un nouveau tour en Autriche en 1849 (pp. 325-340), flatté par l'appréciation de Goethe sur sa traduction de *Faust*, Nerval se rend aux fêtes de Weimar organisées par Liszt en août 1850, où il est accueilli en ami quoique arrivé en retard vu son passage par Bruxelles et Francfort (pp. 341-380). De nouveau, la Belgique et la Hollande en mai 1852, puis une dernière fois l'Allemagne en juin-juillet 1854: c'est bien un voyageur-né, apte à s'adapter aux mœurs et à découvrir les paysages, un marcheur infatigable que ce chroniqueur reconnu en son temps.

Michel BRIX et Hisashi MIZUNO ont choisi de donner la version originale de tous ces textes, souvent modifiés lors de leurs versions successives. Ils soulignent dans leur introduction (pp. 7-42) l'originalité de la position nervalienne: fuyant dès le début la description des monuments et des sites pour s'écarter des guides utilisés par les voyageurs, Gérard rend ses sensations de flâneur, attaché au goût des détails et habile à manier le paradoxe; après 1841, il laisse même la parole à un narrateur enjoué, volontiers onirique, qui devient un véritable personnage littéraire, porteur de sa libre imagination, pour témoigner de la pantomime du monde, tout en laissant émerger ses réflexions sur les mœurs étrangères ou ses engagements personnels pour la musique et les arts.

[LISE SABOURIN]

HISASHI MIZUNO, *Gérard de Nerval poète en prose*, Paris, Kimé, 2013, pp. 258.

Giacché Nerval non è autore di *poème en prose*, lo studio si pone il chiaro intento di rinvenire la poesia interna alla prosa nervaliana. È interessante l'inusuale punto di partenza: Nerval così come visto dai moltissimi necrologi che seguirono la sua tragica morte, non ultimi quelli di Alexandre Dumas, Arsène Houssaye e Théophile Gautier. L'assunto è il seguente: «la nature du scandale entourant le suicide du poète semble avoir orienté la lecture de son œuvre».

È poi affrontato l'importante argomento del germanesimo di Nerval. La traduzione del *Faust* di Goethe è sì fatta di versi e di prosa, ma col susseguirsi delle edizioni (1827, 1835, 1840) l'autore opta sempre più spesso per la prosa: una prosa vieppiù poetica. Inizial-

mente debitor nei confronti dello sguardo di Mme de Staël, Nerval fa della lezione proveniente d'oltre Reno una fertile humus per la sua opera, abbinandola senza traumi alla tradizione greco-latina. Ecco nato un sonetto come «Délfica».

La poetica del vero prende corpo ne *Le Roman tragique* contro il risveglio della tragedia classica, alla Ponsard, e nella narrazione delle *Nuits d'octobre* che descrive i meandri di Parigi con i suoi bassifondi. Con la precisazione che «le narrateur s'écarte en quelque sorte de l'école du vrai lorsqu'il sort de l'enfer parisien»; insomma, quando entra in campo il Valois, il sogno inizia a dettar legge.

Pubblicata su «L'illustration» come *Les Nuits d'octobre*, la serie *Promenades et souvenirs* accede a un narrato lirico, discontinuo, musicale. «À l'origine de la prose, il y a la poésie, étroitement liée à la chanson dans l'esprit de Nerval».

Il rapporto tra musica e poesia è infatti l'argomento della parte centrale di questo studio che prende in considerazione il pervicace attaccamento di Nerval alla canzone popolare e la funzione di quest'ultima all'interno della sua opera. Lo studioso imbastisce inoltre un'interessante dimostrazione sulla presenza di Rousseau nella fattura di *Sylvie*: si tratta del Rousseau della *Nouvelle Héloïse* così come divulgato in quegli anni dalla «Revue des Deux Mondes», rivista su cui appunto esce *Sylvie*. L'io autobiografico nervaliano non si discosterebbe molto da un soggetto lirico: poesia della prosa, in ultima istanza.

La parte finale affronta il nodo periglioso della follia, avanzando la seguente ipotesi: «Gérard de Nerval crée une écriture dialogique, à partir de textes de ses amis, pour dire sa folie». I testi con cui si instaura il dialogo sono quelli di Hyppolyte Babou, Jules Janin, Alexandre Dumas. È naturalmente *Aurélia* l'apice della follia poetica, una follia così lucida e produttiva da suscitare l'ammirazione di Baudelaire.

Complementare al singolare punto di partenza, funge da conclusione un panorama sulla ricezione dell'opera di Nerval dal 1855, anno della morte, al 1914, anno della prima biografia scientificamente fondata.

[ALESSANDRA MARANGONI]

ALFRED DE MUSSET, *Les Caprices de Marianne*, dossier par Olivier DELCROIX et lecture d'image par Sophie BARTHÉLÉMY, Gallimard, «Folioplus classiques», 2013, pp. 149.

Cette édition scolaire des *Caprices de Marianne* comporte peu d'annotations, mais le dossier établi par Olivier DELCROIX met en perspective la pièce de Musset sur «fond d'amertumes romantiques» et de «théâtre du désespoir» (pp. 71-87), en discernant «le drame de l'identité» qui s'y vit «du rire aux larmes» (pp. 88-101); il propose aussi deux groupements de textes complémentaires, l'un, thématique, sur «la rébellion féminine au théâtre» (pp. 102-116), l'autre, stylistique, sur «entremise amoureuse et quiproquos» (pp. 117-133), outre une chronologie et des éléments pour fiche de lecture.

Comme le veut la collection, elle s'enrichit aussi d'un rapprochement «du tableau au texte», en l'occurrence *La Jeune Fille de Sorrente avec un tambourin* (1825) de Léopold Robert, où Sophie BARTHÉLÉMY (pp. 55-68) discerne, sous la maîtrise du genre du portrait, une même attirance pour l'éclatante beauté juvénile, rendue pittoresque par amour passionné de

l'Italie, avec un équilibre comparable entre tradition classique et innovation romantique.

[LISE SABOURIN]

AA. VV. *Poétique de Musset*, sous la direction de Sylvain LEDDA, Frank LESTRINGANT et Gisèle SÉGINGER, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, pp. 338.

Haisseur de préfaces, ennemi des théories, chanteur de la nonchalance et de l'impromptu, Musset passerait aisément pour un écrivain sans poétique. Face aux efforts de systématisation des pensées esthétiques de Hugo et de Lamartine, l'auteur de *Namouna* ferait figure, au mieux, d'extravagant, au pire, de paresseux, voire, d'*anomalie romantique*. Dès lors, les différents auteurs du recueil d'articles *Poétique de Musset*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle en août 2010, se sont inscrits dans une démarche volontairement paradoxale. Comment, en effet, interroger les règles d'écriture d'un être littéraire qui, *a priori*, ne veut obéir à aucune école, qui ne se donne aucun maître en particulier mais les étudie tous, qui papillonne d'un genre et d'un registre à l'autre, sans qu'aucun chemin clair ne se dessine? C'est qu'en réalité sa poétique se dissémine dans son œuvre tout entière, pour se retrouver parfois, de façon improbable et inattendue, dans l'image la plus anodine, au hasard d'une rime, dans la chute d'une pointe. Point de préface prescriptive et prospective à la *Cromwell*, point d'art poétique à la Verlaine; la poétique de Musset se donne à lire en diagonale, par énigmes et dérobades, «littéralement et dans tous les sens» (Arthur Rimbaud).

Le volume d'articles *Poétique de Musset* prend la forme globale d'un plaidoyer à plusieurs voix. Face aux jugements aussi hâtifs que condescendants d'une longue tradition critique, il s'agissait d'instruire le procès en appel d'une œuvre très souvent mésestimée. Émile Zola, «fidèle de Musset», Balzac, lecteur avisé de ses nouvelles, Marcel Proust, admirateur du naturel et de la singularité de son écriture, Kazuo Watanabe, premier mussétiste au Japon, sont respectivement convoqués à la barre par François-Marie MOURAD («*Un fidèle de Musset*», *Émile Zola*, pp. 293-306), Patrick BERTHIER (*Balzac face à Musset*, pp. 279-291), Aude BRIOT (*Musset et Proust, ou la poétique du plaisir*, pp. 307-324) et Satsué KANOSÉ («*Lorenzaccio au Japon*», pp. 325-327).

Cette entreprise de procès en révision que constitue ce colloque de Cerisy se vérifie encore dans les articles consacrés à l'étude des sources. Les travaux de Romain PIANA (*Musset et Aristophane*, pp. 17-27), de Stéphane ARTHUR («*Suis-je un Satan?*», *Musset et les représentations du xvi^e siècle*, pp. 53-63) et de Valentina PONZETTO (*Musset et les écrivains italiens du Moyen Âge et de la Renaissance*, pp. 29-52) s'inscrivent résolument dans une tentative de redéfinition des territoires poétiques de Musset, grâce notamment au compas d'Aristophane ou au sextant des hommes du xvi^e siècle. Leurs analyses confortent l'idée que l'écriture de Musset se nourrit d'une plus grande liberté que celle des poètes reconnus du romantisme. Liberté politique du théâtre d'Aristophane, liberté générique de la fusion du grotesque et du noble, liberté, enfin, d'une «poétique négative, où s'opère la fusion non seulement des genres, mais également des catégories logiques et formelles» (p. 26). Car louer Aristophane, comme Musset le fait dans *La Loi sur la presse*, revient à démolir d'une pichenette de dandy la poétique hugolienne du sublime et du grotesque et à lancer, dans

le même temps, un formidable pied-de-nez à tous les systèmes poétiques établis. Quant au commerce avec les écrivains italiens, il est tout aussi fécond et libre. Valentina PONZETTO démontre que l'étude de la démarche intertextuelle de Musset est l'occasion rêvée de voir à l'œuvre cet «alchimiste du verbe». En transformant ainsi «les nouvelles de Boccace et de Bandello en contes en vers et en pièces de theater [...], Musset mise et s'interroge [...] sur la transgénéricité et l'intergénéricité» (p. 50), en même temps qu'il révèle, par ces réajustements personnels, une poétique de l'hybridité et de la forme brève, pratiquée partout ailleurs dans son œuvre.

Hybride est également le traitement mussétien de la poétique des genres. Par son travail sur la traduction/adaptation de *L'Anglais mangeur d'opium* de Thomas de Quincey, Gilles CASTAGNES («*L'Anglais mangeur d'opium. Traduit de l'anglais par A. D. M. : de la traduction à la création, l'acte de naissance d'Alfred de Musset*», pp. 81-91) conclut, là encore, à une poétique de la fantaisie. La peu glorieuse tâche de traduire se trouve, en effet, illuminée par le frénétisme irrésistible d'un jeune traducteur qui n'hésite pas à supprimer, déplacer, voire créer de toutes pièces des fragments entiers du discours de l'*opium-eater*. Quant à la fantaisie digressive et la tentation de la narration qui émaillent les *Revue fantastiques* (Anne-Céline MICHEL, «*Les Revues fantastiques*» comme *billets d'humeur*, pp. 93-111), elles nous montrent à nouveau un Musset indocile, dont l'écriture s'accommode difficilement des règles établies de la chronique journalistique, pour leur préférer les arabesques désinvoltes et les contes fantasques de l'*Humor hoffmannienne*. Tout aussi indocile est [l]a «*polémisation*» du roman autobiographique chez Musset, notamment dans *La Confession d'un enfant du siècle*, analysée par Samy COPPOLA (pp. 113-127).

Musset semble s'ingénier à tordre le cou, à chaque instant, aux horizons d'attente du lecteur, par une poétique de la torsion et de la «contorsion» (Marie-Ève Thérenty, citée par Anne-Céline MICHEL, p. 110). Contorsionniste et acrobate saltimbanque, Musset se plie et se fauille comme un reptile, dès qu'on croit le tenir. Il est «toujours fuyant et contradictoire» (Christian CHELEBOURG, «*Cet amalgame de fange et de ciel. Métalecture du premier Musset*», pp. 129-139). Aurélie LOISELEUR (*Spectres de Musset*, pp. 261-278) souligne, en outre, à quel point les identités réelles ou fictives, les divers masques et *personae* du poète, se montrent et se dérobent successivement, dans un savant jeu de spectres et d'autoscopies. Musset serait donc un virtuose de l'illusionnisme poétique, magicien éblouissant ses lecteurs-spectateurs pour mieux les duper sur ses «intentions» d'auteur.

Plutôt qu'aller tout droit, et se laisser suivre par le lecteur, Musset préfère donc *aller de travers*: «Le poème et le plan, les héros et la fable, l'Tout s'en va de travers [...]» (Musset, *Namouna*, v. 808-809). Frank LESTRINGANT (*Musset, une poétique de l'ébriété*, pp. 199-218), par une attentive lecture des sources néoplatoniciennes de l'ébriété inspirée de Musset, met précisément en lumière sa décoiffante poétique de l'*aller-de-travers*, où la disparate et les solutions de continuité sont autant de hoquets d'une plume imbibée. En outre, l'ébriété va de pair avec une certaine forme de folie littéraire, comme le confirme Oliver BARA (*La parole trahie. Mythe fondateur et fondement éthique de la poétique mussétienne*, pp. 219-230), en décelant, chez cet auteur, une «poétique follement dé-réglée» (p. 219). Tout y est à la fois objet de nostalgie et de profanation déréglée: Musset, comme le souligne Esther PINON (*Écrire le sacré: Mus-*

set et ses modèles, pp. 65-78) renonce à la pureté dans la débauche et le dérèglement, tout en espérant retrouver une innocence dans l'harmonie de la musique et de la peinture.

Ce *parti-pris de la diagonale* se confirme également dans l'analyse de son théâtre: Musset réaménage l'espace dramatique traditionnel en privilégiant le jardin (Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre de Musset côté jardins*, pp. 143-155), réoriente le politique du côté des rapports de force familiaux (Sophie MENTZEL, *Musset: dramaturgie et politique*, pp. 157-169), contraint les metteurs en scène à un remaniement du texte (Frédérique PLAIN, *Mise en scène et mise en texte, l'énigme de "Lorenzaccio" ou ce qui gêne le théâtre dans la poétique de Musset*, pp. 171-187) et retravaille lui-même ses œuvres par la diagonale des variantes (Jacques BONY, *Les cinq états des "Caprices de Marianne"*, pp. 189-195).

D'où viendrait donc cet étonnant refus de prescrire? Gisèle SÉGINGER (pp. 231-246) propose, dans son article *Une poétique de la disparate*, l'hypothèse d'une crise originelle des valeurs – partant, d'une crise des poétiques – qui aurait amené Musset à traduire cette angoisse de la pesante déstructuration du monde romantique en une positive «éthique de la légèreté [...], dont les valeurs sont la paresse, la désinvolture, l'inconstance» (p. 232).

C'est qu'ultimement, l'œuvre de Musset est partout sous-tendue par l'impératif du jeu. Comme Sylvain LEDDA («*C'est le valet de pique: vous avez perdu*», *Musset et le jeu*, pp. 247-258) le démontre, tout est jeu chez Musset: jeux de cartes, jeux d'amants, jeux d'argent, jeux de plume. Le hasard gouverne l'univers mussetien. Cette hégémonie du jeu se traduit, en termes d'écriture, par une globale dialectique de la «règle et [du] hasard» (p. 248), «de la règle et du caprice» (p. 256). Musset mise la règle pour mieux la perdre au jeu.

Musset n'est jamais *du rang*: il s'affranchit constamment des poétiques, et, le plus souvent, au moment même où il pense être surpris à en écrire une. La poétique du jeu et de l'ivresse, de la légèreté et de la paresse, revêt elle-même les dimensions d'une poétique subsumant toute autre, une poétique où toutes les règles d'écriture s'additionnent et s'annulent. L'impossible poétique de Musset constituerait donc une *poétique de l'absence de poétique*, ou, pour le dire mieux, une *poétique de toutes les poétiques*. Musset ne se refuse rien et rien ne se refuse à Musset. Telle est la force de cette œuvre, où la disparate et la désinvolture sont des gages supplémentaires d'innovation et d'expérimentation, sans jamais que l'on puisse soupçonner cet auteur d'un quelconque dogmatisme. C'est que l'écriture de ce romantique de l'ivresse et du jeu a le «caractère éphémère et incertain de la vie» (p. 329).

La Muse de Musset, vierge de toute contrainte, n'a donc «rien d'écrit au front» (*La Loi sur la presse*) – si ce n'est le mot de *Liberté*.

[SAMIR PATRICE EL MAAROUF]

THÉOPHILE GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale, t. III, 1841-1842*, texte établi, présenté et annoté par Patrick BERTHIER avec la collaboration de Claudine LACOSTE-VEYSSERE et de François BRUNET, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 785.

Continuant son entreprise de publication complète, renvoyant aux oubliettes la longtemps utile anthologie, mais «tronquée et truquée» (Introduction, pp. 9-12), que fut l'*Histoire de l'art dramatique en France depuis*

vingt-cinq ans (Hetzel, 6 vol., 1855-59), Patrick BERTHIER, entouré de Claudine Lacoste-Veyssere et François Brunet, délivre le tome III de la *Critique théâtrale* de Gautier, d'après les articles originaux parus dans «La Presse» de 1841 et 1842, en y ajoutant les deux parus dans la «Galerie des artistes dramatiques» et la «Revue de Paris», comme il l'a fait pour 1835-38 et 1839-40 (t. I et II, Champion, 2007 et 2008, voir nos recensions).

La saison théâtrale assez pauvre du printemps 1841 incite le critique à quelques interruptions de sa chronique ou à la réduction de certains feuillets, à moins qu'il n'y injecte, avec son habituelle liberté d'esprit, des digressions, telle celle sur l'art d'Ingres dans sa *Vierge à l'hostie*, branchée sur le compte rendu d'un «vaudeville vertueux» (*La Fille du menuisier* de Courcy et Murret, 20 juillet 1841). Mais l'ardeur lui revient quand il peut commenter la reprise d'*Hernani* et faire revivre les «souvenirs d'enthousiasme et de jeunesse» de sa création (22 juin 1841). Ce spectateur assidu a aussi plaisir à assister à l'ouverture de la salle Ventadour des Italiens par la *Semiramide* de Rossini (9 octobre 1841) avant la *Cenerentola* (30 octobre 1841), à retrouver les théâtres du Boulevard du Temple (23 août 1842), Folies dramatiques, Délassements comiques, Funambules qui réussissent à jouer en parade «le mythe profond» de Shakespeare («Revue de Paris», 4 septembre 1842).

Gautier note que le public se détourne du théâtre, lassé des «sublimes vieilleries du Théâtre-Français» (même si l'Odéon reprend le *Venceslas* de Rotrou, 23 novembre 1842) au profit de l'opéra, qui, par son «spectacle magnifique» masque «les pauvretés du livret couvertes sous les riches vêtements de la musique» (29 mai 1842), illustré qu'il est alors par *La Muette de Portici* d'Auber (9 décembre 1841), *La Vestale* de Mercadante (7 janvier 1842), *Le Roi d'Yvetot* d'Adam (19 octobre 1842), la reprise du *Fidelio* de Beethoven (29 mai 1842), le *Stabat mater* de Rossini (17 janvier 1842) et *Le Vaisseau fantôme* de Wagner (d'abord adapté par Paul Foucher sur un arrangement musical de Louis Dietsch, le 15 novembre 1842, deux mois avant sa création à Paris, le 2 janvier 1843). Le goût musical de Gautier nous permet aussi d'assister par la pensée au *Freischütz* de Weber adapté par Pacini pour l'Académie royale de musique, qui requiert, au lieu des parties dialoguées, des «récitatifs» ajoutés par Berlioz avec une «sobriété» tout imprégnée du maître (15 juin 1841), avant qu'une troupe allemande ne vienne l'interpréter au théâtre Ventadour (27 avril 1842).

Il n'empêche, le lecteur d'aujourd'hui pourra apprécier l'accueil des pièces de Scribe (*La Prétendante*, avec Dinaux, 14 août 1841) comme de ses livrets d'opéra pour Halévy (*Le Guitarero*, 23 janvier 1841) ou Auber (*Les Diamants de la couronne*, 19 mars 1841, et *Le Duc d'Olonne*, avec Saintine, 9 février 1842). Le jugement sur le dramaturge à la mode n'en tombe pas moins durement: Gautier pense que Scribe effleure seulement dans *Une Chaîne* une analyse du cœur qui pourrait se révéler digne d'*Adolphe* (9 décembre 1841) et qu'il n'a «ni style ni fantaisie» dans *Le Fils de Cromwell* (6 décembre 1842). Nous voyons aussi Paul de Kock adapter son roman *Zizine* (30 octobre 1841) et s'égarer dans le vaudeville (*Les Marocains*, 13 juillet 1842), Sue composer des drames en collaboration (*Mathilde*, avec Pyat, 5 octobre 1842).

Gautier s'engage encore dans le débat sur l'interprétation de Corneille par Rachel, qu'il s'agisse de Camille (9 octobre 1841), de Chimène où elle triomphe (24 janvier 1842) ou de l'Ariane de Thomas Corneille (22 mai 1842), «pièce médiocre» qui donne d'autant

plus à ajouter à son talent souple et impétueux: et de souhaiter qu'enfin elle joue un drame moderne écrit pour elle au lieu d'être cantonnée au genre usé de la tragédie, alors que Marie Dorval réincarne un peu trop académiquement la Phèdre de Racine lors d'une soirée à bénéfice à l'Opéra-Comique (25 octobre 1842).

Gautier médite sur l'évolution d'Alexandre Dumas, arrivé au tournant de sa carrière, devant passer de son «don de la terreurs», dans un drame bien inférieur à celui de Musset (*Lorenzino*, 7 mars 1842), à celui «de la gaité», en une comédie animée par un dialogue prompt en mots d'esprit (*Un Mariage sous Louis XV*, 7 juin 1841) ou tâter bientôt du roman de cape et d'épée en y préluant par une comédie historique (*Halifax*, 6 décembre 1842).

Les articles les plus intéressants concernent évidemment la promotion du ballet *Giselle ou les Willis* (28 juin 1841) dont Gautier a écrit l'argument d'après Heine à qui il rend compte du spectacle (5 juillet 1841), et son corollaire, l'éloge de son étoile, Carlotta Grisi, si «heureuse de danser» de grandes difficultés «en se jouant» («Galerie des artistes dramatiques de Paris», 2 juillet 1841).

Comme d'habitude, deux répertoires des noms et des titres d'œuvres les plus souvent cités, des index des noms de personnes, des titres d'œuvres scéniques et autres œuvres mentionnées, des indications bibliographiques permettent de circuler facilement d'auteurs à œuvres, de personnes à lieux, en cette masse de données théâtrales qui confirme la fermeté de jugement et l'originalité d'écriture de Gautier.

[LISE SABOURIN]

THÉOPHILE GAUTIER, *Balzac*, édition présentée et annotée par Jean-Luc STEINMETZ, postface de Candice BRUNERIE, Paris, Le Castor astral, 2011, pp. 143.

À l'occasion de l'exposition organisée du 1^{er} mars au 29 mai 2011, *Théophile Gautier s'invite chez Balzac*, par Candice BRUNERIE, responsable du fonds Gautier déposé à la Maison de Balzac à Paris (voir sa postface, pp. 139-143), le Castor astral publie l'étude laissée par Gautier sur son ami, huit ans après la mort du romancier.

La préface de Jean-Luc STEINMETZ (pp. 5-16), datant de 1999, reprise dans cette édition ainsi que son annotation, rappelle comment Balzac par admiration pour *Mademoiselle de Maupin* engage Gautier dans sa «Chronique de Paris», le loue dans *Illusions perdues* en utilisant son sonnet «La Tulipe» et y fait allusion dans *Honorine* et *Béatrix*; Gautier lui inspire aussi le Raoul Nathan d'*Une Fille d'Ève*, avant d'être le dédicataire des *Secrets de la princesse de Cadignan* en 1840. Les interférences de leurs carrières ne s'arrêtent pas là, puisque Gautier, admiratif des dialogues balzaciens, l'aide face aux «carcassiers» théâtraux en revenant dans ses recensions à ses romans originaux déformés par ces «faiseurs» (ainsi pour *La Recherche de l'absolu* en 1837, *Maître Cornélius* en 1839, *Eugénie Grandet* en 1844, *Honorine* en 1846 et 1849).

Faute d'une notice chronologique que son séjour à Venise l'empêche d'écrire à la mort de Balzac, Gautier réagit donc au livre de souvenirs publié entretemps par Laure de Surville sur son frère, publiant en six feuillets de «L'Artiste» sa propre causerie intime, enrichie d'anecdotes personnelles, mais aussi d'analyses aisées et sensibles sur l'œuvre. Il connaît bien le «plus fécond de nos romanciers», son énergie singulière, la beauté moderne de ses analyses sur l'argent et la condition fé-

minine, sa lucidité sociale de «voyant» et sa lutte d'écriture, n'hésitant pas à voir dans sa multiplication de détails «ce défaut [qui] est sa principale qualité» (p. 89).

Comme toujours, Gautier est un mémorialiste plein de naturel, dont les notations tombent juste, avec une puissance pénétrante qui leur assure encore l'efficacité après le déluge critique subi par l'auteur de *La Comédie humaine* depuis presque deux siècles. Qu'on en juge par un exemple. Évoquant les lectures que lui faisait son ami de certains de ses chapitres, en ces romans apparemment séparés qui se donnent pour «des petits tableaux de drame ou de vaudeville», mais où «il ne pensait qu'au livre global qu'il voulait laisser sur la société moderne» (p. 84), il parle ainsi de «la vie intense [qui] anime [s]es êtres chimériques, où l'on reconnaît dans leurs masques grimaçants les vices, les folies et les passions de l'homme»: «Quand on écoutait Balzac, tout un carnaval de fantoches extravagants et réels vous cabriolait devant les yeux, se jetant sur l'épaule une phrase abritée, agitant de longues manches d'épithètes, se mouchant avec bruit dans un adverbe, se frappant d'une batte d'anthèses, vous tirant par le pan de votre habit, et vous disant vos secrets à l'oreille d'une voix déguisée et nasillarde, pirouettant, tourbillonnant au milieu d'une scintillation de lumières et de paillettes» (p. 72).

[LISE SABOURIN]

FRANÇOIS BRUNET, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Champion, 2010, pp. 412.

En 2009, le colloque *Théophile Gautier et les arts de la danse*, réunissant un grand nombre de spécialistes autour de ce thème fascinant, s'inscrivait déjà dans la lignée d'importantes publications, depuis les *Écrits sur la danse* réunis par Ivor Guest et l'édition des livrets de ballet ainsi que de nombre de critiques dans les *Œuvres complètes* dirigées par Alain Montandon, jusqu'aux approches aussi différentes mais également précieuses, entre autres, d'Hélène Laplace-Claverie (*Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau, 1870-1914*) et Elena Cervellati (*Théophile Gautier e la danza : la rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*). Sorti peu après le colloque mentionné, mais achevé avant (voir p. 380), ce volume constitue une *summa* comparable à celle de *Théophile Gautier et la musique*, et tout aussi incontournable.

Il s'agit d'une systématisation qui rend compte des différentes facettes de la relation de l'auteur de *Giselle* à la «littérature des jambes», comme lui-même l'appelait. La place de la contextualisation est grande dans cette tractation, qui débute par une reconnaissance du rôle de l'art de Terpsichore, dans un sens large du terme, au siècle qui verra la naissance du ballet romantique, à commencer par les différentes formes de la danse de société, rejetées parfois par Gautier, telles le cancan ou la polka, ou objet de fascination en ce qui concerne «les bals élégants» des salons, lorsqu'ils lui permettent des descriptions somptueuses comme il les aime. Le chapitre consacré à ses analyses de peintures ou de sculptures ayant la danse pour sujet permet de constater l'importance de la recherche commune de la beauté plastique et de rappeler un pan de l'histoire de l'art du XIX^e siècle. À cela s'ajoute une partie sur la présence de la danse dans ses œuvres de fiction, recherche qu'on devrait encore faire pour bien d'autres auteurs, mais qui s'avère particulièrement féconde chez Gautier, révélant une filigrane qui parcourt ses romans et nouvelles autant que ses poèmes.

La partie centrale du volume est naturellement consacrée à l'activité gautiérienne le plus directement liée à la chorégraphie, à commencer par les feuilletons, dont François Brunet fournit une intéressante analyse formelle et «statistique», en en décelant la structure divisée entre partie narrative, description des «pas» et des «figures» (voir pp. 94-99), des décors et des costumes (voir pp. 117-126), et jugement sur les diverses formes de spectacles dansés. C'est surtout la partie de l'effet sur le spectateur qui, très modernement, ressort de cet examen, permettant aussi de retrouver dans ces feuilletons certaines exigences esthétiques de Gautier, qui allaient se coaguler autour de questions diverses, savamment orchestrées ici. Une des premières, on le sait, dans cette «féerie» à laquelle s'apparente le ballet, est la danseuse, et sa «beauté physique» (p. 105), et voilà Gautier campant les portraits et assurant le «suivi critique» de la carrière (p. 139) des principales ballerines du siècle, de Taglioni à Ellsler à Carlotta Grisi, objet de prédilection, de Fanny Cerrito à Amalia Ferraris ou Emma Livry, sans oublier la Dolores Serral ou les autres danseuses exotiques. Et F. Brunet de parvenir même à glaner des remarques sur les danseurs, allant au-delà d'un mépris déjà par trop souligné chez Gautier. Le bilan de cet examen ne saurait être négatif, et permet à l'auteur des mises au point équilibrées: «pédagogue dans les deux sens», Gautier «explique à l'émetteur ce qui aurait dû être fait, et au récepteur ce qu'il convient d'admirer» (p. 163), écrivant «non pas en technicien, – il ignorait ou feignait d'ignorer les termes spécialisés – mais en pur consommateur» (p. 164). «Descripteur et narrateur hors pair» (p. 163), il peigne des fresques qui nous consentent encore «de revivre dans une certaine manière cette efflorescence du ballet romantique» (p. 164).

L'analyse des livrets de ballet de Gautier est conduite ici sous le signe de l'exotisme, spatial ou temporel, selon un «parcours géographique, romanesque et poétique» (p. 165) qui les passe en revue selon les espaces évoqués plutôt que par ordre chronologique, les ballets représentés côtoyant les livrets restés à l'état de projets. Et voilà que défilent les brumes «allemandes» de *Giselle*, les contes magiques d'Espagne et d'Italie, l'Orient rêvé et rêveur, la Chine et l'Inde avec leurs atmosphères raréfiées, qui, sur le fond des autres œuvres gautiériennes, confirment combien l'imaginaire exotique et cosmopolite, filtré, nourri «de lectures, de spectacles, d'œuvres d'art» (p. 287), a été producteur chez Gautier.

La dernière partie se concentre sur l'influence de Gautier «sur l'art chorégraphique» (p. 289), soit par les ballets inspirés de ses œuvres, et souvent encore au répertoire – tel *La Fille du Pharaon*, tiré par Petipa du *Roman de la Momie*, ou *La Bayadère*, lointain mais évident écho de maintes suggestions de *Sacountalâ* –, soit par son influence, des reprises de *Giselle* au *Spectre de la Rose*, sur le ballet symboliste et les Ballets russes, à savoir sur cette saison exaltante qui conduit, portes grandes ouvertes, à la danse moderne et contemporaine. Et ce n'est pas le moindre mérite de ce volume de rappeler cette fonction d'inspirateur de Gautier, dont le rayonnement nous atteint encore, par ce plaisir de la danse qu'il n'a eu de cesse de chercher à faire partager à son lecteur. Plaisir qui, pour les critiques, n'est pas disjoint de la constatation des techniques que Gautier emploie pour «donner à voir» la danse, et c'est bien cette relation entre l'art de l'écriture et cet «art visuel» qu'est le ballet selon Gautier, qui ressort de façon ponctuelle de cette tractation.

Des annexes concernant la réception, même récente,

de *Giselle*, la reprise de critiques, inédites en volume, sur *Gemma* et *Yanko-le-bandit*, et un tableau synoptique des feuilletons consacrés aux danses espagnoles s'ajoutent à un appareil critique qui, outre la bibliographie, présente quatre index: des noms de personnes, des ouvrages littéraires, musicaux et chorégraphique, des noms des personnages et des lieux et monuments. Ce qui contribue à faire de ce volume, très bien structuré, qui reprend des données fondamentales sur le sujet pour les préciser, les amplifier et les approfondir, un instrument à la fois souple et pointu, qui au plaisir de la lecture allie une démarche critique remarquable.

[LAURA COLOMBO]

HENRI MURGER, *Scènes de la vie de bohème*, présentée par Sandrine BERTHELOT, Paris, Flammarion, «GF», 2012, pp. 476.

Les *Scènes de la vie de bohème*, publiées en feuilletons au «Corsaire-Satan» ensuite devenu «Corsaire» de 1845 à 1849, ont été adaptées par Henri Murger, sur le conseil et avec la collaboration de Théodore Barrière, sous le titre *La Vie de bohème*, pièce jouée en 1849 avec un tel succès que des Variétés elle passa à la Comédie-Française, conférant à l'auteur une notoriété qui lui valut accès à la «Revue des deux mondes», légion d'honneur, retraite paisible de gentilhomme chasseur près de Fontainebleau, hommage du «Figaro» lors de funérailles quasi nationales et érection d'un monument par souscription au cimetière Montmartre.

Le recueil paru en volume en 1851 chez Michel Lévy, grâce à l'ajout d'une préface théorisante, d'un chapitre liminaire et de deux scènes d'épilogue, séduisit tellement le lectorat qu'il connut des rééditions successives jusqu'en 1890, ce qui n'a pourtant pas empêché l'œuvre de tomber dans un oubli certain jusqu'aux éditions annotées par Marcel Crouzet en 1949 (Bordas, «Les grands maîtres»), puis par Loïc Chotard et Graham Robb en 1988 (Gallimard, «Folio»). Sandrine Berthelot nous en procure une nouvelle, avec une présentation de grande qualité (pp. 7-54), des notes tenant compte des antérieures tout en les enrichissant, une chronologie et une bibliographie.

Le texte suit la dernière édition du vivant de Murger, tout en fournissant en annexes (pp. 437-468) la nouvelle «Son Excellence Gustave Colline», écartée lors de la 2^e édition de 1852 au profit de «La Toilette des Grâces», ainsi que les scènes 8 et 9 du premier acte de la pièce écrite avec Barrière pour juger par cet échantillon des mutations opérées. En effet, la version scénique a figé grâce à sa reprise en opéra par Puccini en 1896 le mythe littéraire de la vie d'artiste tel que l'a forgé ce livre. Non pas que Murger l'ait inventé, car la génération romantique avait déjà vécu cette fraternité créatrice évoquée par Balzac dans *Illusions perdues* à travers «le Cénacle des grands hommes» conduit par d'Arthez ou par l'*Histoire de la bohème* commandée à Nerval en 1852. Mais, avec une nostalgie déjà parodique des *Frédéric et Bernerette* ou *Mimi Pinson* de Musset, Murger a mué en une bohème «catine» des années 1840 celle, plus «idéale», de 1830-35: peintres, sculpteurs et journalistes en mal de littérature de son temps ne sont plus de jeunes ambitieux pauvres mais issus de classes aisées et imprégnés de culture classique; ils sont devenus de précaires marginaux, autodidactes, vivant de la petite presse, que réussite ou échec permettra seulement de répartir en vrais artistes ou en filous assassins.

Murger pratique la mise en scène de soi en Rodolphe, tout en fournissant des portraits contemporains dans ce qui s'avère un roman à clés du milieu artistique, au point qu'Alexandre Schanne s'est identifié en publiant ses *Souvenirs de Schanaard* en 1886, après que Champfleury et les Goncourts eurent publié respectivement leurs *Aventures de Mlle Mariette* (1853) et leurs *Hommes de lettres* (1860) qui nommaient sans détours, sur un ton au vitriol, les originaux de Musette et des rapins partageant sa vie de bohème. Murger était plus sentimental, plus idéaliste, malgré son rire salvateur de toute mélancolie excessive: Champfleury son ami n'hésita pas, dans ses *Souvenirs et portraits de jeunesse* (Dentu, 1872), à qualifier de «récits de marseillais», familièrement pittoresques, ce que lui-même montrait réalité plus cynique, tandis que Nadar, Lilioux et Noël protestaient de leur sérieux labeur par leur *Histoire de Murger, pour servir à l'histoire de la vraie bohème par trois Buveurs d'eau* (Hetzel, 1862).

Certes, comme le dit Sandrine Berthelot, Murger a su «transfigurer le réel sordide en épopée plaisante de la médiocrité» (p. 40) grâce à son style de «nouvelles à la main». Ces récits courts et légers usent de l'ironie, cachent sous les effets de surprise, les bons mots, les traits spirituels d'une imagination prolifique et burlesque, la dure vie d'hôpital que risquent ces apprentis écrivains, comme il l'a lui-même subie. Entre rire et larmes, le nouvelliste a eu le don de brosser un portrait nuancé de la bohème, rassurant le lectorat bourgeois en lui présentant l'artiste comme un révolté temporaire, jouisseur potache que le temps assagira pour le faire rentrer dans le rang des commerçants ou des notaires après quelques années de joyeuse bouffonnerie de groupe, divertissante pour qui n'a pas vécu jeunesse aussi libérée: c'est ce qui fait de ce livre apparemment secondaire une œuvre majeure pour comprendre la société moderne où la nécessité tragique se mue en hasard des rencontres, où le créateur voit la réussite de son œuvre dépendre du pouvoir médiatique et commercial.

[LISE SABOURIN]

MAXIME DU CAMP, *Expédition des Deux-Siciles. Souvenirs personnels* (1861), edizione integrale a cura di Maria Gabriella ADAMO, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2011, pp. 433.

Quando nei primi giorni di agosto giunse a Genova per imbarcarsi, la città aveva «un aspect étrange; elle semblait avoir la fièvre, la *fièvre rouge*». Chi la descrive è Maxime Du Camp, volontario, al pari di numerosi cronisti e viaggiatori stranieri, al seguito della spedizione dei Mille.

Il filone della letteratura garibaldina, recentemente rinvigorita da nuovi e interessanti studi pubblicati in occasione del Centocinquantesimo dell'Unità d'Italia e che, a ben ragione, può dirsi costituire una sezione della vasta letteratura odepica, si arricchisce della versione integrale dell'*Expédition des Deux-Siciles* di Maxime Du Camp, in una nuova edizione critica a cura di Maria Gabriella Adamo, con prefazione di Emanuele Kanceff, per la collana «Biblioteca del Viaggio in Italia» del Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia da lui diretto.

Il testo, che nel rispetto ortografico e linguistico dell'originale riprende la versione stampata nel 1861 a Parigi presso Bourdillat-Librairie Nouvelle, ripercorre, nei tre *Livres* che compongono l'opera, secondo la suddivisione già operata dall'autore (*La Sicile, Les Ca-*

labres, Naples et les avant-postes de Capoue), l'esaltante esperienza personale dello scrittore nelle Due Sicilie: «j'ai écrit ce que j'ai vu, rien de plus mais rien de moins, et je puis dire, sans pécher par excès d'amour-propre, que si ce livre a un mérite c'est celui de la sincérité» (*Avertissement*, p. 133).

Un poderoso ed approfondito saggio introduttivo di M. G. Adamo, strutturato in più parti e corredato da note dettagliate, apre l'opera rendendola fruibile anche ai non francofoni. L'analisi, supportata da attenti confronti e riferimenti, illustra il contesto storico e ideologico, oscillante tra le «ceneri dumaniche» e «la nuova età positivista del Progresso e della Scienza», in cui maturano l'esperienza umana e letteraria dello scrittore parigino e i suoi rapporti con l'Italia, risalenti al primo viaggio del '44. La genesi dell'*Expédition*, oltre che nel vissuto culturale dell'autore degli *Chants modernes* e delle *Convictions*, è spiegata sia nell'ambito della questione italiana, del messianismo europeo e delle utopie sansimoniane che nel panorama della produzione garibaldina, già di indubbio successo in Francia e costellata da nomi quali quelli di Dumas padre, Louise Colet, La Varenne, La Bedollière (e, su altro versante, di Marc Monnier). Inoltre, va segnalata l'accurata ricostruzione della composizione dell'opera, basata su un *Cabier* contenuto nel Ms. 3723 conservato presso la *Bibliothèque de l'Institut* di Parigi, contenente in particolare una serie di articoli di Du Camp apparsi anonimi su *L'Opinion Nationale* in quei mesi del 1860 e alcune sue *lettres* scritte da Napoli. Ne risultano rilevate anche le varianti rispetto alla versione pubblicata all'inizio del '61 sulla «*Revue des deux mondes*».

Opera in cui «narrazione e saggio si alternano e si equilibrano», documento storico nel quale nomi, luoghi, episodi che hanno contribuito a una pagina fondamentale, seppure ancor oggi discussa, della nostra storia rivivono attraverso una scrittura realistica e suggestiva, l'*Expédition* risulta al contempo resoconto di un 'viaggio' nel regno borbonico da parte di un volontario che, tra i viaggiatori al Sud, «è forse quello che ne trasse l'esperienza più privilegiata, travalicante i limiti del consueto se pur avventuroso *grand tour* ottocentesco», avendo egli anche realizzato a piedi e non per mare, a differenza di molti altri, il percorso dalla Sicilia a Napoli. La situazione delle *Deux-Siciles* fra bellezza, decadenza civile e grandi potenzialità è quindi esaminata anche nel quadro della letteratura di viaggio al Sud, mettendo in rilievo i connotati peculiari di un testo dove si incrociano cronaca, riflessione storica, mito e, insieme, il diario personale di una straordinaria avventura che coinvolge una nuova consapevolezza esistenziale.

Una parte del saggio introduttivo è rivolta all'analisi delle forme linguistiche e delle tecniche di stile di un'opera che è anche «testimonianza della situazione della lingua francese» nella seconda metà del XIX secolo, «passata dalle intemperanze romantiche alle *exploitations* lessicali dei Realisti», con puntuali considerazioni sul lessico composito e l'individuazione di un duplice registro di scrittura, ora *descrittivo*, ora *lirico-oratorio*.

Un consistente apparato di note al testo, in aggiunta alle note originarie di Du Camp, mantenute a piè di pagina, come pure l'estesa bibliografia finale, efficacemente suddivisa per tematiche tra opere di argomento generale a carattere storico-letterario e opere specifiche, ne fanno un'edizione di riferimento.

Arricchita da numerose illustrazioni fuori testo sull'impresa garibaldina del 1860, l'opera risulta preziosa dall'inserimento di alcuni documenti e, so-

prattutto, di fotografie originali rinvenute nel manoscritto.

[PAOLA LABADESSA]



CHICAGO JOURNALS

Cyril Triolaire, *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*

Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire by Cyril Triolaire

Review by: Lauren R. Clay

The Journal of Modern History, Vol. 87, No. 2 (June 2015), pp. 454-455

Published by: [The University of Chicago Press](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/681179>

Accessed: 12/06/2015 14:40

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



The University of Chicago Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The Journal of Modern History*.

<http://www.jstor.org>

claims to universal validity—French republicanism, which prioritizes the social bond, and American liberalism, which prioritizes the individual, without succumbing to the provincialism and tendentiousness of either.

ELI ZARETSKY

Eugene Lang College, The New School for Liberal Arts

Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire. By *Cyril Triolaire*. Collection *Études sur le Massif Central*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012. Pp. 561. €33.00 (cloth).

In this extensively researched local study, Cyril Triolaire examines the everyday practices of theatrical production in provincial France during the Napoleonic era, with a particular focus on the changes brought about by the imperial state's ambitious assertion of authority over professional performance between 1807 and 1814. In contrast to the French revolutionaries, who in 1791 abolished the system of monopolistic theatrical privileges that had restricted the number of theater troupes authorized to perform in Paris and numerous other cities under the Old Regime, thus ushering in an era of free theatrical competition, Napoleon set about reestablishing state authority over these influential cultural institutions.

The imperial state subjected theaters to bureaucratic centralization, censorship, and heightened political oversight. In 1806–7, sweeping legislation closed dozens of theaters in the capital to leave just eight state-approved stages, designated larger provincial cities that would host resident performance companies, and divided the rest of France (and certain conquered territories) into twenty-five theatrical districts to be serviced by ambulant troupes. For the remainder of the Empire—and until 1864—the French were entertained, by and large, by theater companies led by government-approved directors whose activities were monitored by the state. Taking as its subject the eleventh theatrical district, which encompassed the Massif Central in south central France, *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire* offers a welcome case study of theatrical production outside the much-studied capital as this new administrative regime was put into place.

One consequence of heightened bureaucratic oversight is that a steady flow of information was exchanged among directors, local authorities, and government ministers in Paris. Triolaire mined departmental and municipal archives, scoured local newspapers, and tracked down correspondence with the imperial state in Paris. He then used the data he gathered to painstakingly reconstruct the everyday operations of theatrical production in one of the largest and yet least populated of France's new theatrical arrondissements, which included cities such as Clermont-Ferrand, Riom, Le Puy, and Moulins. Triolaire argues that the Napoleonic "return to order," as applied to the stage, brought about "a transformation in day-to-day activities" (39).

The book, which opens with a preface by Philippe Bourdin, is composed of eight loosely thematic chapters. The first three chapters consider the imperial reorganization of the theaters in this region, the policing and censorship of performances, and the commercial aspects of theatrical production. Subsequent chapters examine the playhouses and other performance spaces in the Massif Central, the artists and musicians who performed onstage, and the repertoires that they staged. The final chapters explore Napoleonic propaganda onstage and the experiences of the theater public, including the responses of newspaper critics.

With nearly five hundred pages of text, the book presents readers with a dizzying wealth of evidence. Particularly noteworthy is Triolaire's repertory analysis of more than 3,300

performances of 946 different works performed in the region over the course of just fifteen years, a corpus within which Triolaire identifies only eight works of explicit imperial propaganda. His book draws attention to the importance of amateur theatricals in the region as well as to the ties that emerged, ironically, between the Catholic Church—long an ardent enemy of the stage—and professional theater, as eight nationalized churches were transformed into playhouses and unemployed church musicians sought work in the theater. In the text, the author reproduces substantial excerpts from primary sources. Written primarily for specialists of theater and opera history, Triolaire's research also stands to inform scholarship on the political culture of the Napoleonic regime and on urban history more broadly.

Triolaire argues that the Napoleonic cultural politics of the stage “restored” the Old Regime system of privileges (37). From the perspective of the provinces, however, the imperial initiative is better seen as a new departure, because this was the first time that the French state attempted to comprehensively oversee theatrical production outside Paris. In fact, much of this book highlights the challenges of implementing such an enormous project—in particular, the difficulties faced by provincial directors, who confronted bureaucratic dictates from Paris that did not take into account local circumstances such as the distances the troupes would need to travel from one city to another or the audience capacity of the playhouses where they would perform, matters that directly impacted their bottom line. Napoleonic “hypercentralization,” Triolaire argues, was only ever partly successful (111). In practice, directors and local authorities negotiated exceptions to official expectations in order to make the system work—or, at least, work well enough to keep regional acting troupes in business and to provide audiences in smaller and more remote cities with opportunities to enjoy performances and participate in a national theater culture. Still, for some locales, such as Moulins, the book demonstrates, government administration resulted in a notable decline in numbers of annual performances.

For this reader, *Le théâtre en province* sparked many questions, some of which it may not yet be possible to answer given the state of scholarship in the field. How do these patterns of theatrical production and spectatorship in the Massif Central compare with those elsewhere in provincial France during this era, such as in Lyon and Nantes, studied by Denise Davidson in *France after Revolution: Urban Life, Gender, and the New Social Order* (Cambridge, MA, 2007)? How did theater figure into the constellation of other institutions of urban social and cultural life under the Empire? How did the staging of Napoleonic authority in and around these playhouses—as well as responses to it—compare with the theatricality of the Bourbon Restoration studied by Sheryl Kroen in *Politics and Theater: The Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815–1830* (Berkeley, 2000)? Now that Triolaire's book provides the foundational knowledge to pose such questions, we can hope to look to future scholars—perhaps even Triolaire himself—to provide us with answers.

LAUREN R. CLAY

Vanderbilt University

The Right in France from the Third Republic to Vichy. By *Kevin Passmore*.
Oxford: Oxford University Press, 2013. Pp. xiv+391. \$125.00.

Sciences-Po-based political scientists loom large in the study of the French Right. René Rémond saw the Right as a post-Revolutionary phenomenon, separated into three main