

COMPTE RENDUS

Romantisme propose dans chacun de ses numéros les comptes rendus des ouvrages récemment publiés sur le XIX^e siècle qui lui ont été envoyés. Pour ce faire, une équipe composée de spécialistes de différentes disciplines (Xavier Bourdenet, responsable de la rubrique, et Olivier Bara, Nicolas Bourguinat, Stéphane Gougelmann, Sarah Hassid, Aude Jeannerod, Ségolène Le Men, Evangelia Stead, Marie-Ange Fougère) se réunit régulièrement, afin de déterminer des recenseurs et de les solliciter. Les comptes rendus sont distribués sur deux supports, le site de la SERD accueillant de manière privilégiée les comptes rendus des éditions de textes.

Parallèlement à cette activité de recension qui permet à la revue de se faire l'écho des principales publications sur le XIX^e siècle français et étranger, la rubrique offre occasionnellement un débat croisé entre un auteur et un lecteur, à propos d'ouvrages dont l'ampleur des perspectives historiques ou critiques, l'originalité des thèses sont de nature à susciter la discussion et à intéresser l'ensemble de la communauté dix-neuviémiste.

Julie Anselmini, *L'Écrivain-critique au XIX^e siècle. Dumas, Gautier, Barbey d'Aurevilly*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2022, 555 p.

Cet ouvrage majeur s'inscrit dans un renouveau des études sur l'activité critique au XIX^e siècle, auxquelles il apporte une contribution d'envergure, en même temps qu'il enrichit la réflexion sur les écritures de « l'ère médiatique » (M.-È. Thérenty/A. Vaillant) : l'introduction relie d'emblée la critique à l'essor d'une presse à large diffusion, destinée à un lectorat de plus en plus nombreux, et problématise clairement ses enjeux. Relevant le paradoxe d'une activité à la fois décriée par les écrivains et pratiquée par eux, l'analyse part de « l'identité hybride de l'écrivain-critique » (p. 12) pour en interroger la spécificité et les questions qu'elle soulève : quelles sont les stratégies auctoriales de l'écrivain-critique ? Comment se distribuent ses deux activités ? De quelles manières influencent-elles l'œuvre littéraire et quelle réception construisent-elles ? À travers le parcours de trois auteurs à peu près contemporains et « reconnus dans ces deux rôles », Dumas, Gautier et Barbey d'Aurevilly, J. Anselmini répond à ces interrogations de manière nuancée et richement illustrée.

Elle commence par dresser successivement un portrait synthétique de chacun des trois auteurs qui les situe dans le paysage littéraire et éditorial et fait ressortir un positionnement

commun « anti critique » (p. 21) exacerbé par les grandes batailles littéraires – romantisme, réalisme, naturalisme – et les procès (Flaubert, Baudelaire). Littérature et critique sont d'abord conçues comme « deux carrières parallèles » (p. 19) qui donnent chacune lieu à des représentations différenciées et remplissent des objectifs spécifiques : l'activité critique est d'abord « auxiliaire de l'activité théâtrale » (p. 58) pour Dumas, qui l'intègre ensuite à un projet de reconquête littéraire par le journalisme ; elle est une source de revenus conséquents pour Gautier qu'elle accapare et à qui, comme à Barbey, elle ouvre les portes des revues littéraires. La migration des écrivains-critiques de la petite à la grande presse ou inversement dessine aussi une hiérarchie des journaux et retrace une histoire éditoriale.

Une deuxième partie développe ensuite l'examen des « scénographies » (J.-L. Diaz) de chaque auteur pour détailler les enjeux stratégiques engagés par leurs auto-représentations – héroïsante pour Dumas, « mousquetaire » de la critique (p. 131), aristocratique chez Barbey à travers l'image du dandy, héroïcomique chez Gautier qui cultive l'autodérision. Révélatrices d'une « conscience d'artiste » (p. 132) dont J. Anselmini rappelle le double sens moral et réflexif, ces images reflètent des choix esthétiques et des positionnements idéologiques dont l'étude reconstitue, au fil des chapitres, la genèse et la cristallisation. L'intransigeance réactionnaire assumée de Barbey, qui revendique de

juger en catholique, est ainsi examinée en regard de sa filiation avec « la grande tradition du siècle de Louis XIV » (p. 143), tandis que l'évocation dumasienne du critique comme médecin (p. 137) semble cohérente avec la promotion d'une littérature attentive aux maux du siècle. Quant à Gautier, il récuse cette fonction sociale de la littérature au nom de la gratuité de l'art. L'analyse s'attache ensuite à l'aspect pragmatique de la critique, assimilée à un « paratexte élargi » (p. 191). La comparaison des textes critiques et préfaciels met ainsi au jour des discours auctoriaux aux fonctions similaires : Dumas privilégie le contact avec le lecteur, Gautier une distanciation mordante et Barbey la polémique. L'examen de ces stratégies auctoriales montre également comment, en écrivant sur les autres, chaque auteur reconfigure la hiérarchie des genres pour mettre en avant sa propre pratique : Dumas privilégie le théâtre où il triomphe d'abord, et dont il cherche à exclure Hugo en le cantonnant à la poésie ; Gautier, qui ambitionne d'être reconnu comme poète, fustige la décadence du théâtre en vaudeville, tandis que Barbey, qui fait le choix du roman, tient les deux autres genres pour méprisables, le théâtre surtout en raison de son caractère démocratique. Chacun s'inscrit ainsi dans une généalogie littéraire (p. 272).

La dernière partie expose le passage de la « critique créatrice » à la « création critique » (p. 293), de Gautier passant de la galerie de portraits à *l'histoire du romantisme* (p. 398), à Dumas dont les *Causeries* sur des sujets divers prennent « une tournure anthologique » (p. 406), en passant par Barbey dont la tendance essayiste s'explique par son ambition d'arracher ses écrits à la temporalité éphémère du journal. Ce faisant, J. Anselmini relève que chacun des trois « dessine par la forme qu'il privilégie une figure idéale de critique » (p. 432) : peintre (Gautier), vulgarisateur (Dumas), polémiste (Barbey). Le dernier chapitre offre pour couronner la démonstration trois belles illustrations de la « critique fiction » (J. Dubois) : *Le Chevalier des Touches* de Barbey, *Le Capitaine Fracasse* de Gautier et *Les Mobicans de Paris* de Dumas se caractérisent par leur méta-littéarité et les réflexions critiques qu'ils contiennent. Ce « continuum » (p. 454) entre la critique et

d'autres écritures est également manifeste dans le récit viatique chez Gautier, dans les *Mémoires* de Dumas, et dans les lettres de Barbey à son ami Trébutien, à travers lesquels J. Anselmini met en évidence l'articulation entre critique et écriture de soi. Elle conclut sur la négociation perpétuelle que suppose ce statut d'écrivain-critique, « entre servage et liberté » (p. 510), en soulignant qu'il conditionne à la fois les choix esthétiques des auteurs et la réception de leur œuvre. Elle montre enfin combien la pratique polygraphique révèle l'œuvre non pas comme un bloc figé et homogène mais comme un « artefact en constante évolution » (p. 513).

Si la production critique de chacun des trois auteurs est d'abord examinée par rapport à son œuvre, ils sont régulièrement comparés de manière à souligner leurs convergences – par exemple, leur valorisation de l'enthousiasme et de l'énergie – sans jamais gommer leurs différences tant idéologiques qu'esthétiques et les positionnements paradoxaux qu'elles peuvent engendrer. Ainsi Dumas républicain et Barbey monarchiste sont-ils tous deux convaincus de la fonction sociale de la littérature, au nom de laquelle le premier défend E. Sue, que le second condamne. L'idéologie affleure ainsi régulièrement, par touches successives qui font apparaître « l'écrivain dans la cité » (p. 225) et l'importance des liens entre posture critique, choix d'écriture et représentation du monde. L'analyse tient également compte des différences de parcours : Dumas, qui accède plus vite à la célébrité, se montre plus indulgent que Gautier qui se voit « condamné au théâtre à perpétuité » (p. 155) ou que Barbey pratiquant la critique comme un « règlement de comptes » (p. 186). Relevons aussi des ouvertures éclairantes sur l'imaginaire « volontiers sexualisé ou genré » (p. 150) de la critique.

Louons pour finir la grande clarté d'exposition de cet ouvrage doté d'un appareil critique très complet et dont les introductions et les conclusions partielles rendent la lecture très fluide. J. Anselmini cite généreusement ces trois auteurs qu'elle connaît bien, et dialogue en permanence avec les autres ouvrages sur le sujet. En résumé, il faut saluer cet *opus* important qui intéressera autant les chercheuses et les cher-

cheurs que les passionnés du XIX^e siècle et les grands lecteurs.

Isabelle Safa

Henri Béhar, *Lumières sur Maldoror*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », 2023, 155 p.

Avec *Lumières sur Maldoror*, Henri Béhar réunit une dizaine d'articles, parus entre 1992 et 2013 : Lautréamont-Ducasse (selon que l'on évoque *Les Chants de Maldoror* ou les *Poésies*) y est abordé dans des perspectives qui touchent essentiellement à la réception d'un poète qui fut un point de référence constant, des heures héroïques du surréalisme, dans les années 1920, à l'aventure *Tel Quel*. Mais c'est par une réflexion philologique que débute l'ouvrage, après la reprise d'une notice de présentation de Lautréamont où le lecteur se remémorera des éléments biographiques utiles, pourra lire quelques morceaux choisis de l'auteur et une sélection de « Jugements » de la postérité. À l'heure d'un plein essor des humanités numériques, ce chapitre consacré à « L'édition critique », qui, dès 1999, plaidait pour une édition « hypertextuelle, hypermédia et interactive » (p. 45), donne *a posteriori* raison à l'auteur, qui, au cours de sa carrière universitaire, s'est beaucoup attaché au développement de ce qu'il appelait alors « l'édition électronique » (p. 45).

Mais c'est sur les questions de réception que l'ouvrage d'Henri Béhar se concentre pour l'essentiel, envisageant alternativement des configurations de type « Lautréamont lecteur de... », ou, en miroir, des lectures de Lautréamont. De la première approche relève le chapitre III, « Beau comme une théorie physiologique », qui envisage le « plagiat », au sens ducassien, d'un passage de la *Théorie physiologique de la musique* de Helmholtz dans *Les Chants de Maldoror*, ou encore le chapitre IX, « La méthode de l'écart absolu », qui aborde un « Isidore Ducasse lecteur de Charles Fourier ». Comme dans l'ensemble de ses études, Henri Béhar y dépasse son objet de réflexion pour s'interroger, au gré de réflexions personnelles qui, çà et là, peuvent aussi encom-

brer la lecture, sur les méthodes et les résultats des approches intertextuelles.

Il en va ainsi dans les chapitres explorant la réception de Lautréamont par Jarry (chapitre IV), Soupault (chapitre V, encore qu'il s'agisse là plutôt d'une réflexion autour d'une mémoire Dada fluctuante du poète), Aragon (chapitre V *bis*, l'ouvrage comportant ici une coquille), ou encore Tzara (chapitre VI). Le lecteur trouvera dans ces pages, moins une réflexion sur les *usages* de Lautréamont, dont la nécessité est pourtant soulignée, à raison, par Henri Béhar (notamment à propos de Jarry, p. 64), qu'un matériau complet, synthétique, utile au repérage, chez les auteurs envisagés, des réflexions critiques autour de Lautréamont, des souvenirs, et, bien évidemment d'un large éventail intertextuel (citations et emprunts divers, pastiches, parodies, collages, etc.). Sous ce rapport, le chapitre aragonien (« Aragon, le ton de Lautréamont », p. 83-95) est probablement le plus substantiel de l'ouvrage, dans sa volonté de « procéder [...] à une relecture systématique et progressive, dans l'ordre chronologique » (p. 83). L'histoire littéraire domine dans ces pages qui, en définitive, se mettent moins à l'écoute d'un « ton » (dont l'approche requiert une étude de détail, au besoin éloignée du repérage des allusions explicites) qu'elles ne narrent fidèlement les grandes étapes d'un compagnonnage intellectuel de plus de soixante ans. De cette méthode d'investigation procèdent également les pages dévolues au lettrisme, au situationnisme et à *Tel Quel* (chapitre VIII, « Lautréamont et eux », p. 115-128). Les sept pages consacrées à Tzara (p. 97-104), plus rapides, font état des incertitudes qui entourent l'appropriation des *Chants de Maldoror* par l'auteur des *Vingt-cinq poèmes*, avant de tracer les contours d'une réception critique.

L'approche de la réception de Lautréamont a été récemment renouvelée par les travaux de Kévin Saliou (voir entre autres le fort volume consacré à *La Réception de Lautréamont*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2021). Le livre d'Henri Béhar, dont les études sont antérieures à cette somme importante, cohérent dans son geste d'agencement de diverses couches de réflexion autour de Lautréamont-Ducasse, offre donc un

outil synthétique, utile à qui voudra s'approprier rapidement les jalons de la réception de Lautréamont chez un ensemble d'auteurs qui, comme modèles ou comme acteurs, ont pris part à la geste des avant-gardes tout au long du XX^e siècle.

Adrien Cavallaro

Alice De Georges, *Poétique du naturalisme spiritualiste dans l'œuvre romanesque de Joris-Karl Huysmans. Une trilogie de la conversion esthétique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2022, 348 p.

En 1891, dans le premier chapitre de *Là-bas*, Joris-Karl Huysmans évoque pour la première fois, par l'entremise de son personnage Durtal, l'esthétique nouvelle qu'il entend créer dans le sillage du naturalisme essoufflé. Comme il l'expliquera encore en 1903, dans la préface tardive d'une réédition d'*À rebours*, les romans puisants et râblés du maître de Médan manquent de subtilité et de vérité, son naturalisme oblitère une partie du réel, la plus profonde : l'esprit ou l'âme, tout ce qui dépasse l'apparence sensible et creuse la matière. C'est à cette dimension spirituelle invisible que s'intéressait déjà Durtal et, à travers lui, Huysmans, dans *Là-bas*, quand il imaginait, au moyen d'un oxymore provocateur, ce « naturalisme spiritualiste » qui fit tant couler d'encre parce qu'il semble désigner une impossibilité : appliquer au monde spirituel la méthode naturaliste, faire l'anatomie de l'âme, mêler l'esprit à la matière, la théologie et la physiologie.

Alice De Georges n'entend pas donner à lire une nouvelle synthèse sur la conversion de l'écrivain, sur son rapport à la religion ou sur les apories du « roman catholique ». Après un rapide état de l'art, elle étudie d'un point de vue moins narratologique que stylistique la poétique romanesque de ce « naturalisme spiritualiste » théorisé par Huysmans et par d'autres avant lui (Nerval parle de « rêverie *supernaturaliste* », Baudelaire de « surnaturalisme », Barbey d'Aurevilly exaltera le « fantastique de la réalité »). Il ne s'agit pas pour Alice De Georges de revenir sur le contexte, extérieur ou intérieur, de la conversion de Huysmans au catholicisme,

ni de s'interroger sur le succès ou l'échec de cette conversion, dont pourrait témoigner chacun de ses romans, mais de plonger dans la matière des textes pour y relever les procédés narratifs et plus encore descriptifs, analyser les faits de style aux moyens desquels le romancier tâche de se faire « puisatier d'âme » (*Là-bas*) : oxymores, métaphores, métonymies, hypallages, jeux sur les sonorités constituent, entre autres tropes, la « cuisine » littéraire du « naturalisme spiritualiste » tel que Huysmans le conçoit et le pratique. Ces figures caractéristiques des descriptions huysmansiennes visent à traduire la transformation du regard de celui qui se convertit et tente alors de percevoir l'esprit dans la matière, animée ou inanimée.

Le choix d'une analyse immanente de la poétique romanesque du « naturalisme spiritualiste » incite Alice De Georges à délaisser la traditionnelle tétralogie du « cycle de Durtal » et même la trilogie des romans du converti que constituent, après *Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*, pour s'intéresser plutôt aux romans de la conversion, c'est-à-dire à ceux qui traduisent le mouvement, par nature instable et inaccompli, de cette conversion. Dans cette perspective, une nouvelle trilogie romanesque s'impose donc au sein de l'œuvre de Huysmans, qui lui semble illustrer particulièrement l'esthétique du « naturalisme spiritualiste » : *En rade*, dont les errances et les tourments de Jacques Marles au château de Lourps annoncent ceux de Durtal, *Là-bas*, qui voit ce dernier apparaître pour la première fois, et *En route*, où on le retrouve quittant Paris et ses tentations diaboliques pour chercher Dieu dans le silence de la Trappe. Autour de cette trilogie redéfinie, Alice De Georges ne s'interdit pas quelques excursions en amont et en aval : en amont, avec *À rebours* et les vaines tentatives de Des Esseintes pour échapper à son désespoir, qui apparaissent comme les prémisses de la quête et du mouvement de la conversion de Marles et de Durtal ; en aval, jusqu'à l'hagiographie de *Sainte-Lydwine de Schiedam*, laquelle, pour ne pas relever du genre romanesque, lui semble tout de même illustrer l'esthétique du « naturalisme spiritualiste ». Entre la trilogie qu'elle isole et le martyr de Sainte-Lydwine, *La Cathédrale* lui apparaît enfin comme un seuil, parce que

Huysmans y renonce progressivement au « naturalisme spiritualiste » au profit de la mystique catholique, qui implique à terme l'abandon du genre romanesque et, plus encore, le sacrifice de toute écriture et de tout style.

Dans ces différentes œuvres, Alice De Georges observe trois phénomènes qui lui apparaissent comme constitutifs du « naturalisme spiritualiste » huysmansien : l'incarnation, dont le modèle est bien sûr le Christ, Dieu fait homme, la transsubstantiation, quand le pain et le vin deviennent, non pas seulement métaphoriquement, mais littéralement, le corps et le sang du Christ, et, dans un registre moins orthodoxe, la transmutation des substances, opérée dans la cuisine des alchimistes, qui permet, idéalement, de transformer le plomb en or. Chacun de ces trois phénomènes semble subverti sous la plume de Huysmans, qui commence par décrire le calvaire du Christ de Grünewald, dans les premières pages de *Là-bas*, comme un « charnier divin » ou une « triomphale ordure », dont on peine à imaginer la résurrection glorieuse, malgré l'enthousiasme de Durtal pour qui Grünewald est à la fois « le plus forcené des réalistes » et « le plus forcené des idéalistes », et son Christ, une manifestation de la « céleste Supéressence », dont l'humilité, la laideur et la vulgarité, « l'ignominie de la pourriture » et « la dernière avanie du pus » constituent la « divine abjection ». De même, dans son anéantissement douloureux, la chair putréfiée et rongée de vermine de Sainte Lydwine de Schiedam semble annihiler l'idée d'une fusion harmonieuse du corps et de l'âme, de l'humain et du divin, à laquelle aspire pourtant Huysmans. Les rêves de Jacques Marles donnent accès à un inconscient « proto-freudien » (selon la formule de Jean-Marie Seillan) fortement érotisé, comme l'est aussi la forêt de Tiffauges, déformée par les hallucinations et les fantasmes sadiques de Gilles de Rais, complaisamment décrits par le narrateur de *Là-bas*. L'humour noir, salué par André Breton, allège seul le poids de ces pages cauchemardesques. Dans le dégoût qu'inspire la chair ignoble et souffrante, l'incarnation et la transsubstantiation se trouvent singulièrement menacées, comme invalidées ou, pour mieux dire, désacralisées. La transmutation ne semble pas donner de résultats évidents non plus. On

est loin de « l'alchimiste » baudelairien, même « le plus triste » : le poète parlait de changer la boue en or dans l'un des projets de préface de ses *Fleurs du mal*, le romancier donne ici souvent le sentiment de changer l'or en boue, en fange ou en fiente, ou de les fondre l'un dans l'autre jusqu'à les rendre tout à fait indistincts (les misères du transit irritable traduisant les maux de l'âme malade et sa soif d'infini).

La plongée dans les textes à laquelle Alice De Georges invite évoque dès lors un peu la plongée du Christ dans l'âme de Durtal telle que celui-ci se l'imagine dans *En route* : « Assis sur l'herbe, Durtal regardait l'obscur miroir de cette croix couchée et, songeant à son âme qui était, ainsi que cet étang, tannée, salie, par un lit de feuilles mortes, par un fumier de fautes, il plaignait le sauveur qu'il allait convier à s'y baigner, car ce ne serait même plus le martyr du Golgotha, consommé, sur une éminence, la tête haute, au jour, en plein air, au moins ! Mais ce serait un surcroît d'outrages, l'abominable plongeon du corps crucifié, la tête en bas, la nuit, dans un fond de boue. » Au sortir de cette lecture en apnée, on cherche l'air et la lumière, comme Durtal, et on salue la gageure que représentent ces analyses stylistiques claires et précises du « naturalisme spiritualiste » de Huysmans, immersion limpide « dans un fond de boue ».

Alice De Georges ouvre et clôt son étude sur une référence à la pension Vauquer de Balzac : cette « pension bourgeoise des deux sexes et autres » lui sert à déconstruire la « classification binaire » qui oppose le matérialisme et le spiritualisme, comme l'avers et l'envers ou le féminin et le masculin. On se demande en la lisant si une perspective sexuelle, ou genrée, pourrait offrir un éclairage intéressant sur le « naturalisme spiritualiste » rêvé par Huysmans. Avant d'évoquer, dans *La Cathédrale*, « les châteaux de l'âme dont parle Sainte-Thérèse », menacés de corruption comme la *Maison Usher* d'Edgar Poe, le romancier s'interroge, dans *En route*, sur « les agissements de Dieu travaillant au centre profond de l'âme, là où est l'ovaire des pensées, la source même de toutes les conceptions », prenant pour modèles, féminins autant que masculins, « des œuvres de psychologie, comme celles de Sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix,

d'art, comme celles de Voragine ou de la sœur Emmerich ».

Mathilde Bertrand

Marie-Ange Fougère (dir.), *Alfred Capus ou le sourire de la Belle Époque*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2022, 164 p.

En 2022, l'université et le monde de la culture ont commémoré comme il se doit les quatre cents ans de la naissance de Molière et les cent ans de la mort de Proust. Dans ce contexte, publier un ouvrage pour l'anniversaire d'Alfred Capus (1857-1922), auteur de comédies aujourd'hui oubliées et plume médiatique de la Belle Époque, ne manquait pas d'audace. Le volume collectif dirigé par Marie-Ange Fougère invite à redécouvrir Alfred Capus, fort célèbre en son temps. D'abord chroniqueur et romancier, connu pour sa verve ironique, l'homme est lancé au théâtre en 1901 par le succès de sa comédie *La Veine*. Il s'illustre ensuite dans de nombreuses pièces avant d'obtenir plusieurs marques de reconnaissance officielle en 1914 : élu à l'Académie française, il devient avec Robert de Flers rédacteur en chef du *Figaro*, où il signe pendant la guerre des textes sérieux et patriotiques. Dans son introduction, Marie-Ange Fougère constate la « grande distorsion qui oppose la célébrité qui était la sienne dans les deux premières décennies du XX^e siècle, et le discrédit rapidement accordé à son œuvre » (p. 14) : Alfred Capus, incarnation de « l'esprit français » dont la presse cite volontiers les bons mots, n'est aujourd'hui plus joué, ni édité, ni étudié. La précieuse bibliographie de fin de volume est éloquente : il a fallu sélectionner les articles par Capus et sur Capus – les comptes rendus de la presse sur ses pièces, notamment, défient toute prétention à l'exhaustivité ; en revanche, après la Seconde Guerre mondiale, Capus ne figure plus que dans des études transversales ou des histoires du théâtre où il occupe un statut très secondaire. L'introduction du volume dresse donc aussi la chronologie précise de la disparition d'une œuvre jadis très diffusée, mais aujourd'hui

d'hui absente des scènes, des ondes, des écrans et de la presse.

Pour autant, l'ouvrage ne cherche pas à réhabiliter à toute force l'œuvre de Capus. Pour la coordinatrice du volume, il ne s'agit ni de crier au génie incompris, ni de justifier cet oubli par la critique. Des pistes sont avancées pour tenter de comprendre pourquoi Capus n'est plus guère connu, sans même avoir été fermement désavoué. Capus a brillé par ses chroniques, textes voués à la péremption ; dans son œuvre romanesque et théâtrale, il ne s'est guère montré novateur, ni dans la forme ni dans les idées – l'homme se qualifiait volontiers lui-même de « réactionnaire ». Cette enquête revient de façon très stimulante sur les textes de Capus et s'emploie à définir ce qu'il a représenté pour son époque, en dépassant les idées reçues. Si l'on a souvent résumé son œuvre par une de ses formules célèbres, « tout s'arrange », réplique finale de *Brignol et sa fille* (1895), Capus était moins un optimiste qu'un moraliste marqué par « un stoïcisme mâtiné de scepticisme » (M.-A. Fougère, p. 11) ; le compromis esthétique et idéologique qui se dégage de ses pièces n'empêche pas une grande sensibilité aux débats sociaux et moraux de son temps.

Alfred Capus ou le sourire de la Belle Époque donne aux lecteurs toutes les clés pour aborder l'homme et l'œuvre – illustrée par un judicieux « florilège », en fin d'ouvrage : présentation d'extraits de scènes et de chroniques ou d'aphorismes de Capus. Marie-Ange Fougère, maîtresse d'œuvre du volume, signe, outre l'introduction, les deux premiers articles : « Alfred Capus, homme de lettres » reconstitue avec exhaustivité et clarté la carrière de Capus chroniqueur, dramaturge et romancier ; « Capus en privé » donne corps et voix au personnage, ranimé par des caricatures de presse ou une pittoresque photographie de l'auteur en robe de chambre à sa table de travail. Cet article biographique dépasse l'anecdote en confrontant la vie de l'auteur à divers textes : les siens, puisque les chroniques de Capus se nourrissent volontiers de ses centres d'intérêt personnels, pour le jeu ou la chasse par exemple, et ceux de ses contemporains, qui construisent là une figure emblématique de « l'esprit » d'une époque. Stéphane Gougelmann donne ensuite à voir Capus par

les yeux de Jules Renard, qui apprécie l'ami mais regrette son manque d'ambition littéraire. Anne-Simone Dufief dégage les caractéristiques de son abondante production théâtrale : une dramaturgie globalement conventionnelle mais un indéniable sens du dialogue ; des thèmes obsédants, comme l'argent et, surtout, le mariage et son corollaire désormais banal, l'adultère. Laure Demougin analyse l'impressionnante carrière du Capus chroniqueur, « de la fantaisie à la grande guerre ». Capus a marqué par son esprit, qu'Alain Vaillant décrit comme un « humour bonhomme » qui fait mouche par sa légèreté : chez Capus, « la connaissance lucide des défauts de l'autre ne doit jamais aller jusqu'à sa condamnation » (A. Vaillant, p. 110). Cette morale, pour Florence Fix, « n'est pas leçon de vertu, mais observation indulgente » (F. Fix, p. 113) ; elle peut fluctuer en fonction du support : Capus, tolérant à l'égard de ses héros fictionnels trop faibles, juge plus sévèrement dans la presse les manquements à la morale publique des hommes de pouvoir, politiques ou financiers. Clément Dessy voit dans les premiers romans de Capus une approche résolument réaliste mais non déterministe du monde ; Capus y étrille ses contemporains sans méchanceté et prend acte des transformations de la société. Cet ancrage de l'auteur dans son temps peut expliquer que ses pièces soient passées de mode. Noël Herpe cherche la trace de ce répertoire fantomatique dans les archives de l'INA : mais c'est aussi cette conscience, chez les personnages, de la mutabilité des choses et des valeurs qui pourrait ranimer l'intérêt pour ce théâtre.

Les articles de l'ouvrage relèvent avec une grande cohérence la morale souriante et désabusée de Capus, son ouverture aux débats qui agitent son époque et un « féminisme tempéré », écrit Alain Vaillant (p. 111 ; voir aussi A.-S. Dufief, p. 86). La chronologie du parcours de Capus, journaliste, romancier, dramaturge, chroniqueur sérieux, est plusieurs fois rappelée, mais sans effet de redite. Au contraire, ces reprises guident avec profit les lecteurs dans cette œuvre mal connue et soulignent surtout la circulation des textes chez Capus : au gré des articles, l'on comprend que ses premiers romans ont servi de matrice à ses pièces et

que ses chroniques, parfois sous forme de saynètes comiques, entraînent en résonance avec son théâtre. La presse semble bien la véritable « veine » qui irrigue constamment l'œuvre de Capus : ce livre contribuera encore à éclairer les liens qu'entretiennent le journal et le théâtre à la Belle Époque. L'ouvrage, remarquable et fort agréable à lire, cerne efficacement les diverses facettes et les enjeux récurrents de l'œuvre de Capus. Il invite à (re)découvrir ses textes et à intégrer davantage dans les études scientifiques cet auteur représentatif d'un contexte de production littéraire et du goût d'une époque. Finalement, après des décennies d'oubli, pour Capus aussi, « tout s'arrange ».

Violaine Heyraud

Philipp Lammers, *Stendhal et les Mémoires. Dans le sillage de l'histoire*, Grenoble, UGA éditions, 2023, 304 p.

L'ouvrage se veut une enquête « qui vise à analyser l'importance des Mémoires dans l'œuvre de Stendhal » (p. 13) arrachée à la perspective réaliste et renvoyée à « une forme d'« histoire du temps présent » » (p. 14), ceci pour « contribuer à une vision différente du réalisme controversé de Stendhal » (p. 15) chez qui la posture mémorialiste – si répandue dans les années 1820-1830 que Pierre Nora a pu parler d'un « déluge » de mémoires – aurait nourri sa manière d'écrire son temps au croisement de la littérature, de l'histoire et du biographique.

Partant de là, l'essai s'ordonne selon trois lignes de force : éclairer les formes de l'articulation entre littérature et historiographie et leur domaine d'intersection dans le premier XIX^e siècle ; envisager à nouveaux frais le périmètre du genre mémorialiste à partir de l'appropriation qu'en fait Stendhal dans sa propre textualité où Ph. Lammers repère l'aboutissement d'un travail tant poétique qu'historiographique que caractérise l'émergence d'une « voix subjective » (p. 21) qui prend rang et sens par rapport à d'autres voix, y compris celles des acteurs de « la grande histoire » ; contribuer à appréhender « la façon dont l'histoire contemporaine prend forme chez Stendhal » (p. 24) dans l'hybridité

– qui n'est ni affaire de sources ni seulement diégétique – entre la matière romanesque et un matériau venu des mémoires, dont l'enjeu tient à ce qu'elle exprime des rapports de l'individu et du collectif.

Dans une première partie, « *Vita magistra historia*. La fascination des Mémoires », Ph. Lammers s'appuie sur les chroniques parues dans la presse britannique pour aborder la réception stendhalienne des mémoires, l'usage qu'il leur assigne et ce que cela implique quant à leur rôle « dans le renouvellement de la littérature et de l'histoire » (p. 29). Rapportant la vogue mémorialiste qui submerge alors la librairie à une « valeur heuristique » (p. 29) fonction des expériences relatées, l'auteur postule l'importance réflexive et théorique de cette médiation critique pour la pratique d'écriture stendhalienne. Revenant sur la sociologie déjà bien balisée du champ littéraire tel qu'il se constitue à l'ère du marché, Ph. Lammers analyse de larges extraits du « courrier anglais » pour nous faire entrer dans ce qui serait l'atelier de la création stendhalienne, « les ouvrages ultérieurs de Stendhal pou[vant] être compris comme une réponse littéraire à des questions soulevées dès ses contributions dans la presse anglaise » (p. 34) qui assumerait ainsi une fonction « métacritique » (p. 37). On y suit l'appel à une « révolution en littérature » (p. 40) qui doit souffler sur un champ littéraire anachronique dont l'idée prend forme autour de 1825 avec la lecture de nouveaux historiens (Barante, Guizot) qui rivalisent avec Walter Scott, frayant la voie à une hybridation des genres d'où le roman sortirait rénové, frotté à une écriture testimoniale en prise sur la contemporanéité si bien étudiée par Xavier Bourdenet. La part qui revient aux mémoires dans les chroniques pour l'Angleterre s'avoue indicielle des nouveaux besoins de la littérature : en valorisant l'action au moyen d'une esthétique naturelle et « réaliste » (p. 49) qui fait fond sur le récit laissant parler les faits contre le « beau style » qui, classique ou romantique, sacrifie trop souvent l'idée à l'effet ; en fournissant un modèle de prise en charge de l'histoire indépendant de l'historiographie officielle propre à « dévoiler l'histoire contemporaine », « combl[ant] ainsi une lacune » (p. 51) en accordant la littérature aux temps nouveaux que vit

la France. La séduction des mémoires, si fort en vogue alors, s'exerce tant sur les nouveaux littérateurs comme Stendhal que sur les nouveaux historiens comme Thierry, les uns comme les autres identifiant dans les possibilités ouvertes par le genre l'invention d'un nouveau régime poétique et rhétorique renouvelant les modes de narrer l'histoire, avec ou sans majuscule, « récit de fiction » et « récit d'histoire » partageant l'idéal d'atteindre au « récit vrai » (p. 78) non sans que se posent des « questions d'autorité » (p. 81).

Ces prolégomènes posés, c'est à celles-ci que s'attèle Ph. Lammers dans une seconde partie qui s'attache au statut d'auteur et d'acteur à partir de *La Vie de Henry Brulard*, des *Mémoires sur Napoléon*, « qui partagent avec le genre des mémoires historiques le désir de se présenter comme l'héritage légué par un témoin et acteur du passé récent » (p. 86), et des premiers chapitres de *La Chartreuse de Parme*. Trois textes symptomatiques de ce que, pour Stendhal, « la réflexion sur son statut d'auteur est liée à celle sur son statut d'acteur de l'époque post-révolutionnaire » (p. 87). Avec ce problème que l'auteur de *Brulard* manque manifestement « de légitimation pour prendre sa "vie active" comme base du récit » (p. 104), ce qui peut avoir pour effet d'irriguer la « réflexion constante sur la littérature et sur le lien entre son travail littéraire et sa vie » (p. 104) qui caractérise la démarche stendhalienne. Une démarche qui doit aussi composer avec les carences de la mémoire, sujette à recompositions et à possibles forgeries, et se situer vis-à-vis de projets concurrents et écrasants, tel celui que mène Chateaubriand ou dont accouchent les mémoires bonapartistes, imposant à l'acteur-auteur, naviguant entre les dangers de la redite et ceux de l'invention, de trouver sa voix propre, que l'auteur situe du côté de « méta-mémoires » (p. 129). Pour autant, Ph. Lammers développe la thèse que « ce prétendu conflit entre le discours autobiographique et la distanciation nécessaire du narrateur face aux événements constitue le principe moteur [...] et non un dilemme » (p. 123) pour les écrits de ce corpus que caractérise une réticence délibérée à « écrire l'histoire » comme à « écrire une histoire » (p. 124), court-circuitée par une logique du détail, du « petit fait vrai » et par l'adoption d'un point de vue qui oublie « la

perspective centrale » (p. 171), comme, fonction d'impératifs éthiques et politiques, dans le célèbre récit que livre Fabrice de sa bataille de Waterloo, « "prélude" à l'entrée dans le roman postnapoléonien » (p. 185).

La troisième et dernière partie est dévolue au roman, abordé au travers du *Rouge et le Noir*, dont les points de contact avec le genre des mémoires tient à la fois au goût dont les divers protagonistes font montre pour la lecture des mémorialistes et à ce que « [l]e roman stendhalien en tant qu'histoire du temps présent s'inscrit dans une dynamique proche de celle des Mémoires » en s'efforçant de « poser un diagnostic sur l'époque et de faire un travail historiographique » (p. 187), « de saisir [l]e réel en détail et sans embellissement » (p. 188), au détour d'une perspective morale, la question de fond consistant à « se demander quelle fonction remplit le recours aux *Mémoires* dans la *Chronique* – auto-proclamée – du XIX^e siècle » (p. 190). Une première fonction résidant dans la légitimité, dans la profondeur historique aussi, que les mémoires confèrent à ce genre encore mal considéré qu'est le roman quand une seconde demande à être élucidée à l'aune de la valeur de sources que revêt ce corpus pour un « *Rouge et le Noir* [qui] se positionne comme un roman entre Histoire et Mémoires » (p. 191), Ph. Lammers effectuant à bon escient un retour à la notion de source, bien plus opératoire pour son propos que le recours à une intertextualité déshistoricisée qui lui est depuis longtemps préférée dans les études littéraires. Dans la perspective qu'il adopte où « [c]omparer le roman aux Mémoires revient [...] à poser autrement la question du rapport entre "roman" et "vie" » (p. 213), Ph. Lammers trouve dans les mémoires qui servent d'hypotextes au roman matière à aborder en termes neufs la problématique de la copie et de l'originalité. Ainsi, « Histoire "originale" du présent, le roman se positionne en racontant son histoire dans le sillage des textes passés. La révolution littéraire invoquée par Stendhal est étroitement liée à une "restauration" de textes de l'époque de la Régence et de Louis XIV » (p. 224). Et tel est précisément l'office que remplit auprès de l'auteur du *Rouge* un Saint-Simon auteur d'« une sociologie du grand monde avant la lettre » en même temps que d'« un portrait cri-

tique de l'individu » (p. 225) dont Ph. Lammers suit le réinvestissement chez Stendhal au travers d'une série très probante de micro-lectures qui mettent en avant la « logique d'"arrière-garde" » (p. 189) que sert le mémorialiste dont la présence textuelle est indicielle de ce que Stendhal, engagé avec sa *Chronique du XIX^e siècle* dans « un processus de *négociation* entre différentes voix » (p. 276), « s'oppose à une vision de l'histoire conçue uniquement comme progrès » (p. 244).

Avec cet *opus*, Ph. Lammers offre nombre de prolongements originaux aux travaux décisifs de Xavier Bourdenet, Catherine Mariette ou Damien Zanone sur la manière dont l'œuvre stendhalienne prend en charge l'historicité.

Laure Lévêque

Aïcha Limbada, *La Nuit de noces. Une histoire de l'intimité conjugale*, Paris, La Découverte, 2023, 351 p.

Scène obligée des dramaturgies matrimoniales, la nuit de noces compte parmi les événements les plus secrets de la vie privée. Aïcha Limbada s'est permis de jeter un œil dans la chambre nuptiale. L'observation des expériences vécues complète ainsi son étude des discours sur la nuit de nocés, en France, de l'instauration du Code civil (1804) aux lendemains de la Grande Guerre. Avec les *Années folles* décline le schéma courant du mariage arrangé et du couple qui n'apprend à se connaître – dans tous les sens du terme – qu'une fois les nocés célébrés.

Si l'historienne peut tenir la chandelle si près du lit conjugal, c'est grâce aux archives conservées au Vatican des procès en annulation des mariages religieux. L'argument dirimant pour les prêtres reste l'absente ou l'incomplète « consommation » du mariage, c'est-à-dire l'émission totale de la semence de Monsieur dans le « vase » de Madame, divin accomplissement de l'« œuvre de chair ». Pour en vérifier l'effectivité, les requérants sont soumis à des examens anatomiques et des interrogatoires serrés où la nuit de nocés est passée au crible. Rien des ignorances, des craintes, des sensations, des goûts ou des dégoûts, des actes et des mots des époux n'échappe à la sagacité

ecclésiastique. Il n'est pas d'autres documents d'époque où le vécu sexuel soit à ce point explicite et détaillé. Certes, modéliser la nuit de noces à partir de ces dépositions peut comporter des biais : d'une part, les plaignants sont d'une classe – pour l'essentiel, la grande bourgeoisie et l'aristocratie catholique – éloignée du *vulgum pecus*, d'autre part, les aveux recueillis sont des constats d'échec (impuissance, répugnance, mésentente, « fraudes » conjugales et autres mauvaises surprises), dont chaque partie aura beau jeu de souligner l'ampleur pour convaincre les juges de casser l'alliance. Mais ce corpus est éclairé par d'autres sources qui en recourent l'interprétation, ou la nuancent : fictions, écrits intimes, traités médicaux, manuels de savoir-vivre, articles de presse, dessins, photographies...

De cette masse documentaire l'autrice tire une leçon solidement argumentée – non seulement la nuit de noces, ce moment où les époux croient pouvoir se dire « enfin seuls ! », n'échappe pas aux contraintes culturelles, mais encore les rituels et interdits qui l'accompagnent, si pesants dans la période concernée, sont réitérés avec le sentiment croissant d'un écart entre le cliché et la vérité : la lune de miel est la pire nuit des femmes, et de certains hommes aussi. Rite de passage pour Van Gennep, la nuit de noces au XIX^e siècle serait donc, pour Aïcha Limbada, un rite sacrificiel, dans un monde ordonné par la perpétuation organisée des familles et le contrôle des lignées.

Pour le montrer, le livre ne suit pas la chronologie mais répartit les caractéristiques de la nuit de noces en sept chapitres synthétiques, riches de citations et d'illustrations, notamment de cartes postales Belle Époque qui typifient le « coucher de la mariée » (l'homme entreprenant et la femme craintive). Chaque chapitre signale, en tant que de besoin, les différences régionales, sociales et temporelles. Les trois premiers sont consacrés aux savoirs sexuels, les quatre derniers aux pratiques intimes.

En premier lieu, il est rappelé que la nuit de noces, motif iconographique et littéraire qui construit l'imaginaire collectif, se décline en maints registres, du fantastique au comique, du pathétique à l'égrillard. Mais le nœud du problème n'est que partiellement dénoué : la

brusque révélation du corps de l'autre, le partage d'une intimité encore inconnue, et, pour bien des jeunes femmes, la découverte effarante de la sexualité et la rupture de l'hymen. En cela, *Souvenir d'une cocodette* (1878) d'Ernest Feydeau et *Une vie* (1883) de Maupassant, qui évoquent la « souffrance aiguë » (p. 29) de la première pénétration, marquent un tournant. Même lénifiantes, les représentations entérinent un rapport de domination : au marié la légitimité de « réclamer ses droits », à la mariée la nécessité de se plier au « devoir conjugal ». Les chansonniers et les humoristes s'amuse d'ailleurs à inverser les rôles, faire des allusions grivoises ou rire des « oies blanches ». Parallèlement des voix se font entendre, qui expriment leur rejet des lieux communs, par exemple en associant la nuit de noces à un univers mortifère – ainsi *La Vénus d'Ille* –, ou en la désignant comme « viol légal », notamment dans les réquisitoires féministes contre l'aliénation conjugale. Comme le montre le deuxième chapitre, la critique cible l'impréparation à la nuit, effet délétère d'une logique morale où la naïveté est une vertu, la virginité un préalable, mais uniquement pour les femmes. On attend des mères qu'elles dissipent les illusions et mettent des mots sur la chose, mais, dans bien des cas, elles n'invitent leur fille qu'à obéir aveuglément à l'époux. Celui-ci ne bénéficie pas toujours d'une expérience suffisante, se fait brutal ou maladroit, ou regimbe à l'idée d'être professeur de désir et mâle dominant. Cette « fabrique de l'ignorance » (p. 51) est moins présente dans les couches populaires, plus propices à la mixité et aux rapprochements précoces. Dans la seconde partie du siècle, tandis que certains s'alarment d'une décadence des mœurs, comme Prévost dans *Les Demi-Vierges*, d'autres, plus progressistes, tel Zola dans *Comment on se marie*, déplorent l'absence d'éducation sexuelle et d'un consentement féminin éclairé. Le troisième chapitre recense ainsi les nombreux ouvrages engagés dans la « lutte contre l'ignorance nuptiale » (p. 91). Mais ceux-ci s'adressent aux hommes en priorité, sans contestation de leur souveraineté maritale, même s'ils les exhortent à la douceur. À l'orée du XX^e siècle, « plus personne [ne] réclam[e] ouvertement l'ignorance complète des jeunes filles » (p. 103). En revanche, la remise

en cause de la virginité reste largement taboue. On comprend pourquoi Blum fasse scandale en 1907, quand, dans *Du mariage*, il préconise l'expérimentation sexuelle avant le mariage, pour les hommes et pour les femmes.

Le quatrième chapitre traite des interactions sociales autour du couple. Entre la présence intrusive des convives et la proximité dérangeante des parents dans la demeure familiale, l'intimité n'est que toute relative, du moins à la campagne. La bourgeoisie aspire à la tranquillité et va faire modèle dans son souhait d'un tête-à-tête et d'une chambre à soi. Ainsi la mode, qui naît sous la Restauration, du voyage de noces répond-elle à l'envie de rompre : l'hôtel, lieu anonyme à défaut d'être discret, devient alors un nouvel abri des premiers ébats. Mais l'autrice estime que cette privatisation de la nuit de noces renforce l'isolement de l'épouse et l'ascendant du mari. Au chapitre suivant, elle réfléchit à la notion de « consommation » nocturne, rappelant que l'Église n'exige pas la précipitation. L'urgence n'est due qu'à l'opinion commune qui voit dans l'intromission l'achèvement du processus nuptial : l'autorité de mari ne se gagne qu'en « possédant » sa femme. Cette exigence fixe les calendriers : pas de noces au moment du carême, période d'abstinence, ni non plus un jour où la promise a ses règles. Alors même que les époux demeurent encore largement étrangers l'un à l'autre, cette injonction sexuelle témoigne, selon l'autrice, d'« une culture du viol nuptial » (p. 195) qui menace l'équilibre conjugal.

Le sixième chapitre recense les désillusions du corps à corps. Même toutes lumières éteintes (on couche dans le noir), les plus intrépides peuvent être refroidis par le contact des habits de nuit (on ne couche pas nus), la malpropreté odorante (pris à la gorge, Jules Lemaitre prie sa femme d'aller se laver), les disgrâces ou infirmités cachées... Malgré tout, Aïcha Limbada se glisse, au dernier chapitre, « dans le lit des époux » (p. 249) : elle constate que la défloration « dramatise et fétichise la nuit de noces dans l'esprit des maris » (p. 250). Elle analyse ce culte du dépuçelage et les idées farfelues qui l'entourent : le sperme métamorphoserait la fille en femme, lui conférerait joie et santé. Les médecins, qui indiquent la position sexuelle à tenir, préviennent cependant que la saillie sera dou-

loureuse. « Sécularis[ant] les interdits religieux » (p. 273), ils mettent également en garde contre « l'onanisme conjugal » et assimilent toutes les pratiques non procréatives à des pathologies. Mais certains maris profitent de la naïveté de leur épouse pour se détourner du droit chemin, ou bien, découragés, ils renoncent à l'emprunter.

La nuit de noces au XIX^e siècle est donc rarement tendre avec les mariés. Cette étude méthodique en donne toutes les preuves. Elle met aussi au jour une aspiration au changement, venant surtout des femmes, et les prodromes d'une conjugalité moderne : au cours du XX^e siècle, le vœu chanté par Fritz et Wanda, personnages de *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, pourra se concrétiser : « Au diable la consigne ! Et vive l'amour ! »

Stéphane Gougelmann

Thibaud Martinetti, *Les Muses de l'entomologie. Poétiques et merveilleux de l'insecte de Réaumur à Maeterlinck*, Paris, Honoré Champion, 2023, 730 p.

C'est une somme d'érudition que Thibaud Martinetti a patiemment tissée pour le plus grand plaisir du lecteur, en empruntant à l'histoire des sciences, de la littérature, à l'épistémologie et à l'épistémocritique ou encore à l'esthétique. Il s'agit en effet de définir une « littérature entomologique », un genre protéiforme, polyphonique, hétérogène, qui puise au mémoire scientifique comme à la prose vulgarisatrice, à la classification systématique aussi bien qu'à la poésie didactique et à l'essai poétique et dont le *nexus* est l'étonnement, entendu comme « opérateur émotionnel particulièrement important dans la littérature entomologique qui scientifie la littérature et littérarise la science » (p. 13). Celui-ci se décline plus spécifiquement dans son acception d'émerveillement, qui convoque la catégorie esthétique du sublime : alternant entre chapitres synthétisant l'histoire des sciences et études analysant la littérarité de textes entomologiques, ce riche parcours montre comment l'insecte cristallise en effet la surprise de la découverte scientifique, l'émotion transcendante face

à la beauté de la nature et l'ouverture des yeux enthousiaste devant la richesse du vivant, ainsi que devant une forme de continuité entre expressions multiples.

Ce type de travail est en effet susceptible d'intéresser aussi bien le scientifique que le chercheur en sciences humaines et sociales, exemplifiant la fructueuse convergence des disciplines, qui fait écho à son tour au renouvellement des regards contemporains sur l'environnement, creuset de coopérations, nœud d'interrelations, « ontologie de la relation » (Morizot), « par-delà nature et culture » (Descola).

L'insecte est aussi bien objet de recherche d'une science dite dure, d'une histoire naturelle dont l'ouvrage éclaire pertinemment les avancées, les controverses (Réaumur l'observateur, contre Bonnet le spéculateur ; le « merveilleux vrai » contre l'animal-machine ; le fixisme contre le transformisme et l'évolutionnisme) ou les différentes approches scientifiques, que « laboratoire de réflexion philosophique », « prise de position politique », « expérimentation poétique ». Est notamment soulevée la question, zoopoétique dirions-nous aujourd'hui, du langage à adapter et à adopter pour dire l'animal, en trouvant un équilibre entre l'étude naturaliste et le plaisir du récit, une histoire du vivant susceptible d'intéresser les hommes sans tomber dans les travers de l'anthropomorphisme. Sont interrogées la systématique d'un Latreille, catégorisation rationnelle en fonction de caractères spécifiques observables, et une « science du sentiment » promue par Bernardin de Saint-Pierre, « capable de rendre manifestes les relations écologiques entre les animaux et les plantes, tout en préservant l'émerveillement face aux mystères de la nature. Son système n'aura pas de continuateur, mais il inaugure une conception romantique de l'insecte qui sera actualisée par Nodier et Michelet » (p. 680). Thibaud Martinetti montre les imbrications, les entrelacs qui unissent histoire scientifique et histoire culturelle, approche d'autant plus convaincante qu'elle illustre – avec *maestria* – l'importance de l'interdisciplinarité. Est encore présenté le rôle de l'histoire éditoriale, cette « industrie littéraire » de « l'étonnement entomologique » (p. 680), et ces grandes étapes que furent l'émergence de la bourgeoisie sous la

monarchie de Juillet et les grandes lois de l'Instruction publique, de Guizot à Ferry.

Une telle approche permet de renouveler notre compréhension d'œuvres ainsi redécouvertes : si Élisabeth Plas ou l'équipe de Gislène Séginger avait déjà proposé de belles relectures de Michelet, Th. Martinetti apporte de précieux éclairages sur le substrat naturaliste des œuvres de l'historien, ainsi que de celles de Nodier ou de Maeterlinck, tandis que c'est la littérarité des *Souvenirs entomologiques* de Fabre qui est davantage soulignée, autant de « manières différentes d'habiter poétiquement la sublimité de l'insecte » (p. 681).

C'est un ouvrage dense, complexe parfois tant l'écheveau est serré et ce malgré la pédagogie de l'auteur. C'est un travail que l'on peut lire d'une traite comme un formidable – *stricto sensu* – récit des liens qui unissent la création et le savoir, tous deux portés par cette même capacité d'émerveillement. C'est une somme dans laquelle il est loisible de butiner ponctuellement, au gré des besoins du moment, pour une analyse littéraire spécifique comme pour une vision plus synthétique d'un contexte scientifique, culturel, politique. C'est une recherche qui confère ses lettres de noblesse à l'écopoétique, à l'écocritique ou, quel qu'en soit le nom, à toutes ces approches interdisciplinaires du vivant, qui louent autant la nature que l'homme qui l'étudie ou la représente. Car il s'agit bien ici de la dynamique intrinsèque qui lie savoirs et représentations, de leur enrichissement réciproque, de l'articulation essentielle entre objectivité scientifique et sensibilité artiste, une invite à redécouvrir le « merveilleux vrai », « une nouvelle manière de concevoir la science et l'esthétique qui doit l'accompagner » (p. 679), que l'on voudrait être, en ces temps de réformes, une propédeutique à tout *curriculum*, autant qu'une manière d'être au monde, en ces temps de « crise », donc de renouveau. C'est enfin le support d'une réflexion en diachronie sur les non-humains, fussent-ils les plus éloignés de nous *a priori* dans le règne animal, sur nos différences irréductibles comme sur la porosité de nos ontologies, la curiosité que nous avons les uns pour les autres et les liens, qu'on le veuille ou

non, qui unissent inextricablement nos habitats et partant nos destinées.

Morgane Leray

Martin Mees, *Nerval ou la pensée du poétique. Essai de philosophie à l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 461 p.

Le livre de Martin Mees se situe au croisement de la littérature et de la philosophie, et il entreprend de montrer comment l'œuvre de Nerval est porteuse d'une pensée proprement romantique du poétique : celui-ci n'est ni une technique ni une essence, mais une *puissance de faire*, en acte dans l'œuvre, où elle se double d'une conscience réflexive de soi qui la fait apparaître à elle-même. La thèse déplace ainsi sur le romantisme français l'idée d'une *raison poétique* spécifique, jusqu'ici mieux étudiée dans le champ du romantisme allemand où le nœud entre poésie et philosophie est originel.

La table des matières enchevêtre plusieurs fils de réflexion, au risque de brouiller parfois la cohérence de chaque œuvre et l'évolution d'une œuvre à l'autre. Un chapitre d'ouverture situe la pensée de Nerval dans le romantisme désenchanté de 1830, tardif par rapport au premier romantisme allemand, mais que Nerval prolonge en lui conférant cependant un accent plus désespéré, qui exacerbe l'écart entre mélancolie et ironie. La première partie est intitulée « Faire œuvre : de la mélancolie au sublime ». L'auteur y présente l'œuvre comme le lieu d'une conversion, entre son désœuvrement originel dans la mélancolie et sa destination sublime projetée en amont d'elle-même, selon un acte (le « faire œuvre ») où cette puissance de conversion se réfléchit et s'apparaît à elle-même. Dans la deuxième partie, intitulée « Puissances de la littérature, poétisation de la vie », Martin Mees reprend à Novalis l'idée de *romantisation* (« Le monde doit être romantisé ») comprise comme une « potentialisation » de l'œuvre et de la vie, c'est-à-dire leur passage à une puissance d'être supérieure. La troisième partie, « la pensée du poétique », donne au génitif son double sens, à la fois objectif et subjectif : la pensée *du* poétique est réflexion

sur soi de la poésie, redoublée en « poésie de la poésie » (Schlegel), en même temps qu'elle est production d'une pensée nouvelle, accueillante aux savoirs hétérodoxes ou excentriques, et porteuse d'une raison que la raison positive ne connaît pas. Un chapitre de conclusion est intitulé « Les concepts du poétique ». Martin Mees y repère ce qu'il nomme des « formes pensantes » qui puisent leur « vertu », leur puissance « agissante », tour à tour dans les sciences occultes, la « chimère » comprise comme un mode de composition, l'idée romantique du « double » envisagée comme un interprétant de l'existence actuelle.

Quelques points théoriques méritent discussion. Il faudrait repenser le rapport entre le « sublime » et la « romantisation » : le sublime, selon Kant, est l'indice d'une faillite de l'imagination placée au-devant de ce qui la dépasse, alors que la « romantisation » du monde, selon Novalis, est une visée *effective* de l'œuvre et de la vie, même si cette visée excède l'œuvre et la vie, perçues alors comme limitées ou fragmentaires. La différence est minime ; mais elle indique un tournant conceptuel majeur, qui localise le point de bascule entre une pensée des Lumières et une pensée du Romantisme, entre Kant et Novalis. De même, le dialogue implicite entre Nerval et Novalis devrait être à la fois mieux documenté, et davantage historicisé, car c'est dans l'écart, que s'entend l'accent mélancolique que Nerval imprime aux idéaux, désormais lointains, du romantisme allemand.

Martin Mees reprend sur nouveaux frais – c'est un des apports principaux du livre – la question des savoirs oubliés que le romantisme réactive, comme les sciences occultes, l'alchimie, le magnétisme. Ces savoirs hétérodoxes ne sont pas interprétés comme des sources (ainsi que le voulait autrefois Jean Richer) ; mais ils sont envisagés en tant qu'ils engagent une réflexion sur l'*efficace* du poétique, quand celui-ci s'apparaît comme une « chimère », au bord de la folie. Ce point, essentiel, aurait demandé un développement mieux affiché (ne serait-ce que dans la table des matières) et mieux organisé, autant du moins qu'il est possible en ces domaines obscurs.

On regrette par ailleurs des coquilles, assez nombreuses, qui n'ont pas été corrigées de la

thèse au livre, alors qu'elles avaient été signalées à l'auteur lors de l'expertise du manuscrit ; et on regrette des lacunes dans la bibliographie qui ne fait pas une part juste aux études nervaliennes les plus récentes.

Cela étant dit, le livre de Martin Mees est assurément un livre novateur. Il fait apparaître, avec beaucoup d'intelligence, le foyer conceptuel où s'est élaborée une pensée du poétique qui fait de la poésie une forme existentielle, à la recherche incessante d'une efficace dans nos vies, – de Novalis à Nerval, de Nerval à Rimbaud, et bien au-delà, – dans le projet continué de *l'œuvre à venir*, ou dans « le bel aujourd'hui », chaque fois joué aux dés, de notre extrême contemporain.

Jean-Nicolas Illouz

Magalie Myoupo, *Des saints laïques. Figures exemplaires dans la littérature du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2023, 251 p.

Le livre de Magalie Myoupo est une intéressante contribution au renouveau des études croisant littérature et religion, dans le but notamment d'observer l'exploitation fictionnelle des motifs religieux. L'objectif est d'emblée clairement posé : il s'agit de comprendre pourquoi « l'imaginaire progressiste et républicain s'est [...] embarrassé du grand fatras des saints », donc d'enquêter sur le « réinvestissement littéraire de l'imaginaire hagiographique par son ennemi » (p. 7). Un tel travail supposait une contextualisation rigoureuse revenant sur l'inscription de la culture catholique dans les mœurs de l'époque. Magalie Myoupo rappelle à juste titre la ferveur du culte populaire des saints et la large diffusion des récits hagiographiques. De telles pratiques expliquent qu'il puisse paraître efficace d'emprunter à cette tradition pour s'adresser au peuple, y compris lorsqu'il s'agit de s'opposer au discours de l'Église. Telle est la stratégie que dévoile Magalie Myoupo : plutôt que de condamner ou pire, de railler cet imaginaire encore très vivace dans les mémoires, des écrivains ont compris qu'il fallait rallier la fonction médiatrice du saint à leur combat pour l'émancipation du peuple et l'émergence de nouvelles

valeurs. Le rôle de l'art religieux dans cette entreprise de réappropriation politique d'un héritage n'est pas totalement ignoré, mais il reste à l'arrière-plan d'une étude fondée d'abord sur des textes. Le corpus est pour l'essentiel composé d'écrits en prose, ce que Magalie Myoupo justifie par la moindre présence du théâtre dans la diffusion de la culture populaire. Mêlant historiographie et fiction, il comprend, d'une part, des récits de vie volontiers assortis d'une étoffe légendaire, telle la vie de Jeanne d'Arc que Michelet prend soin de publier en format de poche (p. 67-72), et d'autre part, des romans mettant en scène des personnages construits sur le modèle du saint et reconnus comme tels.

Ceux-ci se trouvent en priorité dans les œuvres servant le projet esthétique et idéologique du romantisme social, dont le livre de Magalie Myoupo aide à ressaisir les ambitions : sans surprise, Hugo, Sand, Dumas, Sue sont convoqués pour illustrer ce mouvement qui trouve dans le personnage du saint un auxiliaire privilégié pour recréer du lien social, pour refaire communauté autour de figures fédératrices et pour redonner toute leur dignité aux plus humbles, vers lesquels s'élargit le collectif des héros laïques. Une telle démarche illustre les tensions qui parcourent au XIX^e siècle le discours historiographique partagé entre aspiration à l'égalité, prise en compte de l'histoire des masses anonymes, et besoin toujours ressenti de proposer à l'admiration des figures exemplaires, qui favorisent la projection du lecteur et sont des leviers efficaces de mobilisation. Ainsi s'impose un nouveau régime d'exceptionnalité, combinant simplicité sociale et grandeur morale. Cette récupération du modèle incarné par le saint, qui culmine dans les années 1840, à gauche de l'échiquier politique, rend compte en outre de la fidélité à l'idée rousseauiste de l'utilité de la religion comme ciment social. Elle illustre également les combats menés contre l'Église, accusée de s'être éloignée au fil des siècles du message évangélique, qu'il paraît urgent de restaurer dans sa pureté : c'est pourquoi les saints honorés dans les fictions – chez Sand notamment –, sont le plus souvent ceux qui ont lutté contre le pouvoir de l'Église et de ses relais (p. 39). Dans la continuité du procès déjà intenté par les philosophes des Lumières, on note le discrédit, jeté

par exemple par Michelet, sur les figures de solitaires chrétiens, condamnés pour leur inutilité sociale et pour leur « rapport violent au corps », mais aussi sur les Jésuites, redoutés pour l'emprise perverse qu'ils exercent (p. 46-50).

Une perspective diachronique était nécessaire pour faire apparaître l'évolution de cette entreprise de récupération, qui s'essouffle à partir de 1860. Sans jamais disparaître totalement, le modèle s'étiole dans les fictions des Goncourt ou de Zola : il perd sa fonction d'exemplarité pour signifier l'échec des projets de réforme de la société et mettre en avant le poids des déterminismes sociaux, facteurs de déchéance morale.

On apprécie que cette traversée du siècle se combine avec des analyses de détail permettant, par exemple, d'illustrer l'engouement pour les objets transformés en reliques chez Eugène Sue (p. 138-147), ou s'attachant à retrouver le personnage de l'innocent sous les traits de Jeanne, dont Sand valorise la perfection morale et l'ignorance, gage d'un autre savoir (p. 124-126), mais dont elle fait aussi ressortir les limites dans *Consuelo* (p. 132-134). Au fil des chapitres sont examinées de nouvelles figures de sainteté, comme l'artiste, célébré dans *Consuelo*, ou comme le savant, auquel Esquiros rend hommage à travers Galilée (p. 102). Séquence obligatoire de toute hagiographie, l'épisode du martyr retient à plusieurs reprises l'attention de Magalie Myoupo : plébiscité par les écrivains du romantisme social pour sa force de contestation et pour son esthétique spectaculaire (p. 94), il perd tout son potentiel d'édification dans les romans de la seconde moitié du siècle. Magalie Myoupo illustre à travers *Germinie Lacerteux* la pathologisation de la souffrance et la banalisation du martyr, qui ne sert plus qu'à exhiber « la détérioration de vie des personnages, redoublée d'une dégradation morale » (p. 166-173). Elle choisit *Les Misérables* pour rendre compte de la spécificité du traitement romanesque, qui complexifie le schéma hagiographique et brouille son message (p. 119), en le dotant d'une portée critique. Son livre a donc aussi le mérite de contribuer à la réflexion théorique sur le fonctionnement du récit exemplaire. Complété par une bibliographie et par un index des noms (dans lequel il aurait été commode de retrouver

les noms des saints cités), il répond parfaitement à l'ambition affichée de mettre au jour les ressorts de ce processus de sécularisation.

Fabienne Bercegol

Myriam Roman, *Le Droit du poète : la justice dans l'œuvre de Victor Hugo*, Saint-Étienne, PUSE, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2023, 448 p.

L'essai de Myriam Roman aborde la question de la justice dans l'œuvre de Victor Hugo en la contextualisant par rapport à l'état du droit au XIX^e siècle, grâce à une information historique très précise, et « en respectant l'extension large chez lui de la notion : la justice comme institution, sociale et politique, relevant de dispositifs juridiques et judiciaires, la justice dans sa dimension morale et la justice interrogeant un Dieu qui *in fine* en serait le garant » (p. 23). L'étude interroge un corpus vaste et varié : romans, poèmes, discours politiques, notes personnelles prises lorsque l'écrivain eut à exercer la fonction de juge à la chambre des pairs en 1846-1847 (*Journal de ce que j'apprends chaque jour*) mais également, de manière moins attendue, textes autobiographiques (notamment, le curieux *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, 1863) et même quatre séries de dessins intitulées *Le Poème de la sorcière* (1872-1873), dont l'ouvrage reproduit le *fac-similé*. Ce choix permet à l'autrice d'embrasser, d'un même mouvement, les dimensions philosophiques, politiques et pragmatiques de la pensée d'un écrivain qui joint à l'œuvre littéraire une action politique et législative et qui, conformément au modèle du « mage romantique », conçoit la littérature comme une action. La méthodologie adoptée – dégager, de l'ensemble des textes hugoliens, « six axes fédérateurs construits autour d'un problème majeur relevant de la justice » (p. 25) – conduit à lire l'ouvrage comme une enquête qui approfondit, éclaire, et complexifie, de chapitre en chapitre, la notion de justice et les questions fondamentales qu'elle pose (peut-on juger ? peut-on châtier ?), tout en mettant en évidence une réflexion constante de l'écrivain sur la pénalité, en prise avec les débats contem-

porains. Myriam Roman distingue ainsi quatre périodes : les années 1830, dominées par les questions de la peine de mort et de la pénalité ; la fin de la monarchie de Juillet, par celle de la misère ; le coup d'état du 2 décembre 1851 et l'exil, années centrées sur le crime politique et l'éducation du peuple, et l'année 1870-1871, qui, voyant renaître des formes politiques à contresens selon Victor Hugo, engendre chez lui de nouvelles manières de s'engager dans son époque (p. 370).

Le premier chapitre, « La Justice au XIX^e siècle, une question historique », montre que chez Victor Hugo et ses contemporains, « les questions de droit cristallisent les interrogations sur la Révolution française, sur son interprétation » (p. 22). Quatre exemples (*Le Cabinet des Antiques*, de Balzac, « Le Bonheur dans le crime », de Barbey d'Aurevilly, *Mauprat*, de George Sand et *Quatrevingt treize*, de Victor Hugo) en témoignent et révèlent un premier aspect fondamental de la réflexion de Victor Hugo : « l'impossible rupture, à cause de la Terreur, avec une justice de supplices sentie comme caractéristique de l'Ancien Régime » (p. 70), dont la très belle analyse comparée de la description de la Tourgue et de la guillotine, dans *Quatrevingt treize*, fait figure de symptôme.

Le deuxième chapitre, « La justice, la violence et le sacré », explore plus avant la question de la peine de mort et du châtement, en l'abordant d'abord, de manière originale, sous l'angle de la biographie. Convoquant *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Myriam Roman montre que l'écrivain a lui-même représenté ses rencontres avec l'échafaud comme des scènes originelles. En écho, les textes de fiction soulignent que la guillotine est une « figure de l'énigme » autour de laquelle se dressent « toutes les questions sociales » avec leur « point d'interrogation » (p. 98). Ces considérations conduisent l'auteur à analyser la manière dont la pensée hugolienne sur la peine de mort dialogue précisément, pour la contrer, avec la philosophie de Joseph de Maistre. « Mais sur certains points, le soupçon, parfois, de l'injustice comme expiation possible ou la fascination horrifiée pour l'échafaud, Hugo ne rompt pas complètement avec l'imaginaire maïstrien [...] » : De Maistre demeure « un *inquiéteur*, c'est-à-dire, un pen-

seur de l'extrême qui dérange les pensées (trop) lénifiantes » (p. 121).

Le troisième chapitre, « Les lois, le droit », part de l'opposition hugolienne entre le « droit », immuable, absolu, et la loi, humaine, faillible, pour explorer ce que recouvre « le droit » chez l'écrivain. Ce chapitre met l'accent sur « la zone d'incertitude » – celle de la complexité de la conscience humaine – qui affecte les actes soumis à la justice et débouche d'une part, sur l'identification de la justice (du droit) à la conscience, autrement dit, à une question morale, d'autre part, sur la dénonciation par Hugo, « plutôt que [du] mauvais usage de la loi, [de] son mauvais langage, coupable de produire des énoncés ne décrivant pas les situations » (p. 181).

Ces réflexions conduisent naturellement au chapitre 4 : « Peut-on juger ? » Plusieurs exemples montrent que chez l'écrivain, « le jugement reste un acte éminemment problématique quand il prononce des condamnations à mort. Car tout juge est, dans l'œuvre de Hugo, un bourreau en puissance, le meilleur juge étant celui qui s'inclut, comme Claude Gueux, Enjolras ou Cimourdain, dans la condamnation prononcée » (p. 237).

De cette difficulté à juger découle la question du chapitre 5 : « Doit-on châtier ? » L'étude d'un corpus poétique et romanesque établit que la justice hugolienne repose sur l'impossibilité de punir : car punir suppose une autorité qui décide du châtement et revient à une action de domination. Dans l'œuvre, la justice se réalise alors de deux manières, mais non sans contradictions : de manière immanente (le coupable, ayant intériorisé sa culpabilité, se punit lui-même), et par la clémence, sur fond d'une « immense pitié ».

Le dernier chapitre, « Le droit du poète », s'interroge sur le pouvoir effectif d'un écrivain prétendant rendre justice par la littérature aussi, et sur la singularité de sa démarche. Distinguant trois valeurs assignées par Hugo à la littérature (punitive – il s'agit de sauver ou de punir ; réparatrice – il s'agit de réhabiliter ; et réflexive – il s'agit d'interpréter les failles de la loi et les vides juridiques), l'auteur propose de lire l'œuvre comme un dispositif judiciaire procédant « de l'application à la communication littéraire de la justice dans son idéal révolutionnaire et démocratique : la communauté de lecteurs,

grâce à l'écrivain, est appelée à faire changer les lois » (p. 367-368). Dans ce dispositif général, l'originalité de Victor Hugo est « son refus, singulier, de penser la justice en termes de pouvoir » (p. 368) pour lui préférer « l'influence » (p. 370). De là l'élaboration d'un éthos particulier en lequel il fonde la légitimité de sa parole et un rapport renouvelé à la vérité : ni celui, surplombant, du juge ; ni celui, possiblement mensonger, de l'avocat, mais celui du témoin. Car le témoin se trouve parmi les hommes, les accusés et les victimes.

Passionnant de bout en bout, absolument limpide, ce livre met en relief la puissance et la complexité de la pensée hugolienne de la justice, et son actualité.

Marion Mas

Antoine Schwartz, *Le Libéralisme caméléon. Les libéraux sous le Second Empire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2022, 446 p.

Version remaniée d'une thèse de doctorat en sciences politiques soutenue en 2011 à l'Université Paris Nanterre, l'ouvrage d'Antoine Schwartz propose une étude renouvelée de l'histoire des libéraux sous le Second Empire. D'un point de vue méthodologique, l'auteur prend ses distances à l'égard de l'histoire des idées classique, coupable selon lui de ne porter qu'une attention trop faible au contexte dans lequel les idées sont formulées et dès lors prompt à présenter des idéologies intemporelles. Face à cet écueil, il propose une approche qu'il qualifie de « réaliste », dont l'objectif est d'étudier, davantage qu'une doctrine – le libéralisme –, un groupe d'hommes qui s'en réclame – les libéraux.

Ces derniers sont définis à la fois par leurs idées – acceptation de l'héritage de 1789, mais condamnation des « excès » de la Révolution – et par leur sociologie. Ils forment une fraction de la classe dirigeante dont la carrière politique a été brutalement stoppée par l'avènement du Second Empire. Certains d'entre eux ont été victimes du coup d'État (comme Thiers, Rémusat et Berryer, qui sont arrêtés le

2 décembre) tandis que d'autres l'ont initialement accepté, notamment parce qu'il paraissait éloigner définitivement le spectre d'une révolution (Montalembert, par exemple). Dans ce second cas, l'éloignement vis-à-vis du régime se produit généralement au cours de l'année 1852, en réaction à diverses mesures du pouvoir, comme la confiscation des biens des Orléans, vue comme une atteinte au droit de propriété. Les libéraux sont dès lors analysés par l'auteur avant tout comme un groupe social qui a basculé dans l'opposition entre 1851 et 1852 et qui cherche durant les décennies 1850 et 1860 à retrouver les positions de pouvoir qu'il a perdues.

L'ouvrage est organisé autour de trois parties composées chacune de deux chapitres. La première, intitulée « Le parti libéral sous l'Empire autoritaire », présente la situation de l'opposition libérale durant les années 1850. Un premier chapitre, consacré aux publicistes libéraux et à leur place dans la vie intellectuelle de l'époque, s'intéresse aux espaces investis par les libéraux pour compenser leur exclusion des sphères du pouvoir politique. Depuis l'Institut, dont les membres s'élisent par cooptation, mais aussi depuis les journaux qui ont échappé à la répression du régime – en particulier le *Journal des Débats* et la *Revue des Deux Mondes* –, les libéraux mènent une opposition feutrée, qui ne s'attaque au pouvoir que de manière prudente, en recourant à des jeux d'allusions ou de doubles sens. Tout à fait représentative de ce groupe est la figure de Prévost-Paradol, qui rejoint en 1857 le *Journal des Débats* et se fait élire à l'Académie en 1865, à l'âge de 35 ans. Le deuxième chapitre étudie quant à lui « la formation d'une opposition « libérale » ». Celle-ci mêle des représentants de ce que les bonapartistes appellent non sans mépris les « anciens partis » : certains légitimistes comme Berryer, des orléanistes et des républicains modérés. Ces hommes constituent progressivement une opposition constitutionnelle, qui accepte de jouer le jeu des institutions (les députés élus se soumettent à l'obligation du serment) et entend faire évoluer le régime de l'intérieur dans un sens libéral. Au début de la décennie 1860, cette opposition prend une importance nouvelle en raison du contexte politique, marqué par l'émergence de trois questions

qui divisent fortement les milieux dirigeants et conduisent notamment certains notables à remettre en cause la politique personnelle de Napoléon III : la question du pouvoir temporel du pape, celle du libre-échange et celle du contrôle des finances publiques.

La deuxième partie, intitulée « Le parti libéral et la démocratie », constitue le cœur de l'ouvrage. Le chapitre 3 étudie la formation de l'« union libérale », qui rassemble à l'occasion des élections législatives républicains modérés et monarchistes libéraux, souvent issus des mêmes milieux sociaux, dans une opposition à l'Empire au nom des libertés. Cette coalition est permise par une nouvelle conjoncture politique qui conduit notamment à l'affaiblissement des divisions entre les « anciens partis » alors que s'affirme au contraire de plus en plus fortement le clivage gouvernement/opposition. La disparition de la menace révolutionnaire permet à cette époque de replacer la revendication des libertés au cœur du jeu politique, tandis que la question du régime (monarchie ou république ?) devient secondaire par rapport à celle du mode de gouvernement, c'est-à-dire du parlementarisme. Même si elle suscite des réticences indéniées, notamment chez les républicains, la stratégie d'union libérale connaît un prodrome lors des élections de 1857, à l'occasion desquelles les journaux républicains et le *Journal des Débats* s'accordent sur une liste de candidats communs à Paris, mais c'est surtout à l'occasion des élections de 1863 qu'elle est concrétisée. Ses résultats sont cependant limités : si les républicains remportent des succès importants dans les villes, aucune des grandes notabilités du parti libéral ne parvient à se faire élire, à l'exception de Thiers et de Berryer. Le chapitre 4 s'intéresse quant à lui à la manière dont la démocratie, jusque-là largement considérée comme une menace pour l'ordre social, est à cette époque l'objet de réévaluation de la part des auteurs libéraux : le suffrage universel, notamment, commence à être pensé comme un possible instrument de conservation sociale.

Enfin, la troisième et dernière partie est intitulée « Le parti libéral rallié à l'Empire ». Elle étudie d'abord la fragilisation de l'union libérale à la fin des années 1860, causée notamment par le réveil de la question sociale et par

la libéralisation du régime (lois sur la presse et sur les réunions), qui permet l'émergence d'une opposition républicaine radicale incarnée par des hommes comme Gambetta et Ferry. Alors que l'avenir du régime paraît incertain, la crainte d'un retour du danger révolutionnaire est un des facteurs qui facilitent le ralliement des libéraux à l'Empire, d'autant plus que, depuis 1860, sans jamais concéder le régime parlementaire, Napoléon III a entamé une libéralisation du régime. L'union libérale cède alors la place au « tiers-parti », qui mêle l'ancienne opposition libérale à des partisans du régime favorable à une évolution des institutions. L'avènement du ministère du 2 janvier, dominé par la figure d'Émile Ollivier – un républicain libéral rallié –, marque l'aboutissement de ce processus, qui ne produit cependant que des résultats éphémères en raison du déclenchement de la guerre.

Écrit dans une langue claire et précise, l'ouvrage propose une analyse fine et nuancée des positionnements successifs de l'opposition libérale, dont il souligne l'importante diversité idéologique, particulièrement importante sur des questions comme le rapport à la religion ou la politique commerciale. Dans sa conclusion, l'auteur signale parmi les pistes de recherches qu'il resterait à explorer celle des circulations internationales des idées libérales. Là se trouve en effet sans doute l'une des principales limites de l'ouvrage. Certes, le modèle anglais est régulièrement évoqué, mais sans que les modalités concrètes des échanges entre les deux rives de la Manche soient vraiment analysées. Au-delà de l'Angleterre, il aurait également été bon de s'intéresser au rapport des libéraux français à d'autres pays, à commencer par les États-Unis ou encore la Belgique, dont on sait à quel point elle a représenté un modèle pour les catholiques libéraux de l'époque.

On regrettera par ailleurs quelques imprécisions ainsi que quelques erreurs factuelles (par exemple p. 137, lorsque Richard Cobden, le négociateur du traité de libre-échange entre la France et le Royaume-Uni, est présenté comme un « ministre » anglais). Surtout, le propos aurait sans doute gagné à être densifié, notamment par la réduction du nombre et de la taille des citations et par la suppression de certaines redites. Ces quelques remarques ne doivent

cependant pas conduire à sous-estimer l'intérêt de l'ouvrage. Celui-ci constitue en effet une contribution importante au renouvellement que connaît l'histoire politique du Second Empire depuis vingt-cinq ans.

Arthur Hérisson

Marie-Agathe Tilliette, *Figures de marginaux dans le roman historique européen (1814-1836)*, Paris, Classiques Garnier, 2023, 692 p.

Marie-Agathe Tilliette s'intéresse au roman historique des lendemains de l'aventure napoléonienne jusqu'à l'avènement de la société commerciale libérale. 1814 coïncide avec la publication de *Waverley* et 1836 correspond à la publication de *L'Assedio di Firenze* par Guerrazzi. La première borne s'impose par le succès inouï de Scott. Le *terminus ad quem* s'explique par le déclin du genre que l'autrice situe autour de 1840.

Le corpus est composé d'un grand nombre de romans de Scott, de *Walladmor* d'Alexis, de *Der Aufruhr in den Cevennen* de Tieck, d'*Il Castello di Trezzo*, de Bazzoni. *Les Fiancés* de Manzoni et *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo se retrouvent aux côtés des romans frénétiques de Dinocourt et de Lacroix, sans compter d'autres auteurs secondaires. L'ensemble est impressionnant, ne serait-ce que par la difficulté qu'il y avait à rassembler et à sélectionner certaines œuvres moins connues.

En effet, la production de romans historiques a été immense. La vogue a aussi touché des aires linguistiques qui ne sont pas étudiées ici. Autre difficulté, le genre s'est montré d'emblée assez poreux. Ce point touche aux principes de sélection de l'ouvrage. Marie-Agathe Tilliette fait confiance à Lukács selon lequel, le genre « évoluerait ensuite vers le roman réaliste ». Dans la grande marche vers le réalisme, le roman social aurait ainsi tué le père. Or l'action du troisième roman de Scott, *The Antiquary* (1816) se situe dans les années 1790, tandis que le deuxième roman de la série, *Guy Mannering* (1815) qui introduit le groupe des gitans, se déroule principalement dans l'Écosse des années 1780. Il décrit des groupes et des mœurs qui appar-

tiennent à la mémoire partagée d'une partie de son lectorat. Les implications politiques et sociologiques des groupes marginaux et des individus marginalisés ne sauraient être les mêmes selon que l'action renvoie à un passé proche ou à un passé lointain. Dans le premier cas, les populations marginalisées apparaissent fréquemment comme des aberrations historiques promises à être emportées par la modernité : c'est le cas d'Eddie Ochiltree, le mendiant dans *The Antiquary*, du chansonnier itinérant Wandering Willie dans *Redgauntlet*, des Gitans et même des Highlanders dans *Waverley, ou l'Écosse il y a soixante ans*. Dans le second cas, ils ont souvent une fonction pittoresque, quand ils n'invitent pas à des jeux de transpositions historiques plus subtils, à l'instar des serfs dans *Ivanhoe*. C'est pour cette raison qu'en plus des tableaux récapitulatifs en annexe, où les groupes sont classés par fonction et par statut, il aurait été judicieux d'indiquer dans l'introduction les périodes dépeintes dans les romans.

L'ampleur du corpus justifie le *distant reading*, même si un noyau d'une dizaine de romans scottiens constitue le cœur de l'étude et conditionne souvent les catégories au travers desquelles les autres romans sont examinés. Marie-Agathe Tilliette affectionne les typologies : typologie des groupes, des genres, des langues employées. Lukács est sa référence. Elle aime classer et trier et s'affirme comme la digne héritière de la critique des années 1970. Le schéma actanciel est d'ailleurs convoqué et ces grilles de lecture sont complétées par un peu de psychanalyse. Une des difficultés rencontrées est que la marginalité dépend souvent du point de vue. Wandering Willie est tantôt un barde ossianique, un trouvère dans la lignée de Blondel de Nesle, tantôt un simple musicien vagabond au statut dégradé. À ce titre, on regrettera que l'ouvrage ne mette pas en avant la distance amusée de Scott, de Hugo ou de Manzoni par rapport aux types qu'ils créent. Les marginaux, et plus généralement le peuple, donnent souvent lieu à une forme de connivence. Ochiltree se moque de l'antiquaire Oldbuck qui n'est qu'une image que Scott donne de lui-même. Le rire et le clin d'œil participent à la force subversive de la marge. Les remarques narquoises sont un des modes d'expression favoris du subalterne,

les lui enlever, c'est lui faire perdre une partie de son autonomie et de son intelligence. Or, Marie-Agathe Tilliette se place dans la tradition du réalisme sérieux de Lukács et de Maigrin, ce qui explique, peut-être, l'exclusion du corpus de *Paul Clifford* (1830) par Bulwer-Lytton, pourtant centré sur un bandit de grand chemin, pendant la période révolutionnaire. Le ton très satirique de la narration ne cadre pas avec le sérieux que l'on prête au genre du roman historique, notamment dans la représentation des sujets bas.

L'ouvrage examine les conditions socio-politiques qui ont permis l'émergence du genre. Dans la lignée des travaux d'A.-M. Thiesse, il rappelle l'intérêt croissant pour le « peuple » et pour la « nation ». Herder, Percy ont fait entendre la « voix du peuple » au travers des ballades traditionnelles. Le Robin des Bois que Ritson a reconstitué au travers de ballades d'autant plus inspiré Scott que celui-ci avait contribué à l'éditer. Goethe et Schiller ont représenté des figures marginales, en rupture avec le pouvoir, à l'instar de Götz ou des brigands au théâtre. Scott a hérité de cet intérêt pour les chants traditionnels ainsi que pour des héros qui se mettent en marge de la société au nom de leurs principes. Ce substrat littéraire conditionne la représentation des marginaux. L'autrice souligne que chaque pays a lu Scott et l'a détourné en fonction de sa propre tradition littéraire, mais c'est un fil qui n'a pas été suffisamment exploré. La question de la relation des marginaux avec le peuple est d'autant plus centrale que le peuple n'est pas nécessairement marginalisé et que le marginal n'est pas nécessairement issu du peuple, enfin il n'en est même pas obligatoirement le porte-voix. Parallèlement, l'inspiration nationale n'entraîne pas toujours une demande politique (c'est la différence principale qui sépare Scott de nombre de ses héritiers), ce qui a des conséquences sur la manière dont on définit les marges au sein des romans. Aussi aurait-il été souhaitable que l'ouvrage se concentre sur les auteurs italiens et allemands de façon plus autonome, sans qu'ils soient alignés sur l'unionniste Scott ou sur les romanciers français.

Enfin, il aurait été utile de prendre davantage en compte les discours sociologiques contemporains, comme le fait la critique

anglo-saxonne. On songe à *Die Zigeuner* de Grellmann, dont le contenu – scandaleux aujourd'hui – aurait mérité d'être approfondi, pour voir à quel point les auteurs l'ont suivi. Scott, dans le *Magnum Opus*, se livre en notes à des réflexions sur les Bohémiens et sur les sorcières et, dans l'*Essay on Romance*, sur les poètes vagabonds. Sur quoi Scott et ses pairs se sont-ils appuyés ? Faut-il parler d'une falsification des représentations ? Le texte le suggère, à la suite de Kalifa. Une définition socio-économique de la marginalité se heurte à la difficulté qu'il y a à séparer le fantasme dominant et l'image littéraire qui est donnée d'un groupe, de la réalité historique. En ce sens, la catégorie des sorciers et des astrologues est problématique et reflète les limites de la typologie. Peut-on mettre sur le même plan, telle vieille femme pauvre accusée de sorcellerie et Guy Mannering, personnage installé, qui se pique d'astrologie ou encore les différents astrologues qu'on trouve représentés à la cour des rois, sur le modèle de *Quentin Durward* ou de la *Reine Margot* ? Scott montre comment les illusions poétiques de Waverley l'amènent à confondre la réalité et la fiction. Nous ne devons pas faire de même. Les Highlanders sont placés dans les marges géographiques si romanesques des hautes terres de l'Écosse ; la prise de conscience qu'ils ne sont pas à leur place dans la société moderne se fait progressivement, comme chez le lecteur. Pour le chef du clan, Fergus, c'est plus complexe. Lié à la cour de Saint-Germain, il est placé dans un cercle de pouvoir : tant que l'entreprise de reconquête menée par Bonnie Prince Charlie est plausible, Fergus n'est pas marginalisé. Scott, comme Goethe dans *Götz von Berlichingen*, est ainsi préoccupé par la nature conflictuelle des valeurs et de la fidélité : Götz et Fergus s'opposent au pouvoir en place tout en pensant de façon erronée que ce sont eux qui sont les plus fidèles à l'antique sacralité. L'intérêt est ici moins de les classer que de confronter le double point de vue.

Marie-Agathe Tilliette explore un champ qu'il est encore possible de labourer. On attend donc avec impatience les approfondissements qu'elle ne manquera pas de faire. La systématisme de l'ouvrage permet de redécouvrir le foisonnement des romans historiques et de com-

prendre pourquoi la vogue a été aussi forte : le genre a des enjeux qui dépassent le pur romanesque et les marginaux sont au centre de ces enjeux.

Fiona McIntosh-Varjabédian

Ons Trabelsi, *Sīdī Molière, traduire et adapter Molière en arabe (Liban, Égypte, Tunisie, 1847-1967)*, Paris, Classiques Garnier, 2023, 531 p.

Une chose est de saluer – l'éloge est souvent de mise – « l'universalité » du théâtre de Molière, sa capacité à toucher des publics de langues et d'époques diverses, une autre est de reconstituer en détail le rôle d'éveil qu'il a joué dans une aire géographique où l'art dramatique a longtemps été marginalisé – sinon ignoré en tant que genre littéraire à part entière – à savoir des pays du Sud méditerranéen comme le Liban, l'Égypte et la Tunisie. Car c'est bien d'une reconstitution qu'il s'agit dans *Sīdī Molière*, ouvrage dont le titre suggère d'emblée l'appropriation, par la sphère culturelle arabe, du plus illustre des auteurs comiques du Grand Siècle.

Cependant avant d'examiner la genèse de cette acclimatation et son évolution historique à partir de 1847 – date de la première représentation à Beyrouth d'*al-Bakhlil (L'Avare)* de Maroun Naqqach –, Ons Trabelsi se livre à une enquête sur les diverses traditions liées aux arts du spectacle dans le monde arabo-musulman : cérémonies religieuses coupées d'intermèdes comiques, Séances (*Maqamat*), contes des *Mille et une nuits*, épopées populaires (comme la *Sirat d'Antar*) accompagnées de musique, théâtre d'ombres et surtout Karagöz, ce fameux jeu de marionnettes venu de Turquie, que chaque pays de l'Empire ottoman adapta à sa guise et qui, le premier en date, s'inspira de Molière et tout particulièrement des *Fourberies de Scapin*, notamment de la scène ponctuée par la célèbre exclamation : « Mais que diable allait-il faire dans cette galère ! »

Par cette entrée en matière, l'ouvrage tend à démontrer que c'est à la croisée de ces traditions proto-théâtrales et de l'expérimentation à laquelle se livrent certains adapta-

teurs de Molière que se situe l'émergence d'un théâtre à l'occidentale en langue arabe. Et force est de constater que l'analyse minutieuse des trois pièces produites par le Libanais Maroun Naqqach est convaincante à cet égard. Car s'il est aisé de reconnaître dans deux d'entre elles une intrigue transposée de *L'Avare* pour la première et du *Misanthrope* pour la seconde, tressée d'emprunts au *Bourgeois Gentilhomme* ou aux *Précieuses ridicules*, la composition d'ensemble recourt massivement à la prose rimée chère aux Séances, au mode lyrique, à l'insertion d'un chœur et de personnages burlesques, typiques du théâtre d'ombre, ou encore à l'éloge du Sultan et à une palette de dialectes variés selon l'usage en vigueur dans les spectacles de Karagöz. Inversement, la troisième pièce, que Naqqach tire d'un conte des *Mille et une Nuits – Le Dormeur éveillé* – prend la forme d'une comédie en trois actes au dispositif scénique moderne ; et, comme chez Molière, le protagoniste y souffre d'une obsession qui prête à rire et lui donne l'épaisseur d'un véritable type humain.

Dans la deuxième partie, consacrée à l'Égypte, l'accent est mis sur le rôle de mécène joué par le Khédive Ismaïl qui, dans le sillage de l'ouverture à l'Occident amorcée par Muhammad Ali, construit des théâtres au Caire et à Alexandrie, où il invite plusieurs troupes françaises à se produire. Dans la foulée, il va jusqu'à se choisir un « Molière égyptien » (ce qui l'intronise, par ricochet, en double moderne de Louis XIV) : Yaqoub Sannu, qu'il encourage généreusement avant de le disgracier en raison de son audace à tourner en dérision certains sujets risqués.

Entretiens Sannu qui, grâce au frère du Khédive, avait étudié les Belles-Lettres en Italie, fonde sa propre troupe vers 1870. Se prenant au jeu, il s'affiche comme la réincarnation de son illustre modèle dans une pièce calquée sur *L'Impromptu de Versailles : Les Tribulations du Molière égyptien*. Sa propension à l'auto-éloge amène Sannu à s'instituer dans son autobiographie en « fondateur du théâtre arabe » et à s'attribuer 32 pièces, chiffre invérifiable, ses comédies n'ayant fait l'objet d'aucune publication de son vivant. Si certaines d'entre elles sont bâties sur l'amplification de saynètes de Karagöz (comme *Les Deux Rivaux*, où le protagoniste est

tourmenté en permanence par ses deux épouses querelleuses), d'autres s'inspirent de Molière mais en modifiant le système des personnages en vue de dénoncer des travers égyptiens. Telle cette *Princesse d'Alexandrie*, où Myriam, sorte de Monsieur Jourdain en jupons, éprise comme lui de grandeur et d'élégance parisienne, ne rêve que de marier sa fille à un aristocrate français.

À l'opposé de Sannu, le second adaptateur qui familiarise le public égyptien à l'œuvre de Molière est un traducteur de formation : Uthman Jalal. Sans contact réel avec le monde des acteurs, il vise avant tout à faire connaître à son lectorat des auteurs qui ont « œuvré à corriger les mœurs » comme La Fontaine, Bernardin de Saint-Pierre, Corneille et Racine. Dans sa réécriture de Molière, Jalal expérimente l'emploi d'un arabe littéral mélangé de dialectal et l'égyptianisation des personnages afin d'impulser plus de naturel aux dialogues. Si lors d'une première tentative parue dans la revue *Rawdat al-Madaris* (*Le Jardin des écoles*), il se limite à des extraits du *Médecin malgré lui*, son recueil de 1890, regroupant quatre comédies – *Les Femmes savantes*, *L'École des femmes*, *L'École des maris* et *Le Cheikh Matlouf* (*Tartuffe*) – opte, lui, pour des adaptations quasi intégrales, où l'on reconnaît sans peine l'enchaînement des scènes de l'original. En tête du recueil, un éloge appuyé vante les vertus du théâtre occidental : « L'Europe dans toute sa splendeur est moderne et civilisée parce qu'elle a fait du théâtre une échelle vers le ciel. » Dans sa présentation, Ons Trabelsi choisit de traiter un peu à part *Le Cheikh Matlouf*. Seule pièce dont l'action se situe explicitement en milieu musulman, affichant un intitulé provocateur (le mot « Cheikh », à connotation religieuse, y est associé à *Matlouf*, le débauché), elle fut, de toutes les adaptations de Jalal, celle qui, grâce à d'habiles modifications, obtint dès sa création le plus franc succès jusqu'à devenir un classique du répertoire arabe.

Avant de passer à la Tunisie, un développement nous est proposé qui fait la lumière sur la diversité des phénomènes qui accompagnent – en Égypte surtout – la consolidation de l'art dramatique dans la culture ambiante. Au niveau linguistique, toute une terminologie moderne, relative au théâtre, voit le jour. Au niveau de l'organisation des spectacles, des

troupes se créent, syro-libanaises d'abord, bientôt rejointes par des Égyptiens. Un mouvement très dynamique d'adaptations de pièces européennes ou tirées de la mémoire arabe fournit aux acteurs un large répertoire. Enfin, journaux et revues servent de caisse de résonance aux représentations et célèbrent les nouvelles étoiles de la scène : Suleyman Qurdahi, Georges Abiad ou Mounira al-Mahdiyya, à la fois première directrice de troupe égyptienne et diva.

Les troupes circulent d'un pays à l'autre. En Tunisie, en raison du Protectorat, la vogue est d'abord aux pièces en français écrites par de jeunes auteurs tunisiens. Puis la curiosité pour l'expérience libano-égyptienne prenant le dessus, on assiste à l'écllosion progressive d'un théâtre tunisien en langue arabe, porté par des troupes locales, dont celle dirigée, après l'Indépendance, par Aly Ben Ayad. En 1967, *Al-Marichal Ammar*, adaptation du *Bourgeois Gentilhomme*, démontre comment un sujet venu du grand Siècle, mais truffé d'allusions locales, peut être accueilli triomphalement.

Au terme de ce parcours, on exprimera un seul regret : que trop de coquilles et de mal-adresses de formulation subsistent dans l'ouvrage. Car le travail d'Ons Trabelsi est appelé à devenir une référence dans les études théâtrales comparées. S'appuyant avec intelligence sur les théories relatives aux transferts culturels et au champ notionnel de l'adaptation, l'auteur a le mérite de nous faire découvrir aussi, à travers préfaces et autobiographies des adaptateurs arabes et témoignages des spectateurs de l'époque, étrangers ou autochtones, comment a été conçu, conceptualisé et reçu ce nouvel art de la scène. Certes plusieurs études, thèses, articles, sur les débuts du théâtre arabe, avaient défriché le terrain depuis des décennies – la bibliographie en fournit d'ailleurs une liste très scrupuleuse – néanmoins bien des difficultés subsistaient : corpus difficile à retrouver, manuscrits devenus illisibles, archivage erratique des comptes rendus de l'époque. Mais le défi a été relevé.

L'autre mérite de cet ouvrage concernant son sujet direct est de s'inscrire dans une perspective critique novatrice, laquelle, dépassant la vision patrimoniale d'un Molière symbole de la langue française, révèle le rôle de ferment qu'a pu jouer son œuvre « vue d'ailleurs » : trans-

plantée dans d'autres terreaux, réinterprétée, réinventée, elle n'a cessé de se prêter aux plus étonnantes métamorphoses.

Randa Sabry