

Vincent COUSSEAU, Florent GABAUDE, Aline LE BERRE (dir.) – *Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femmes*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains », 2017, 314 pages.

Cet ouvrage, dirigé par Vincent Cousseau, Florent Gabaude et Aline Le Berre, « fait se rencontrer l'histoire et la légende [et] donne à voir toute la polysémie du personnage Jeanne d'Arc : petite paysanne pauvre mais inspirée, sainte et patriote, défenseuse du roi et de la France, victime et héroïne, mais toujours pure et admirable et qui pour toutes ces raisons a traversé les siècles comme l'emblème chéri et disputé de tous. » (Anne-Claude Ambroise-Rendu, p. 11) Il documente ainsi avec précision les multiples lectures – historiques, littéraires, cinématographiques, populaires, commerciales, idéologiques, politiques – dont la « bonne Lorraine » a fait l'objet de Voltaire à nos jours, basculant très tôt du statut de personnage historique « réel » à celui de figure légendaire et mythique. Le présent compte rendu se concentrera en priorité sur les appropriations théâtrales et filmiques du mythe dont il est question dans cet ouvrage.

La première partie se concentre précisément sur l'élaboration du « mythe Jeanne d'Arc ». Alimenté par les sources plus ou moins fiables du procès et par d'inévitables spéculations, ce mythe a inspiré de nombreux écrivains : Shakespeare, Voltaire, Schiller, George Sand (*Jeanne*, 1844) notamment. Vincent Cousseau, se penchant d'abord sur la très satirique *Pucelle d'Orléans* de Voltaire (1752), rappelle que ce dernier « attaque fondamentalement le mythe johannique en le tournant en dérision » (p. 25) : le principal danger qui guette Jeanne chez Voltaire n'est pas la défaite militaire, mais les assauts répétés d'êtres libidineux. Les deux contributions suivantes, dues à Till Kuhnle et à Aline Le Berre, s'éclairent mutuellement en mettant l'accent sur deux aspects saillants de *La Pucelle d'Orléans* de Friedrich Schiller (1801) : le premier interroge la notion de pureté johannique dans la pièce de Schiller (qui s'éloigne à dessein de la « vérité » historique pour élever Jeanne au rang de patriote conquérante et d'individu libre) ainsi que dans *Henri VI (première partie)* de Shakespeare, préfigurant Voltaire par sa dérision à l'égard de Jeanne d'Arc ; la seconde se penche sur « héroïsme et féminité » dans la pièce de Schiller, rappelant au passage à quel point Schiller s'oppose à Voltaire en mettant en avant « les pouvoirs surnaturels de Jeanne » (p. 62), synthèse singulière de patriotisme et de féminité servant en dernier lieu le programme idéaliste schillérien. Le XIX^e siècle s'impose ensuite clairement comme « le siècle de Jeanne d'Arc », laquelle devient alors un véritable mythe structurel permettant de relier des Français profondément clivés par des conflits politiques tels que l'affaire Dreyfus mais aussi contre des ennemis communs, au premier rang desquels figure l'Allemagne suite à la guerre franco-prussienne de 1870. Cette partie se clôt sur un article intéressant de Jérôme Grévy montrant l'immense engouement pour Jeanne (il est question de « johannomania », p. 107) dans le théâtre français de la fin du XIX^e siècle, chez le librettiste Jules Barbier notamment, peu soucieux d'exactitude, contrairement à Charles Péguy qui se documenta avec la plus grande

minutie, aspirant à reconstruire la « vie intérieure » (p. 120) de Jeanne – une Jeanne intime et profondément humaine, loin des clichés convenus et des poncifs inlassablement rebattus.

La deuxième partie de l'ouvrage porte sur la consolidation et la propagation du mythe, ainsi que sur sa pénétration dans l'espace public au tournant du XX^e siècle. Christophe Le Dréau consacre ainsi une étude instructive à la popularité de Jeanne en Grande-Bretagne de 1909 à 1920, où elle se meut en icône féministe et même en icône catholique au sein d'un pays protestant, devenant ainsi « une figure proprement autochtone » (p. 190). Dans le film muet *Joan the Woman* de Cecil B. DeMille (1916), Marion Polirsztok voit plus qu'un message de propagande en faveur de la guerre : « Création de cinéma, Jeanne est faite d'ombre et de lumière qui, tout en ménageant à la fois sa gloire et son martyre, ne la figent pas dans la seule figure guerrière et patriotique attendue. » (p. 199) Cette partie se termine par un article de Jacqueline Freyssinet-Dominjon analysant en détail les manuels scolaires utilisés dans les écoles primaires catholiques de 1880 à 1980 : Jeanne y est le plus souvent dépeinte, selon l'imagerie religieuse habituelle, comme une bergère – guerrière et sainte – inspirée par Dieu pour sauver la patrie.

La troisième et dernière partie a pour objet « le mythe entre exploitation et déconstruction ». Il est, ainsi, tout à fait significatif que des écrivains communistes tels que Bertolt Brecht et Anna Seghers aient consacré à Jeanne des pièces faisant d'elle un personnage avant tout populaire et résistant (Florent Gabaude). Semblablement, Sophie Coudray montre à quel point le mythe de Jeanne d'Arc a continué, après Brecht, à stimuler la réflexion et la démarche artistique de dramaturges et de scénographes aussi divers qu'Hélène Cixous, Carolyn Gage et Simon Gauchet. Les deux contributions suivantes, dues à Sylvie Périneau-Lorenzo et à Giuseppina Sappio, attestent que le personnage de Jeanne d'Arc a également constitué un sujet de choix pour les cinéastes : de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer en 1928 à la *Jeanne captive* de Philippe Ramos en 2011, qui présente une version puissamment érotisée voire pornographique du personnage, en passant par *Jeanne au bûcher* de Rossellini en 1954, *Saint Joan* d'Otto Preminger en 1957, *Le Procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson en 1962, *Jeanne La Pucelle* de Jacques Rivette en 1994 et *Jeanne d'Arc* de Luc Besson en 1999.

« Cette plasticité de la figure johannique capable de capter l'attention d'artistes ou de politiques issus de diverses nationalités et d'horizons variés explique sa survie dans les mémoires et la place qu'elle occupe dans la civilisation européenne » (p. 15) : ce livre, auquel ne manque guère qu'un index des noms et des œuvres, en donne une illustration parfaite.

Marc LACHENY

Marianne BOUCHARDON et Ariane FERRY (dir.), *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^e-XXI^e siècles)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Théâtre », 2017, 416 pages.

Cet ouvrage, fruit d'un colloque ayant eu lieu à l'Université de Rouen en mars 2014, s'inscrit dans le champ des recherches passionnantes menées depuis plusieurs années par des comparatistes, des spécialistes de théâtre, des historiens et, plus généralement, des chercheurs intéressés par l'histoire de la traduction et les transferts culturels – définis dès les années 1980 par Michel Espagne et Michael Werner à partir de l'exemple franco-allemand – afin d'éclairer les modalités et les enjeux de la circulation, de la diffusion et de la réception du théâtre étranger. Le point de départ du colloque rouennais a d'ailleurs été le beau projet A.N.R. *Histoire des traductions en langue française* monté à Paris-Sorbonne par les comparatistes Jean-Yves Masson et Yves Chevrel, projet qui a déjà conduit à la publication des trois premiers volumes chez Verdier (Lagrasse), en 2012 (XIX^e siècle), 2014 (XVII^e-XVIII^e siècles) et 2015 (XV^e-XVI^e siècles) – le dernier volume, consacré au XX^e siècle, restant à paraître. Un autre vaste projet de recherche en cours ayant pour objet les échanges culturels entre la France et l'Autriche, porté par les universités de Lille 3, de Lorraine, de Valenciennes, d'Innsbruck et de Vienne, a déjà conduit à l'organisation de plusieurs colloques et journées d'étude et aboutira à la publication d'un *Dictionnaire des agents des transferts culturels franco-autrichiens entre le XVIII^e siècle et 1938*.

Les coordinatrices du présent ouvrage, Marianne Bouchardon et Ariane Ferry, ont raison de rappeler dans leur substantielle introduction que « l'histoire du théâtre a longtemps été marquée en Europe par la suprématie culturelle de la France » (p. 14) par rapport à un théâtre « étranger » jugé inférieur parce que différent dans son écriture comme dans ses pratiques. On assiste toutefois à un véritable tournant au XIX^e siècle, qui voit naître de vastes entreprises de traduction, de publication et – un peu plus tard – de mise en scène du théâtre étranger. L'objectif fondamental de cet ouvrage est ainsi d'illustrer à l'aide de multiples exemples étalés sur trois siècles le phénomène d'internationalisation du théâtre européen, voire mondial, et de « faire apparaître comment, entre le XIX^e et le XXI^e siècle, la relative centralisation du monde du théâtre autour du répertoire français en vient à céder la place à une véritable circulation internationale des propositions dramatiques » (p. 14-15) et « à la constitution d'un véritable répertoire transnational » (p. 24).

La première partie de l'ouvrage met l'accent sur l'une des grandes modalités d'accueil du théâtre étranger en France, les *traductions*, oscillant entre celles destinées plutôt à la lecture et celles destinées à la représentation : au XIX^e siècle, la traduction prend le plus souvent la forme de l'adaptation. À travers l'exemple de la traduction de Calderón par Léo Rouanet à la fin du XIX^e siècle, Marie Salgues met en évidence la supériorité que s'octroie la France dans l'image profondément stéréotypée de l'Espagne que la presse française relaie au quotidien, et si Rouanet devient, par sa traduction de Calderón, le porte-parole des richesses de la littérature

espagnole, il le fait « en rognant tout ce qui n'est pas à l'aune française » (p. 39) ; Samantha Faubert analyse en détail les problèmes posés par l'espagnol poétique à travers l'exemple des traductions, retraductions et adaptations en France de l'œuvre théâtrale de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) ; Ève Duca montre ce que l'importation du théâtre de Luigi Pirandello doit à ses traducteurs et retraducteurs français (Benjamin Crémieux, Charles Dullin, Michel Arnaud, André Barsacq) et Adrien Bessire ce que celle du théâtre de Thomas Bernhard doit à ses traducteurs (Michel-François Demet, Claude Porcell), mais plus encore à ses éditeurs – à Rudolf Rach surtout, qui a repris *L'Arche* en 1986 ; à l'exemple de la pièce chinoise *La Maison de thé* (1957) de Lao-She, Florence Xiangyun Zhang met en évidence l'ampleur des difficultés soulevées par la transposition du dialecte pékinois en français : référence à des faits historiques et à des faits locaux précis, recours à un style à la fois humoristique et oral ne reculant pas devant l'utilisation de gros mots ; Stella Spriet, enfin, analyse la traduction et la mise en scène de *Hamlet* (2011) par Daniel Mesguich, qui opte clairement pour une langue de théâtre valorisant le rythme et la « pneumatique » (Vitez) shakespeariens – en cela, il rejoint les réflexions d'un Henri Meschonnic ou d'un Umberto Eco pour qui le rythme et le respect des effets du texte doivent primer sur les considérations théoriques portant sur le signifiant ou sur le signifié.

Le deuxième chapitre de l'ouvrage s'intéresse à diverses formes et fonctions du *discours critique* à l'égard du théâtre étranger, dans lequel prédomine, tout au long du XIX^e siècle, une prétendue supériorité du répertoire français sur tous les autres. Rares sont les journalistes ou écrivains comme Théophile Gautier, « voyageur curieux qui aime le théâtre en tous lieux » (p. 138) présenté ici par Françoise Court-Perez, à rendre hommage à des modèles étrangers ; à l'inverse, nombreux sont les critiques qui, comme Francisque Sarcey à l'égard du naturalisme, réservent un accueil frileux, voire franchement hostile, au théâtre étranger en France. Dans un article remarquable, Audrey Giboux montre d'abord le rôle joué par les préfaces dans l'histoire de la réception du théâtre allemand en France de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle : paradoxalement, les traducteurs du répertoire de langue allemande, qui se montrent eux-mêmes dubitatifs quant aux réels mérites de ce théâtre, perpétuent à leur niveau le présupposé, pour ne pas dire le stéréotype, d'une supériorité esthétique du théâtre français sur celui d'outre-Rhin ; même si la reconnaissance de la valeur du théâtre germanique et de la traduction demeure modeste au début du XX^e siècle, « on voit cependant s'affirmer progressivement un propos plus xénophile et patrimonial en faveur de l'ouverture des scènes françaises au théâtre germanique » (p. 122). Les autres contributions de ce chapitre analysent le rôle joué par les revues (*La Revue des Deux Mondes* et, fondée sur ce modèle, *La Revue d'art dramatique* (1886-1909), où Sophie Lucet voit « non seulement la tribune du théâtre populaire, mais aussi le lieu éphémère d'un projet éditorial pionnier et d'une pensée internationale du théâtre et de la culture salutairement novatrice » (p. 161), sans oublier *La Revue blanche*, *L'Art du théâtre*, *Théâtre populaire* ou *Théâtre/Public*) et par les éditeurs (Ladvocat et sa collection « Chefs-d'œuvre des

Théâtres étrangers », dont Paola Ranzini analyse les deux volumes italiens de 1822-1823 qui guideront « la réception des auteurs du théâtre italien en France au moins jusqu'à la moitié du XIX^e siècle » (p. 135), ou, plus près de nous, L'Arche et Actes Sud-Papiers) dans la diffusion du théâtre étranger en France à partir de la fin du XIX^e siècle. Le dernier article du chapitre, un peu moins bien relié au reste, se penche sur les regards critiques portés en France sur la tragédie de Sénèque dans l'entre-deux-guerres.

Une troisième partie met en avant le rôle tout aussi déterminant joué par les « intermédiaires » ou *passseurs* entre cultures, qu'il s'agisse de personnes physiques ou d'*institutions* : individus, traducteurs, universitaires, éditeurs, directeurs de théâtre ou de revue, metteurs en scène notamment. Au XIX^e siècle, l'intensification des échanges internationaux et la diffusion du théâtre français en dehors des frontières nationales sont favorisées par plusieurs facteurs comme la présence de « théâtres français » dans les capitales étrangères, le passage des troupes étrangères en France ou les tournées des acteurs français à l'étranger, sans oublier l'accélération des processus de traduction ; simultanément, il apparaît que la fermeture des scènes françaises au théâtre étranger est liée au protectionnisme des institutions nationales. Par la suite néanmoins, aux XX^e et XXI^e siècles, les institutions françaises, à la suite des initiatives d'André Antoine au tournant du XX^e siècle, se sont résolument tournées vers l'extérieur : la programmation des grandes scènes subventionnées (L'Odéon-Théâtre de l'Europe, La Colline, Bobigny/MC 93) se fait de plus en plus internationale. Ce chapitre rend donc justice d'une part au rôle concret des passeurs : Séverine Féron présente Castil-Blaze (1784-1857), traducteur et promoteur du théâtre lyrique étranger (italien et allemand) en France dans la première moitié du XIX^e siècle ; en ce qui concerne l'Autriche, Karl Zieger, déjà auteur de travaux majeurs sur la réception de Zola en Autriche et d'Arthur Schnitzler en France, rappelle celui, éminent, joué par Berta Zuckerkandl (1864-1945), traductrice et médiatrice autrichienne, dans l'importation sur les scènes viennoises des années 1920-1930 de pièces de nombreux auteurs dramatiques français comme Jean Anouilh, Jean Giraudoux ou Sacha Guitry, mais surtout Henri-René Lenormand et Paul Géraudy, aujourd'hui plus ou moins méconnus ou oubliés ; Pauline Bouchet souligne, quant à elle, l'opiniâtreté des promoteurs du théâtre québécois en France, bien que les liens entre scène française et scène québécoise restent compliqués en raison d'un « francocentrisme affirmé qui rejette à ses marges le théâtre issu de la francophonie, en particulier celui venu de la province québécoise, quand il n'est pas écrit dans un français standard, exportable, c'est-à-dire débarrassé de ses québécismes. » (p. 229-230). D'autre part, au niveau des institutions, le Théâtre Royal du Parc à Bruxelles et la Maison d'Europe et d'Orient (visant la promotion des écritures dramatiques d'Europe de l'Est et d'Asie centrale en Europe et dans l'espace francophone), présentée par Véronique Boutin, ont contribué dans une large mesure à décroquer les frontières du monde théâtral : à titre d'exemple, même si les spectacles en langue étrangère représentent à peine 5 % du total des spectacles programmés, l'étude d'André Derudder révèle que le Théâtre Royal du

Parc a accueilli une majorité de spectacles en langue allemande de 1900 à 1914 et montre l'omniprésence au répertoire des textes d'Ibsen : « En invitant les vedettes parisiennes et en accueillant les spectacles en langues étrangères, Bruxelles ne veut rien avoir à envier à Paris, voire aspire à se démarquer de celle-ci en encourageant notamment la présence de troupes dramatiques allemandes. Bruxelles rêve, modestement peut-être, de s'élever au rang des capitales culturelles européennes. » (p. 206)

La quatrième partie de l'ouvrage met en lumière le rôle de la *scène* et des *spectacles* dans l'internationalisation des propositions dramatiques : Françoise Quillet évoque tout d'abord la rencontre entre des traducteurs et metteurs en scène français en quête de renouveau dramatique et le répertoire opératique chinois du XIX^e siècle à nos jours ; Jacques Téphany analyse l'étroite relation entre Jean Vilar et le théâtre étranger : sur 3 382 représentations, le TNP (Théâtre National Populaire) de Vilar à l'étranger aura donné 576 représentations dans 32 pays, soit 17 % de l'activité totale du TNP (p. 255) – Vilar se faisant alors, entre autres, l'avocat passionné de Büchner, de Kleist et de Brecht (dont il fut le premier metteur en scène français) ; Nancy Delhalle retrace l'histoire d'un scandale annoncé qui n'a pas eu lieu : Thomas Ostermeier, metteur en scène allemand à la fois provocateur et fascinant, directeur de la prestigieuse Schaubühne de Berlin, s'empare en 2004 de la Cour d'Honneur du Palais des Papes d'Avignon avec *Woyzeck* de Georg Büchner ; complétant en quelque sorte cette contribution, Isabelle Chemoul considère pour sa part la difficulté et le risque inhérents à la mise en scène des conceptions véhiculées par un théâtre étranger polémique et subversif, donnant à voir et à entendre l'extrême violence, voire la barbarie de l'homme et de la société contemporaine, mais aussi la poésie des textes d'Edward Bond, de Peter Handke, de Sarah Kane ou de Hanokh Levin ; Célia Bussi, enfin, montre à quel point la traduction et la mise en scène des comédies d'Eduardo De Filippo (1900-1984), marquées par un langage hybride fait d'un mélange d'italien et de napolitain, par un jeu récurrent sur les différents niveaux de langue contenus dans le dialecte napolitain ainsi que sur la polysémie des mots (problèmes que l'on retrouve semblablement chez le dramaturge autrichien Johann Nestroy), reposent sur un équilibre constant à trouver entre pertes, compensations et apports. L'ensemble de ces articles illustrent le phénomène de légitimation progressive de propositions dramatiques étrangères audacieuses et souvent dérangeantes.

Le cinquième et dernier chapitre, inversant la perspective, a pour objet *la réception du théâtre français à l'étranger* (Pologne, USA, Italie, Portugal, Estonie) : ses traductions, ses adaptations, ses représentations. La contribution de Michał Bajer porte sur la traduction de *Cinna* de Corneille par Ludwik Osiński dans la Pologne de 1809 : « grâce au travail d'Osiński, les textes de Corneille ont connu en Pologne leur période de gloire. Ce sont également les efforts de ce traducteur qui assureront leur prestige au-delà de l'échec théâtral. » (p. 314) ; les deux articles suivants, qui se lisent en miroir, analysent deux relectures du *Kean* (1836) d'Alexandre Dumas père : la première, *The Royal Box* (1897), est une adaptation

américaine, par Charles Coghlan, de la pièce de Dumas ; la seconde est une adaptation italienne par Modena que Michelle Cheyne, filant la métaphore commerciale, présente comme un exemple type d'« import-export dramatique » entre la France et l'Italie au XIX^e siècle ; déjà auteur de plusieurs articles remarquables sur la réception du théâtre classique français et de la comédie française au Portugal, Ana Clara Santos, analysant ici le « Théâtre Français » de Lisbonne au XIX^e siècle, montre que l'affirmation du théâtre français sur le sol portugais se fait surtout grâce à la venue d'agents français et grâce à la circulation de troupes françaises à Lisbonne qui donnent à voir des pièces romantiques et de nouveaux genres en vogue tels le drame-vaudeville ou la comédie-vaudeville, phénomène que l'on observe également sur les scènes viennoises à cette époque ; Tanel Lepsoo propose, enfin, une petite histoire de la réception du théâtre français en Estonie comme suite d'échecs : cela tient d'abord au fait que l'histoire du théâtre estonien se confond avec celle du théâtre allemand jusqu'en 1870, date synonyme d'émergence d'un théâtre véritablement estonien et d'ouverture à d'autres dramaturgies, selon un circuit bien rôdé : « Un auteur français arrive en Estonie parce qu'il s'est fait un nom sur les scènes allemandes (ceci est toujours vrai) ou ailleurs, on le traduit parce qu'il est connu, et puis on le joue (ou pas). » (p. 362)

À l'heure du bilan, les réserves que l'on peut émettre à l'égard d'un ouvrage d'une telle richesse sont rares : le titre (*Rendre accessible le théâtre étranger*), bien que très parlant, apparaît très prosaïque et aurait sans doute gagné à être remplacé, ou au moins complété, par les notions de transmission, de médiation, de réception ou encore d'internationalisation, notions qui ont également pour avantage de mettre en avant la dynamique des transferts croisés entre les aires culturelles abordées ; le découpage du volume (traductions, discours critiques, passeurs, spectacles, théâtre français hors de France) aurait éventuellement pu être pensé autrement – on aurait, ainsi, pu procéder à un système de renvois systématiques entre les différents chapitres de l'ouvrage en vue de renforcer sa cohérence globale et de faciliter la circulation (pour reprendre un terme clé du volume) entre les divers chapitres et articles dont il se compose. Ces quelques réserves sont toutefois bien minimales au regard de la haute tenue scientifique et de la grande complémentarité des contributions ici réunies, un ensemble encore rehaussé par la qualité de l'introduction, ainsi que par la précision de la bibliographie et de l'index sur lesquels se clôt l'ouvrage. Ce volume, très bien documenté et soigneusement édité, est incontestablement appelé à devenir un ouvrage de référence pour quiconque s'intéresse, de près ou de loin, à la circulation internationale du théâtre du XIX^e siècle à nos jours.

Marc LACHENY

Pascale DROUET, Philippe GROSOS (dir.) – *Shakespeare au risque de la philosophie*, Paris, Hermann, 2017, 526 pages.

Vient de paraître, aux éditions Hermann, un très bel ouvrage consacré à la place et au rôle de la philosophie dans le théâtre de Shakespeare ainsi qu'aux rapports « risqués » qu'entretiennent l'une avec l'autre au sein de l'univers tragique qu'évoque dans ses pièces le poète de Stratford. Il s'agit d'un ensemble de contributions recueillies à l'issue de rencontres internationales qui eurent lieu à l'université de Poitiers les 16, 17 et 18 mars 2016, à l'occasion de la célébration du quatre centième anniversaire de la disparition du grand dramaturge anglais.

Comme le soulignent les maîtres d'œuvre de ce livre, Pascale Drouet et Philippe Grosos, ce livre a pour objet, dans sa diversité d'approches, de « prendre au sérieux la façon dont Shakespeare a pu discrètement, mais ô combien efficacement, convoquer la philosophie au point où depuis lors les philosophes se sentent à leur tour convoqués par cette œuvre ».

Le livre est solidement structuré et comprend quatre grandes parties dévolues respectivement à « l'héritage philosophique : de l'Antiquité à la Renaissance » (Partie 1) ; à « la réception de Shakespeare dans la philosophie des XVIII^e et XIX^e siècles » (Partie 2) et à « la réception de Shakespeare par les philosophes du XX^e siècle » (Partie 3) ; enfin à « la question du tragique et ses réponses philosophiques » (Partie 4).

Dans la **première partie**, plusieurs études font référence à la philosophie antique ainsi qu'à d'importantes figures du temps de Shakespeare. En tout premier lieu, Sylvain Roux aborde « le cas du stoïcisme » : s'il admet volontiers que l'on ne peut méconnaître « la présence du stoïcisme » dans ce théâtre et ne manque pas de rappeler ce que ce théâtre doit, sans aucun doute, à Épictète, Sénèque, Marc-Aurèle ou Cicéron, il souligne en revanche « une conception non stoïcienne de la nature » qui fait que les passions qui déchirent bien souvent le héros shakespearien s'inscrivent en faux contre la thèse précédemment exposée et nous conduisent finalement à « une inversion du stoïcisme ». Et c'est ce paradoxe qui fait la richesse et la complexité des personnages shakespeariens.

Wael Ellouz, pour sa part, se penche sur la question de « la mort et l'au-delà dans *Hamlet* » et s'efforce « de les relier à la philosophie de la mort dans l'Angleterre élisabéthaine, de l'antique philosophie stoïque à la piété chrétienne ». Il montre aussi que « Shakespeare présente un éventail d'attitudes différentes vis-à-vis de la mort » allant du stoïcisme aux doctrines protestantes et catholiques, et de la piété chrétienne à l'athéisme philosophique, « sans exclure le scepticisme et le nihilisme », – faisant ainsi écho aussi bien à Sénèque qu'à plusieurs de ses contemporains tels Francis Bacon ou Thomas More.

Pascale Drouet, quant à elle, se pose la question de savoir si l'on peut considérer Shakespeare comme un « héritier d'Érasme » attendu que l'on « ne peut manquer de discerner plusieurs points de rencontre majeurs entre le philosophe et le dramaturge ». En tout premier lieu, il y a cette vision commune du monde

comme scène de théâtre. Il y a aussi la volonté de l'un comme de l'autre de toujours présenter les deux aspects, souvent contradictoires, d'un même personnage ou d'un même événement – ce que Victor Hugo appelait « le phénomène de la réflexion double » et qui s'apparente à une sorte de dialectique de l'ambivalence. Et les fous du théâtre de Shakespeare n'évoquent-ils pas un certain *Éloge de la folie* ? Pascale Drouet fait aussi référence à la mise en œuvre dramatique, dans les pièces de Shakespeare, du *festina lente* (ou « hâte-toi lentement ») que préconisait Érasme dans ses adages.

Mickaël Popelard examine « la question philosophique de la souveraineté politique » chez Shakespeare et Bacon. Pour ce faire, il étudie, dans *Henry VIII* de Shakespeare et dans *La Nouvelle Atlantide* de Bacon, comment « l'un et l'autre texte mettent en question à la fois le concept de souveraineté et cette forme particulière d'*imperium* que constitue la monarchie de droit divin ». C'est ainsi qu'après avoir souligné, dans *Henry VIII*, les « splendeurs et misères du monarque de droit divin », il met en évidence, dans *La Nouvelle Atlantide*, « l'effacement du monarque et l'avènement du philosophe ». En fait, cet article montre comment « ces deux œuvres de la maturité revisitent à nouveaux frais la question essentielle de la souveraineté politique ».

Gérald Sfez, dans un article où il présente « Shakespeare au miroir de Machiavel », montre, à travers quelques figures de son théâtre telles que Richard III ou Coriolan, comment ce que Shakespeare retient du grand Florentin n'est pas le machiavélisme de surface, fondé sur la force et sur la ruse, « mais bien la profondeur même de la pensée machiavélienne [...] : les rapports entre force, État et loi » ou, en d'autres termes, « les relations étroites entre le coup d'État, fondé sur la force, et le sérieux du droit public ». Un des grands mérites de cet article est d'avoir su souligner que « le théâtre de Shakespeare nous instruit de la théâtralité du politique ».

Richard Hillman, dans son étude intitulée « Montaigne et la marginalisation de la philosophie chez Shakespeare », s'attache à mettre en évidence « le lien intertextuel, mais non pas essentiellement philosophique, entre Shakespeare et Montaigne ». C'est à la faveur d'un examen serré de la pièce de *Hamlet* qu'il souligne que « Shakespeare nous offre, en son personnage de Hamlet, un lecteur des *Essais* qui recycle également des raisonnements et des consolations éphémères fuyant par les fissures d'un être fêlé, pour finalement pénétrer jusqu'à un sens [...] plus efficace que toute philosophie ».

La **deuxième partie** est consacrée, nous l'avons dit, à « la réception de Shakespeare dans la philosophie des XVIII^e et XIX^e siècles ».

Holger Schmid, dans un parallèle qu'il établit entre Shakespeare et Homère, analyse ce qu'il appelle « l'esthétique du génie et les noms propres ». Après avoir souligné l'importance de « la première moitié du dix-huitième siècle comme source de la déification du Barde », il se penche sur le phénomène qu'est la bardolâtrie ambiante qui met sur un piédestal de même hauteur Shakespeare, d'une part, et Homère, d'autre part. Il rappelle, après celui de Ben Jonson, le rôle éminent de John Dryden, suivi de Joseph Addison, puis de John Dennis dans ce processus de

déification auquel participe aussi, bien sûr, Alexander Pope, éditeur des œuvres de Shakespeare.

François Thomas consacre son étude à la place de Shakespeare « dans la philosophie et la littérature allemandes à la fin du XVIII^e siècle » et souligne « l'importance qu'a revêtue la référence au dramaturge anglais dans la pensée de Herder », philosophe allemand (« qui peut être considéré comme l'inspirateur du mouvement littéraire du *Sturm und Drang* »). Il apparaît ainsi que Herder, par l'importance qu'a à ses yeux le Barde de Stratford, est le révélateur d'« une filiation historique entre poésie anglaise et allemande » ; d'une mise en valeur d'« une pluralité de systèmes esthétiques » ; d'une mise en évidence de « la plasticité de la nature humaine » ; et qu'il est partisan d'une réhabilitation des 'préjugés populaires' (contes, chansons, éléments de mythologie) « contre le discrédit que leur porte le rationalisme des Lumières ».

Patrick Gray, dans son article intitulé « Shakespeare et la reconnaissance », considère, à la suite de Hegel, l'*Anerkennung* « comme interpellation intersubjective », processus qui montre que l'autodéfinition « émerge des relations interpersonnelles entre le soi et l'autre » – à savoir que « le soi se reconnaît quand il se voit à travers les yeux de l'autre ». Des exemples tirés de *Antoine et Cléopâtre*, de *Jules César*, ou encore de *Troïlus et Cressida* ou de *Coriolan* illustrent cette thèse et s'appuient sur l'idée que, chez Shakespeare, « la relation de l'autre au soi n'est pas statique, unilatérale, comme un miroir reflétant un visage, mais plutôt dynamique, bilatérale, comme des yeux se reflétant les uns les autres ». Une telle position ne peut que mettre à mal le narcissisme absolu et ainsi 'l'homme autarcique' d'Aristote « n'est donc, en fin de compte, qu'un mythe dangereux ».

Victor Béguin, dans une étude très riche, approfondit la relation de Shakespeare à la culture allemande des XVIII^e et XIX^e siècles. Il met en évidence « la place de Shakespeare dans les conceptions esthétiques de Hegel et des romantiques d'Iéna » (principalement les frères Schlegel et Novalis) et souligne particulièrement l'importance d'un « Shakespeare romantique » dans la conscience des grands auteurs de langue allemande de l'époque. Il montre tout d'abord que « l'appropriation de l'œuvre shakespearienne » réside dans « la ressaisie de son sens rationnel par une *philosophie* de l'art », celle du système hégélien. Il insiste ensuite sur la réception de Shakespeare par des poètes comme Novalis qui sauront apprécier dans la *théâtralité* des pièces shakespeariennes « l'union de la philosophie et de la poésie ». Et surtout il souligne le rôle essentiel des frères Schlegel et, notamment, l'importance considérable de A. W. Schlegel, grand traducteur du Barde anglais, qui a permis « de faire entrer Shakespeare *lui-même* dans la langue et la culture allemandes ».

François Félix examine l'importance de Shakespeare dans l'œuvre de Schopenhauer et celle de Nietzsche, considérant que le dramaturge anglais « représente, chez l'un comme chez l'autre, un enjeu moral, autant ou davantage que poétique ». Pour le premier, « la tragédie est la vie et le monde déchiffrés, le sens dévoilé de l'existence ». En ce sens, selon Schopenhauer, au-delà du génie littéraire

absolu que le Barde représente, « l'éminence de Shakespeare est ultimement philosophique » – et il le place au-dessus des grands tragiques grecs. Pour Nietzsche en revanche, qui n'établit pas une telle hiérarchie, « c'est bien *en tant* qu'il peut être rapproché de la tragédie athénienne que Shakespeare est un dramaturge immortel », estime l'auteur de cet article.

La **troisième partie**, qui prolonge l'étude menée dans la deuxième partie, est consacrée à « la réception de Shakespeare par les philosophes du XX^e siècle ». Sont convoqués ici Merleau-Ponty, Jankélévitch, Girard et Levinas, mais aussi Deleuze et Guattari.

Guillaume Carron, dans un article consacré à « la chair et la duplicité du corps dans *Othello* », fait référence à Merleau-Ponty. Il explique que, pour ce philosophe, « toute expérience implique l'engagement d'un corps » car, selon lui, « la chair est phénomène de miroir et le miroir est extension de mon rapport à mon corps ». Si bien que, s'agissant d'*Othello* notamment, « la chair est un nouveau moyen de comprendre l'expérience de l'altérité » et c'est pourquoi l'on peut dire que, à la fin de la pièce, « le plaisir qu'avait Othello à contempler sa propre image en Desdémone se transforme en une haine farouche de son propre désir et de son propre corps ». On en vient à la conclusion que « Shakespeare met donc en scène un homme sans chair », étant entendu que « la théâtralité de la pièce et l'impossibilité de vivre d'*Othello* reposent sur son incapacité à faire semblant » – et donc, rappelons ce paradoxe, « comme si le fondement même du tragique résidait au fond dans l'impossibilité du théâtre ».

Françoise Barbé-Petit, dans son très bel article sur « William Shakespeare, Vladimir Jankélévitch : deux hommes épris de musique », établit entre eux une manière de dialogue qui souligne leurs convergences. Dans cette perspective, elle souligne que, dans *Hamlet*, « la musique se donne à entendre sous forme de chansons » à des moments qui laissent entrevoir « *cette impénétrable conjonction du mystère* appelée *Quod* ». Ainsi, par exemple, les chansons du fossoyeur « donnent à entendre plus qu'elles ne disent » ; il en est de même du chant d'Ophélie qui exprime *l'irrévocable* et *l'indicible*. On note dans *Roméo et Juliette* l'opposition entre « la musique nocturne » (« là où les formes deviennent vagues, où les mots se font murmures », nous dit le philosophe) et « les paroles diurnes », liées au désenchantement du jour (qui est « un Déjà-là sans mystère », nous dit-il encore). On observe aussi, dans *Le Marchand de Venise*, que c'est à Belmont, « cet endroit merveilleux, propice à la rêverie, au silence, à la beauté, aux nuits d'amour [que] la musique a toute sa place ». Shakespeare et Jankélévitch se rejoignent donc en un même lieu : celui de la poésie, de la musique et de l'amour comme essence même de la vie.

Sean Lawrence traite de « la paix et la reconnaissance d'autrui » chez Girard, Levinas et Shakespeare et, pour ce faire, porte son attention sur *Timon d'Athènes*, pièce qui « fait des références à la philosophie, mais aussi interroge la philosophie à l'instant même de sa création, le cadre de la pièce étant l'Athènes de la Grèce antique ». Après un long détour très instructif du côté de Karl Marx, au

cours duquel il affirme que « la pièce contredit [à plusieurs reprises] l'analyse marxiste (ou plutôt inspirée par Marx) », l'auteur de l'article se penche successivement sur deux interprétations possibles. Il observe en effet que l'on peut faire une lecture girardienne de la pièce qui ressemblerait alors à « une compétition mimétique pour savoir qui serait le plus généreux ». Mais, finalement, ajoute-t-il, « dans cette tragédie, la connaissance des maux sociaux n'aboutit pas à la reconnaissance éthique des autres ». Faisant en effet la distinction entre *connaissance* (qui fait référence à « la démythologisation de la tradition grecque ») et *reconnaissance* (qui est « reconnaissance de l'autre et obligation éthique »), il considère l'analyse levinassienne comme apportant « un supplément nécessaire à la connaissance ».

Marie-Dominique Garnier prend le risque, dans son article intitulé « le Richard III de Gilles Shakespeare », de « souder à contre-histoire et de façon transdisciplinaire deux noms propres : Gilles Deleuze et Shakespeare assemblés en un Gilles Shakespeare – somme improbable [...] ». Elle montre notamment comment Deleuze se saisit du personnage de Richard III et le « fait entrer dans sa pensée, dans ses textes et dans ses cours », opposant « la figure du traître à celle du tricheur » (ou encore « celle de l'homme de guerre à [celle de] l'homme d'État »). Et de citer Deleuze : « Le vol créateur du traître contre les plagiats du tricheur ». Elle examine successivement : 1) « Gilles au théâtre » avec référence à Voltaire et au Deleuze, dans *Pourparlers*, « qui se présente comme celui qui trahit la 'noble scène' de la philosophie classique » ; 2) « Deleuze et la répétition » où son ouvrage, *Différence et répétition*, peut être considéré « à la fois comme un grand livre de philosophie et comme un grand livre de théâtre, rempli de masques, de vérité nue ou déguisée » ; et cinq autres rubriques qui pourraient justifier que l'on donne à l'œuvre de Deleuze et Guattari le titre de *Capitalisme et schizophrénie*.

La **quatrième partie** enfin, composée de huit contributions, traite de « la question du tragique et ses réponses philosophiques ».

Jean-Philippe Pierron examine la « tragédie familiale » dans son article consacré à « une lecture shakespearienne des enjeux familiaux ». Il montre ainsi, prenant pour exemple le statut de la famille dans *Roméo et Juliette*, comment « les structures de parenté et d'alliance » peuvent, tragiquement parfois, « transformer le hasard en destin » car que l'on s'appelle Montaigu ou Capulet n'est pas innocent, le nom propre portant « une puissance d'appel dont les histoires personnelles sont la chambre d'écho ». Ce qui est en jeu, c'est, « à la naissance de la modernité, les conditions sans lesquelles conjugalité et parentalité ne sauraient être pensées ». On ne peut non plus manquer de souligner l'importance des « histoires de familles » et le rôle de « l'origine et de la généalogie » dans le drame shakespearien. Pourrait étayer cette thèse l'examen approfondi de pièces qui mettent en évidence des rapports de filiation ou de parenté telles que *Hamlet*, *Macbeth* ou *Le Roi Lear* – parmi tant d'autres. On doit encore ici rappeler à quel point, dans de telles sociétés où les familles exercent leur puissance quasi tyrannique, « l'éthique de l'invention de soi exige plus d'énergie que le maintien de l'étiquette ». L'auteur du

présent article montre ainsi clairement comment Shakespeare « ouvre une brèche libérante entre destinée et fatalité ».

Jessica Chiba constate, dès l'abord, que « la question de l'être est récurrente dans l'œuvre shakespearienne ». Pour mémoire : « être ou ne pas être » (*Hamlet*) ; « Je ne suis pas ce que je suis » (*Othello*) ; « seul est / Ce qui n'est pas » (*Macbeth*). L'auteure de cet article, en conséquence, se propose de considérer la question de l'être chez Shakespeare en s'appuyant sur les théories de Heidegger (le concept d'*éclaircie* notamment) et d'Adorno. Après avoir examiné de près le célèbre monologue d'Hamlet et la phrase sibylline prononcée par Iago dans *Othello*, elle conclut en soulignant que « en attirant l'attention du lecteur sur la question de l'être par le biais du paradoxe et de la contradiction, Shakespeare ouvre un champ des possibles dans lequel ses spectateurs – et lecteurs – peuvent faire l'expérience de l'être dans son essence ».

William C. Carroll, dans un article sur « succession et temps diachronique dans la tragédie shakespearienne », s'emploie à montrer, en posant avec justesse la problématique d'une temporalité bousculée, comment *Hamlet* et *Macbeth* « lient explicitement la représentation des modes conflictuels de la synchronie et de la diachronie au concept de la succession patrilinéaire ». *Hamlet* en effet « se présente comme un palimpseste d'époques passées et présentes [...] tandis que la fin des temps [...] est comme une menace qui plane sur toute la pièce ». Mais il faut aussi prendre en compte cette intéressante remarque : le fait que « Shakespeare a placé l'action de sa pièce à un moment spécifique de l'histoire britannique [...] quand la transition se fait vers l'histoire anglaise ». Dans *Macbeth*, comme dans *Hamlet*, poursuit l'auteur de l'article, « le principe de la succession royale est mal défini ». Et si Macbeth est bien élu et devient « le roi légal », il n'en est pas moins tarauté par la hantise de n'avoir pas de successeur qui pourrait assurer la pérennité de sa lignée – ce qui l'amène à « maudire le temps lui-même ».

Paul A. Kottman, dans son article « Sur Othello et Desdémone », pose d'emblée la question du scepticisme dans *Othello* et considère qu'elle porte en tout premier lieu « sur le fait de douter non pas de soi mais des autres ». Mais, ajoute-t-il, rappelant la pensée de Stanley Cavell, ce doute « est par ailleurs indissociable d'une anxiété tournée vers soi-même ». En tout cas, il semble qu'Othello soit conscient de son propre doute (« Je veux voir avant de douter ; si je doute, la preuve... ») mais surtout qu'il cherche à savoir « si oui ou non Desdémone agit de son plein gré » plutôt que de savoir si elle l'a vraiment trompé – autrement dit de déterminer quel est le degré « d'indépendance de l'autre ». Tout se passe comme si Othello voulait obtenir de sa femme non pas son obéissance ni l'aveu de son innocence mais la certitude de « l'indépendance de son désir », la *preuve de son amour*, l'assurance non pas de l'avoir dominée mais de l'avoir séduite. Surtout il lui dénie le rôle de femme assujettie, revendiquant pour elle – au prix même de sa vie –, la liberté de l'amour.

Catherine Lisak, quant à elle, analyse « l'emprise de la volonté dans *Le Roi Lear* ». Elle pose que Lear, qui fait preuve d'une « incertitude existentielle »,

« voudrait être en prise directe avec sa condition mortelle ». Le rôle que joue Cordélia (et sa sollicitude extrême à l'égard du vieux roi, son père) est fondamental puisqu'elle tend « non seulement à éveiller chez Lear ses capacités cognitives mais aussi à lui rendre le sentiment qu'il est encore 'capable' [au sens que lui donne Ricœur] ». Il s'agit, de la part de Cordélia, d'une incitation à la « mobilisation de ressources les plus profondes de la vie à s'affirmer encore », toujours selon les termes de Paul Ricœur. Mais, à la fin de la pièce, rappelle l'auteur de l'article, « loin d'être assujéti, Lear continue à vouloir assujétir son entourage » exprimant ainsi jusqu'au bout « la résurgence d'une volonté qui avance en imposant sa force et son autorité ».

Jeffrey R. Wilson, dans un article fort intéressant, s'interroge : « Nous sommes très sensibles à la place de *Hamlet* dans la philosophie, mais quel est le statut de la philosophie dans *Hamlet* ? ». Il recense à cet égard un nombre non négligeable de passages qui ont « une résonance philosophique ». Mais, par exemple dans le célèbre *to be or not to be*, il met en doute la portée *philosophique* du monologue dès lors que celui-ci pourrait être interprété sur le seul plan *dramatique*, prononcé par Hamlet uniquement, se sachant observé, pour donner le change autour de lui et laisser croire qu'il est fou. On est ainsi conduit à porter attention « à la tension entre philosophie et drame dans *Hamlet* ». D'ailleurs si, au début, Hamlet, en « vrai personnage *ontologique* », ne veut pas connaître « ce qui semble » mais seulement « ce qui est », il passe très vite, après la révélation du spectre, à la posture de l'acteur – qui « endosse le manteau de la folie » et qui, finalement, *n'est pas ce qu'il paraît*. Ainsi toute la partie qui fait intervenir la troupe des comédiens et « la pièce dans la pièce » ne seraient-elles pas comme un rempart dressé « contre la philosophie » ? L'auteur de l'article en vient à la conclusion que Shakespeare considérait la philosophie « simplement comme une préoccupation de moindre importance que le jeu d'acteur que nous interprétons dans la vie quotidienne ».

Hélène Garello, dans son article intitulé « Jouer un personnage, penser en philosophe », montre que « Shakespeare s'emploie à repenser la philosophie comme exercice [...] d'un personnage, [lequel] peut être présenté comme un outil conceptuel et dramatique ». Dans la rubrique : « critique du philosophe comme sujet d'une pensée déshumanisée », elle examine successivement trois types de philosophe avec 1) la figure d'Apémantus (figure de la lucidité) dans *Timon d'Athènes* ; 2) puis celle de « la pensée rationnelle » ; 3) enfin celle de « la pensée dépassionnée » (cf. Hamlet : « la faible lueur que jette la pensée »). Elle considère que « toutes trois représentent le faux idéal d'une pensée désincarnée ». Puis elle examine « le type comme modèle de l'universalisme de la pensée », évoquant « l'héritage des Moralités ». Pour finir, elle analyse « le rôle ou la fiction de soi comme projection vers une multiplicité ». Elle conclut que « le théâtre de Shakespeare appelle non pas à cloisonner les deux concepts de philosophe et de personnage, mais à concevoir l'activité philosophique comme une forme de mise en scène, de mise en rôle ».

Philippe Grosos consacre le dernier article de l'ouvrage à l'importance du malentendu dans le théâtre de Shakespeare. Reprenant à son compte le mot de Ricoeur : « [Shakespeare] n'est pas philosophe mais il philosophe en faisant intrigue », il considère en effet que « le malentendu [est] l'objet d'une thématization explicite dans l'œuvre de Shakespeare » et donc que le malentendu premier serait de méconnaître que le grand dramaturge anglais « ne cesse de philosopher en faisant intrigue ». À partir d'exemples tirés de *Henry V*, de *Peines d'amour perdues*, d'*Othello* et du *Roi Lear*, il conclut que le malentendu « n'est pas seulement, chez Shakespeare, un ressort dramatique de l'intrigue qui joue de la réversibilité des situations qu'il expose. Il est également l'expression de la modernité [...] ». Le deuxième malentendu serait de ne pas voir que « les cloisonnements conceptuels tendent à être privés de pertinence [car] le tragicomique envahit tout ». Le troisième malentendu serait enfin de ne pas savoir « distinguer entre *logos* et *pathos* ».

L'ouvrage comprend enfin une riche bibliographie ainsi que deux index fort utiles (index des noms propres et index des œuvres de Shakespeare mentionnées). Il est clair que ce livre, passionnant à maints égards, intéressera, outre les spécialistes de Shakespeare et les lecteurs férus de philosophie, un plus large public qui pourra – sans risque – se plonger dans une lecture des plus stimulantes.

Maurice ABITEBOUL

Brigitte URBANI – Carlo Gozzi, *La Principessa filosofa o sia il controveleno* (*La Princesse philosophe ou le contrepoison*), Paris, Les Belles Lettres, 2017, (LI p. +) 170 pages.

La « Bibliothèque italienne » propose, aux Éditions Les Belles Lettres, une édition bilingue de la pièce de Carlo Gozzi *La Princesse philosophe ou le contrepoison* (*La Principessa filosofa o sia il controveleno*) dans une traduction de notre collègue Brigitte Urbani, qui s'appuie sur le texte de la troisième édition (Zanardi, 1802). La pièce (représentée pour la première fois en 1772) est précédée d'une introduction savante très substantielle de 37 pages – dans laquelle elle éclaire le lecteur sur des points essentiels pour une meilleure compréhension du texte – ainsi que d'une « Note au texte » et d'une « Note sur la traduction » précisant l'esprit de la méthodologie adoptée.

Comme le souligne Brigitte Urbani dans son introduction, l'intérêt majeur de cette tragi-comédie commandait qu'elle fût enfin traduite en français « pour ses qualités dramatiques et esthétiques, pour sa richesse en tant que document sur un auteur et une époque, mais également pour l'intérêt qu'une mise en scène appropriée pourrait encore présenter aujourd'hui ».

Carlo Gozzi (1720-1806) nous est donc présenté, dès l'abord, comme « un aristocrate lettré de la Sérénissime république de Venise », comme un autodidacte

inventif qui eut à cœur de « redonner ses lettres de noblesse » à la *commedia dell'arte* et qui fit preuve, à certains égards, d'une forme d'« anti-goldonisme », marquant notamment son « hostilité à l'égard de la philosophie des Lumières ». Son œuvre théâtrale couvre un large champ qui va « des fables théâtrales aux tragi-comédies » et c'est ainsi, dans la ligne de la critique exprimée par « la volonté polémique de Gozzi », que s'inscrit *La Princesse philosophe*. Et puis, délaissant quelque peu les spectacles féeriques, il en vient à un autre type de théâtre et choisit de se lancer dans des « réécritures du théâtre espagnol du Siècle d'Or » (la plupart de ses quelque vingt tragi-comédies).

La Princesse philosophe s'inspire de la pièce du dramaturge espagnol Agustin Moreto *Dédain pour dédain* (*El Desden con el desden*) de 1654, laquelle en inspira trois autres au cours des siècles – dont *La Princesse d'Élide* de Molière, en 1664. Brigitte Urbani, au cours d'une analyse fouillée de la pièce (circonstances de sa publication, situation et déroulement de l'intrigue, traitement psychologique des personnages, cadre et thématique, etc.) s'attarde notamment sur les divergences marquantes de style qu'elle établit entre Gozzi et Moreto, d'une part, et Gozzi et Molière, d'autre part. Elle montre aussi comment la pièce de Gozzi « est très fortement ancrée dans le siècle où elle fut écrite » et s'articule – avec pour personnage central (dûment fustigé par Gozzi) celui de la femme savante – « autour de l'axe de la philosophie et, là est la dénonciation essentielle, fondamentale [exprimée par l'ensemble des personnages] le contrepoison du dédain ». Deux philosophies s'affrontent : celle de l'héroïne, la Princesse, caricaturée par son auteur et dont les arguments spécieux sont battus en brèche par les autres personnages ; et celle de tout un chacun – celle, principalement, de Giannetto, le porte-parole de Gozzi, « le “bon” philosophe, le représentant du bon sens ». Et c'est lui, en vérité, qui aura l'idée de combattre « le dédain par le dédain ». Si la Princesse « a été contaminée par le poison des idées modernes », Giannetto sera ce contrepoison évoqué dans le sous-titre de la pièce. Il est même possible de dire, comme le fait Brigitte Urbani, que « c'est toute la tragi-comédie qui est un contrepoison administré au public » – ce que Gozzi parvient parfaitement à réaliser en confiant à chacun des personnages, au cours de la pièce, nombre d'apartés adressés directement au public.

Pour toutes ses qualités, certes, la pièce de Gozzi est, sans nul doute, « une pièce à redécouvrir » et Brigitte Urbani conclut sur un souhait, celui qu'un metteur en scène de talent sache « s'emparer avec bonheur d'une œuvre originale du Siècle des Lumières et l'adapter au public européen du nôtre ».

Dans sa « Note sur la traduction », elle précise que le texte de référence choisi est celui de la troisième édition (Zanardi, 1802), le dernier revu par l'auteur vieillissant. Le texte d'origine reproduit ne comporte que de très légères modifications d'usage portant sur certaines transcriptions mineures et l'on a aussi veillé à la modernisation de la ponctuation. La forme versifiée a été respectée avec le souci de suivre le rythme du discours mais sans recherche excessive d'une adéquation absolue. Il a été tenu compte aussi de la disparité entre la prose familière, colorée et humoristique d'un Giannetto, le parler populaire d'une Finetta et le langage plus

soutenu des nobles personnages. Il était indispensable en effet de respecter les registres et les niveaux de langue – ce qui semble être une des qualités majeures de cette traduction. Tout semble avoir été mis en œuvre pour faciliter l’oralité du discours et la pièce ainsi traduite se lit fort agréablement. Brigitte Urbani admet toutefois que « à l’épreuve de la scène [...], aménagements et réécritures seraient sans doute inévitables ». Mais ce scrupule, qui est tout à l’honneur de la traductrice, ne saurait diminuer le grand mérite du travail effectué ni la qualité de la traduction ici proposée.

Cette édition, en tout point conduite avec maîtrise, fournit, pour finir, une (courte) « bibliographie essentielle » qui peut permettre, éventuellement, de préciser certains points et deux index (des noms cités et des œuvres citées).

Maurice ABITEBOUL

***La comédie à l’époque d’Henri III.* Collection « Théâtre français de la Renaissance » (fondée par Enea Balamas et Michel Dassonville, dirigée par Nerina Clerici Balmas, Anna Bettoni, Magda Campanini, Concetta Cavallini, Rosanna Gorris Carnos, Michele Mastroianni, Mariangela Miotti), Deuxième Série, Vol. 8 (1580-1589), Florence, Leo S. Olschki editore, 2017, 682 pages.**

Le volume de 682 pages s’inscrit dans la Collection « Théâtre français de la Renaissance » et appartient à la deuxième série, qui fait suite à une première consacrée aux années 1550-1573, comportant neuf volumes : cinq sur la tragédie et quatre sur la comédie. Il s’agit ici du volume Huit de cette nouvelle série qui embrasse les années 1574 à 1589, dédié à la comédie au temps d’Henri III.

L’objectif de l’ouvrage est l’édition et la présentation de six comédies de cette époque : *L’Avaro Cornu* de Gabriel Chappuys, par Mariangela Miotti (p. 1-113) ; *Les Napolitaines* de François d’Amboise, par Jean Balsamo (p. 115-228) ; *Les Contents* d’Odet de Turnèbe, par Charles Mazouer (p. 229-366) ; *Les Écoliers* de François Perrin, par Nerina Clerici Balmas et Anne Bettoni (p. 367-480) ; *L’Enfer poétique* de Benoît Voron, par Concetta Cavallini (p. 481-627) et la *Comédie facétieuse et très plaisante du voyage de Frère Fecisti en Provence* de Jacques Bienvenu, par Eugenio Refini (p. 629-675).

Le volume se distribue en six chapitres. Chacun d’eux respecte un plan d’une grande rigueur scientifique. La présentation de l’auteur dans son contexte, le sujet de la comédie, les critères d’édition et les éléments bibliographiques précèdent l’édition elle-même. Les notes de bas de pages explicitent le sens de certains termes aujourd’hui désuets et complètent avec bonheur les références bibliographiques.

Les différents textes attestent comment les écrivains français se démarquent progressivement de l’influence incontestable de la littérature et de la comédie

transalpines. Ainsi, l'auteur traducteur qu'est Gabriel Chappuys reconnaît notamment l'héritage des *Mondi* d'Anton Francesco Doni tout en revendiquant la liberté et la possibilité d'une écriture personnelle. Il emploie la métaphore de l'étoffe en déclarant utiliser la serge de Florence pour confectionner un habit non pas à l'italienne mais à la française. François d'Amboise s'inspire de la nouvelle VII 6 du *Décameron* de Boccace avec l'intention de renouveler le genre de la comédie. Il situe l'action dans le Paris contemporain, marqué par des lieux précis, comme la maison des dames dans le Faubourg Saint-Germain, une chambre d'étudiant au Collège des Lombards et des allusions à la demeure du père d'un jeune homme dans la Grand Rue, c'est-à-dire la Rue Saint-Denis. Il n'entend plus imiter les Italiens en les traduisant ou en les adaptant, mais les met en scène en tant que personnages aux côtés des Français et d'un Espagnol. Sa comédie devait illustrer la supériorité française dans un domaine jusqu'alors réservé aux Italiens. Odet de Turnèbe illustre l'aboutissement de l'effort pour créer en France une « comédie nouvelle ». Comme les auteurs transalpins, il suit l'exemple latin et invente une comédie d'amours contrariées ; il acclimate cependant les mœurs à la vie parisienne du XVI^e siècle. Tout en suivant le poids de l'héritage, il présente une comédie « moderne et française », miroir de la vie, selon l'expression de Cicéron, avec un cadre historique, géographique, social et temporel précis. Il dépeint ainsi un microcosme théâtral totalement nouveau. Dès le Prologue des *Écoliers*, François Perrin affirme qu'il ne s'est pas inspiré des modèles grecs et latin, ni de la production contemporaine étrangère ; il revendique son inspiration française, « ... n'a pas voulu prendre / L'argument vers les Étrangers... / Car les fruits lui semblent meilleurs / En [ses] propres vergers qu'ailleurs. » Ses deux étudiants évoluent donc dans la société parisienne du XVI^e siècle. Benoît Voron, quant à lui, propose un poème didactique, fondé sur l'opposition entre les vices et les vertus. Les personnages sont empruntés à la littérature classique et aux Saintes Écritures, entre histoire et allégorie. La modernité de la pièce tient cependant à sa brièveté et à son caractère militant au bénéfice des catholiques. Enfin, Jacques Bienvenu propose, en seulement 532 vers et avec trois personnages, une farce anticatholique, favorable aux Huguenots. Un moine cordeliers de Romans-sur-Isère, Frère Fecisti, et Nostradamus font l'objet de la satire. Le moine se rend auprès de Nostradamus, à Salon-de-Provence, pour lui demander de l'aider à retrouver les clés du Paradis et de l'Enfer égarées par le Pape. Le but polémique devient encore plus explicite avec l'introduction du troisième personnage, Jean Antoine Lombard, dit Brusquet, le fou du roi qui avait remplacé le célèbre bouffon Triboulet à la cour de François 1^{er}. Bref, deux figures célèbres à l'époque évoluent dans un contexte français réel, bouleversé par les conflits religieux. En somme, l'ouvrage examiné illustre bien l'apparition d'une comédie nationale.

L'édition nouvelle de pièces théâtrales peu connues, le travail d'analyse des sources manuscrites, la présentation de comédies écrites et/ou représentées en France à l'époque d'Henri III, mais aussi l'originalité de la démarche confèrent à ce livre une grande valeur scientifique et constituent une contribution de premier

plan pour les chercheurs, spécialistes du théâtre en général, de la Renaissance en particulier.

Théa PICQUET

Maurice ABITEBOUL – Être ou ne pas être Hamlet ?, Columbia, SC, Create-Space, 2017, 297 pages.

Spécialiste de Shakespeare et du théâtre élisabéthain, Maurice Abiteboul, professeur honoraire à l'université d'Avignon, a consacré de nombreuses études à cette période dont la plus récente est *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (L'Harmattan, 2013). Dans le présent ouvrage, il a rassemblé un certain nombre d'articles portant sur *Hamlet* et parus dans plusieurs cahiers de la revue *Théâtres du Monde*, pour poursuivre, comme il le dit lui-même, l'enquête entreprise précédemment dans l'ouvrage *Qui est Hamlet ?* (L'Harmattan, 2007). Il s'agit pour lui, par une analyse approfondie, de « restituer aussi exactement que possible les contours du personnage et la configuration de sa situation au cœur du drame ». Son objectif « constant est et demeure de mettre en évidence ce qui doit nous permettre de répondre à cette unique question, essentielle pour qui souhaite approcher Hamlet au plus près : (peut-on/faut-il) être ou ne pas être Hamlet ? (pp.12-13).

Suivent alors ces articles portant sur « La recherche du temps perdu dans *Hamlet* », « Qui est (le vrai) Hamlet ? », « Hamlet... entre autres : de l'*altérité* à l'*aliénation* et retour au *même* », « De l'importance de l'amour (et de l'amitié) dans *Hamlet* », « Présence de l'esprit philosophique », « Trahir Hamlet... ou ne pas traduire : à propos de la traduction française, au cours des siècles, du monologue *To be or not to be* (III,1, 56-90) ». L'auteur s'attache tout d'abord à montrer l'importance de la temporalité dans le comportement et le destin du héros tout pétri de contradictions, écartelé entre « temps d'urgence et temps immobile ». Constantement à la recherche d'un temps perdu, Hamlet ne retrouvera ce temps qu'après bien des vicissitudes, des attermoissements, une réelle souffrance, et l'accomplissement d'une mission qu'il tardera à remplir. Le second article examine l'itinéraire spirituel d'Hamlet et met en évidence son parcours mental entre *altérité* et *aliénation* et son retour au *même*. En rejoignant le monde des humains dont il s'était écarté, le prince retrouvera finalement force, équilibre et identité. Le thème de l'amour, de l'affection et de l'amitié occupe le troisième article. En fait, ces trois formes d'un même sentiment sont exprimées, dans *Hamlet*, par le seul mot « *love* » qui apparaît environ quatre-vingts fois dans la pièce, et joue un rôle important dans l'infléchissement du destin des personnages. L'article suivant est consacré à l'esprit philosophique qui imprègne la pièce. S'appuyant sur des réminiscences et des allusions à la sagesse antique, la pièce se réclame du scepticisme, du stoïcisme, voire d'une certaine forme d'épicurisme. Plus encore, elle revient sur cette question de l'Être, chère à Parménide, qui est au fond sa question centrale. Dans le dernier article, Maurice Abiteboul examine une quarantaine de traductions

portant sur le fameux monologue d'Hamlet, depuis la traduction de Voltaire (1729, 1761) jusqu'à celle de Jean-Michel Ribes (2016), en tenant compte du « rapport entre *rigueur* scientifique et *vigueur* esthétique » (p. 287). Tout en admettant que traduire ce monologue comporte le risque de le trahir (« traduire/trahir ou ne pas traduire, là est la question », p. 290), il tente lui-même de nous proposer une traduction, au demeurant excellente (pp. 289-290), et termine sur une note amusante, en nous offrant la traduction du monologue par Google. Comme quoi, la machine, malgré ses prouesses techniques, ne pourra jamais avoir l'esprit de finesse d'une intelligence humaine !

Jean-Pierre MOUCHON

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL – *Dans les sillons du temps*, Saint-Denis, Édilivre, 2017, 65 pages.

Notre collègue et ami Maurice Abiteboul a déjà consacré plusieurs de ses recueils de poèmes au thème du temps, depuis *Le Cabinet de curiosités* publié chez le même éditeur en 2012. Il exploite une fois de plus ce thème dans les quarante-neuf pièces de ce nouveau recueil dont certaines, composées d'un, de deux, de trois ou de quatre vers, ont la concentration de certains poèmes d'un Ungaretti. Ce temps fugace qu'un Lamartine aurait voulu suspendre pour jouir des bons moments de la vie, Maurice Abiteboul essaie de le contrer à sa manière, tout en sachant pertinemment, en bon joueur qu'il est, que la partie est perdue d'avance (« Perdre avec le sourire », « Du temps des belles vacances »). Ainsi, dans son parcours spirituel, il accorde peu de place à l'angoisse métaphysique (« Quelques instants ») et se ressaisit immédiatement (« Je lis, j'écris... »). Il considère qu'il faut aller résolument de l'avant (« En marche »), sans se préoccuper des contingences de la vie quotidienne (« En temps normal »). Si le passé réveille parfois des souvenirs agréables (« Les filles de l'été », « Du temps des belles vacances », « Les matins profonds »), s'il laisse des regrets, des frustrations (« Perte de vue », « Dernières nouvelles du paradis »), il importe peu (« Dernières nouvelles du paradis », « *So what ?* »), d'autant plus que, grâce à la mémoire dont le poète veut être le « bibliothécaire » (« Dans les recoins de la mémoire », « Alors il a fait beau »), il peut être toujours présent (« Tout le monde meurt à Sainte-Hélène »). Il vaut mieux « prendre la vie à bras-le-corps » (« Je lis, j'écris... », « Les sorciers du temps »), profiter de l'instant présent (« Pourquoi faut-il... ? », « Improviser »), des beautés de la nature (« Les portes du temps »), tout en prenant son temps avec le temps (« Je lis, j'écris... »).

« Avec l'oubli du temps qui passe,
nous sommes à nouveau éternels ».

Grâce aux « recoins obscurs de la mémoire » (« Dans les recoins obscurs de la mémoire », « Alors il a fait beau », « Comme un rêve étouffé »), qui ressuscitent le passé, le poète, en son atelier (« L'atelier du poète »), en gestation continue (« Cahier de brouillons »), ou tout en suggestions (d'où l'importance des points de suspension dans ses vers), accorde ainsi à son existence, en un bel oxymore, une « éphémère éternité » (« Dans les sillons du temps ») qui lui permet de se situer dans le cosmos, de « parler aux étoiles et aux siècles » et d'adopter une ligne de conduite.

« Il s'est remis debout,
il s'est remis en marche,
il a repris la route,
il va vers le soleil,
il va vers l'horizon,
et puis, au crépuscule,
il posera son sac
et, dans le vent du soir,
attendra les étoiles ».

Jean-Pierre MOUCHON

Maurice ABITEBOUL – *Dernières nouvelles du paradis*, Saint-Denis, Édilivre, 2017, 167 pages.

Universitaire distingué, remarqué pour ses publications consacrées au théâtre élisabéthain, Maurice Abiteboul est également écrivain et poète. À la suite de ses recueils de poèmes chez Édilivre (*Itinéraire bis*, 2012, *Le Temps de toutes les solitudes*, 2014, *L'Humeur vagabonde*, 2015, et *Dans les sillons du temps*, 2017), il revient à la nouvelle, qu'il avait déjà abordée dans *Marcel Proust et ma mère* (L'Harmattan, 2009). Comme toujours, l'auteur est sensible à la fuite du temps auquel il oppose sa bonhomie, sa philosophie sereine, sa douce ironie, son humour empreint de tendresse et d'une légère touche de mélancolie. Aussi, si des regrets pointent parfois dans ses récits, s'il se pose des questions d'ordre métaphysique (« Alors, mon vieux, ça va ? »), il se ressaisit vite. Les situations décrites, les réactions des personnages évoqués ne versent pas dans le tragique. Par exemple, dans « Une rencontre inattendue », Lisa pourrait paniquer, en présence d'un inconnu qu'elle a laissé entrer imprudemment chez elle, en l'absence de son petit ami, Michel. Le suspense est savamment ménagé et tient le lecteur en haleine jusqu'au

dénouement qui constitue ce qu'on appelle en littérature une gradation descendante (Les Anglais parleraient d' « *anticlimax* »). La note d'humour est toujours là pour détendre l'atmosphère. Bien entendu, certaines nouvelles nous reportent à la jeunesse de l'auteur, à ses joies, à ses illusions (« Tracy, la *girl-friend* de Léonard », « *Adagio ma non troppo* »), à ses réussites comme à ses déconvenues, à ses premières armes dans le métier d'enseignant, à ses rapports avec ses collègues, au comportement même de certains d'entre eux, comme en mai 1968 [« Avis de tempête (Ah, le joli mois de mai ! »)]. Des portraits d'inconnus pour nous (hommes et femmes) sont rapidement tracés (« Une rencontre inattendue », « Une jeune femme d'autrefois »). D'autres, au contraire, évoquent les rapports entre un grand-père, déconnecté de l'existence, plongé dans ses études, constamment amené à faire des citations, et sa petite-fille bien de son siècle (« En retard »), les trahisons ou les déceptions sentimentales (« Tout doit disparaître », « Une foutue journée de merde »), ou abordent des problèmes sociétaux et existentiels. Ce qui reste désormais, ce ne sont pas toutes ces femmes évoquées dans les nouvelles (Antonella, Élisabeth, Natacha, Francine et tant d'autres), emportées vers le pays où l'on n'arrive jamais (Cf. André Dhôtel), et qui nous font penser aux femmes des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Ce ne sont pas non plus les regrets d'un passé désormais révolu, ni la rancœur. Ce qui reste donc au poète, au romancier, au conteur, comme à l'universitaire longtemps absorbé par ses recherches et ses cours, au soir d'une vie bien remplie, c'est l'imagination. En effet, comme disait la petite fée d'Anatole France à l'illustre Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*, II), « rien n'existe que ce qu'on imagine ». La réalité fait ainsi place au rêve. C'est cette imagination qui désormais préside à la recherche d'un paradis perdu. L'auteur conclut en effet son recueil sur ces mots : « Les fantômes de notre jeunesse ont disparu : ils ont continué à vivre dans une autre dimension. Celle qu'on a coutume de nommer l'imagination » (« Dernières nouvelles du paradis »).

Jean-Pierre MOUCHON

Jean-Pierre MOUCHON – *Cette année-là...*, Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2017, 188 pages.

Notre collègue, Jean-Pierre Mouchon, auteur de plusieurs monographies consacrées à de grands chanteurs lyriques du passé (Caruso, Escalais, Journet) et aussi d'un récit, *Mes Vacances à l'hosto* (2013), et d'un recueil d'« historiettes et portraits », *Lina* (2015), publie en 2017 un roman, *Cette année-là...*

Cette année mémorable, vécue par un jeune agrégé en tout début de carrière, se situe – car maints indices qui traversent le texte le soulignent ou le laissent entendre – dans un passé récent. Le jeune Maxime Montagny, l'un des deux personnages centraux du roman (avec Louis Morturier, son collègue en fin de carrière et qui fait penser à ce qu'il sera devenu lui-même une trentaine d'années plus tard), vit ici ses premières expériences professionnelles et sentimentales. Cette année

mémorable, donc, sera pour lui l'année de toutes les découvertes, de toutes les espérances et de toutes les déceptions : il s'agit en effet ici d'une tranche de vie qui réunit à la fois une évocation de la vie culturelle de toute une génération (concerts, théâtre, voyages) et une « éducation sentimentale ». L'auteur tient bien à préciser cependant, dans son avertissement liminaire, que l'intrigue et les personnages « sont le fruit de l'imagination de l'auteur ».

Certes. Mais on veut bien croire aussi que la critique, parfois virulente, de l'auteur, elle, doit beaucoup à l'observation objective et lucide de certaines pratiques, postures ou prétentions rencontrées dans le milieu médical – qu'il a pu être amené parfois à fréquenter de près – ainsi que dans le cadre scolaire ou le milieu universitaire, qu'il a eu tout loisir de connaître, et dans ses moindres détails, tout au long de sa carrière. Car ce roman est aussi pour l'auteur l'occasion de se livrer à une critique, parfois féroce, d'une certaine fraction du corps enseignant, de la vie scolaire en général (crise de recrutement, rapports avec les parents d'élève, etc.) et des dérives de l'institution scolaire. (Mais le corps médical, les services d'urgence et les conditions de vie en milieu hospitalier, par exemple, sont aussi pour l'auteur une cible de choix.) D'où, notamment, quelques passages sans concession qui traduisent une sévérité, souvent justifiée, à l'égard de certains excès commis dans le domaine pédagogique et aussi à l'égard de l'étalage arrogant de théories « novatrices » pseudo culturelles. On ne peut donc qu'apprécier le côté satirique d'un tel texte (cette satire étant pourtant exprimée la plupart du temps, il faut le souligner, avec une causticité de bon aloi).

Il convient, pour être juste, de souligner aussi le côté touchant, émouvant même, de ce roman (avec, notamment, la visite au vieux maître en fin de vie ou encore les émois du jeune héros devant la beauté féminine, prêt à aimer, amoureux de l'amour).

Mais comment ne pas apprécier, également, l'habileté technique qui consiste à avoir dissocié, en deux personnages différents (qui sont donc appelés à *se rencontrer* en un même lieu alors qu'ils appartiennent *idéalement* à deux temps différents), une seule et même personnalité ? Vivre en même temps son âge mûr et sa jeunesse : le rêve (et la prouesse !) que seul peut se permettre de réaliser le romancier. Encore y faut-il l'habileté technique, voire le talent. L'auteur de ce roman n'en manque pas, assurément. Ainsi, le personnage principal, Maxime Montagny, et le personnage de Louis Morturier (son double plus âgé, manifestement) sont plus que complémentaires : ils sont contemporains dans le temps du déroulement de l'intrigue mais ils sont comme un prolongement l'un de l'autre dans le monde intérieur du personnage *bifrons* qu'ils incarnent tous les deux *idéalement* : le second, en effet, est au moins aussi intéressant que le premier (et pour cause) et occupe une place non négligeable dans le cours de l'histoire.

Le récit, comme le titre choisi, *Cette année-là...*, nous invite à le constater, couvre une année scolaire intégralement – même si, on l'aura compris, il s'agit sans doute d'une condensation/compression temporelle, une sorte de synthèse *idéale* d'une tranche de vie ramassée en quelques mois. Unité de temps, unité de

lieu, certes, une certaine unité d'action aussi, sauf, dans ce dernier cas, que... l'action se limite – mais c'était inévitable vu la méthode de construction adoptée – à un récit plutôt linéaire, délibérément chronologique, et donc allégé de toute complication inutile de l'intrigue. Faisant volontairement l'économie d'un banal *suspense*, ne recherchant ni rebondissements ni surprise, ce texte pourrait peut-être faire penser à une chronique autant qu'à un roman. Cette distinction purement formelle mise à part, toutefois, le récit, écrit avec un souci constant du détail et de la précision (descriptions minutieuses, listes quasi exhaustives, énumérations scrupuleusement détaillées, paraissant parfois vouloir ne rien passer sous silence, voire semblant tenter d'épuiser le champ du réel) – ce qui a parfois pour effet, inévitablement, d'en ralentir le déroulement –, se lit avec un intérêt constant.

Si l'on prend un très vif plaisir à la lecture de ce roman, c'est que Maxime Montagny (ou Louis Morturier ?) pourrait être chacun de nous... Comme le héros de ce roman, chacun de nous, qui aura eu l'âge des amours et puis qui, plus tard, aura vu passer le temps de sa jeunesse comme une éphémère éternité, aura sans doute en effet vécu lui aussi, à sa manière, *cette année-là*, une année mémorable.

Maurice ABITEBOUL

Christian ANDRÈS – *Miettes valéricaines*, Paris, Éditions Complicités, 2017, 78 pages.

Ce petit livre, *Miettes valéricaines*, (80 pages environ), à la fois très savant et très subjectif, nous convie à une promenade intelligente (et attendrissante) à travers les rues de Saint-Valery-sur-Somme. Constitué d'« observations et impressions personnelles au cours de promenades et lectures faites depuis 2004 », nous signale l'auteur, Christian Andrès, il s'agit en fait, pourrait-on dire, d'un guide touristique d'un genre très particulier, une sorte de « guide amoureux de Saint-Valery » à l'intérieur duquel se mêlent parfois des évocations autobiographiques.

L'auteur y fait entrer des considérations parfois minimalistes (plusieurs pages sur le chapeau de sa cheminée), ou intimes (un rapprochement entre la vie et la mort de son père et la mort tragique d'un jeune résistant dans la rue même où il a une petite maison de pêcheur), des connaissances sur l'histoire de Saint-Valery-sur-Somme (« De ce port / en 1066 / Guillaume de Normandie / parti / à la tête d'une flotte de 400 voiles / pour la conquête de l'Angleterre »), l'évocation de peintres qui furent inspirés par la Baie de Somme (Eugène Boudin, Edgar Degas), une analyse de tableaux d'un certain Louis Braquaval, etc...

L'auteur s'attarde régulièrement devant les plaques commémoratives apposées sur les façades de vieilles maisons et autres lieux de longue mémoire qui jalonnent son parcours : tout au long de ce parcours buissonnier à travers les rues et quartiers de « Saint-Val' », l'auteur se livre à « un travail de collecte d'impressions, notes et observations diverses » qu'il transcrit ensuite consciencieusement.

sement, méticuleusement, sur son petit carnet qui ne le quitte jamais. Il nous restitue ainsi avec un souci constant d'exactitude et de précision, en vrac et sans projet délibéré, et toujours avec une spontanéité touchante, des évocations de gloires locales (Nicolas Lajoille, Jean-Baptiste Anguier du Peuple, etc.) ou d'écrivains tels que Fernand Calmettes ou Robert Mallet et surtout Anatole France qui y composa en 1886 son roman autobiographique *Pierre Nozières*. Mais dans cette région qu'il célèbre avec tant d'amitié, il sait aussi apprécier parfois une certaine forme de solitude, celle qui permet de se fondre dans la nature et dans l'intime d'un paysage.

L'éclairage qu'apporte ici Christian Andrès, qui est celui du mémorialiste, certes, mais également, assez souvent, celui du peintre (qu'il est aussi) et qui témoigne d'une connaissance érudite de ce lieu – pour lequel il éprouve un réel et profond attachement –, nous donne envie de visiter Saint-Valery-sur-Somme (ou d'y retourner) : c'est d'un œil neuf que nous verrons alors cette charmante et pittoresque localité.

Ce petit livre est, en vérité, un très bel hommage rendu à Saint-Valery-sur-Somme et son écriture, par son souci des détails, minuscules parfois, du quotidien nous rappelle, dans un autre registre certes, certains textes de Marcel Cohen (*Détails*) ou de Pierre Michon (*Vies minuscules*).

Maurice ABITEBOUL

Michel AROUIMI – *Maeterlinck ou Naître par la mort*, Paris, Éd. Orizons, coll. *Profils d'un classique*, 2017, 132 pages.

Dans son livre *Maeterlinck ou Naître par la Mort*, Michel Arouimi se propose, contre le goût moderne, dit-il, de remettre en honneur les essais critiques du dramaturge belge un peu tombés dans l'oubli. Il suppose que les textes plus explorés que sont par exemple *Le Trésor des Humbles* et *La Sagesse et la Destinée* demeurent dans la mémoire, même inconsciente, du public, comme une *aura*, et s'attache donc à des publications moins connues, telles qu'*Onirologie*, *La Mort*, *Le Grand Secret*, *Devant Dieu...*

Il se livre à une exégèse fine et précise de ces ouvrages, qu'il mêle en les comparant, pour tenter d'abord de dégager la tentation métaphysique, et même mystique, de Maeterlinck, qui va au-delà de toute allégeance à un dogme chrétien, comme elle dépasse, en les frôlant, les cadres posés par la kabbale. Les influences avérées de Maeterlinck sont explorées, dont celle, majeure, du mystique flamand Ruysbroek. Michel Arouimi reprend et rejoint à cet égard une partie des travaux de Paul Gorceix, qu'il cite.

L'originalité de la perspective adoptée par Michel Arouimi réside en sa recherche d'influences plus secrètes, que Maeterlinck manifesterait dans ses œuvres, sans forcément les avouer vraiment. Ainsi, une étude stylistique, jointe à

l'impression d'une communauté d'esprit, rapprocherait de façon frappante Maeterlinck de Rimbaud, que pourtant Maeterlinck ne cite pas parmi ses modèles. Tout un chapitre est consacré à cette donnée, possiblement éclairante quant à l'œuvre d'essayiste du dramaturge.

Plus loin, Michel Arouimi explore les liens qui uniraient éventuellement l'univers de Maurice Maeterlinck et celui de la Kabbale juive, sans voiler les saillies identifiées par lui comme antisémites de son essayiste, qui les place et les contredit aussi bien, dans *La Grande Porte* en particulier. Michel Arouimi rapproche les expériences spirituelles de Maeterlinck de celles de Kafka (notamment dans *Odradek*), en ce qui concerne le pressentiment d'un cosmos mystérieusement organisé, dont la finalité profondément interpelle et souvent échappe, ce qui justifie, selon les propos mêmes du dramaturge, l'apparence peu ordonnée de la suite des essais maeterlinckiens, comme la mise en place, en résonance –forme-sens – d'une poétique du fragment, et une revendication pascalienne partielle avérée, dans un monde perçu comme celui où Dieu serait hypothétique ou caché.

La ferveur des interrogations maeterlinckiennes est rendue par le ton ardent du critique, qui met l'accent sur l'importance de la thématique de la violence, et la référence exemplaire au mythe de Caïn. Vie littéraire, réflexion philosophique et vie personnelle selon lui s'entre-croisent, selon une logique que ne saurait saisir qu'un initié, ou un néophyte consentant.

Michel Arouimi n'est pas tendre envers la civilisation contemporaine, qu'il crédite d'un matérialisme dommageable, que Maeterlinck aurait prophétisé.

On pourrait lui objecter que le théâtre d'aujourd'hui semble soucieux, plus que jamais peut-être, ou de façon très significative, dans un contexte anxieux des commencements et des fins, de conjoindre monde matériel et monde de l'esprit, *via* par exemple un intérêt marqué pour des références à la physique quantique : on marcherait ainsi sur les traces du dramaturge belge « alchimiste », comme à la lumière d'un phare (que nous pourrions qualifier, suivant la méthodologie de notre critique, de « baudelairien »).

En témoignent les nombreuses mises en scène récentes, et les dossiers de presse ou écritures afférentes, qui selon nous ne se contentent pas de considérer le langage de Maeterlinck dans une dimension « pauvre » : non reliée à la problématique, sinon de la divinité, du moins du mystère, mort et espérance comprises (nous pensons par exemple aux expériences menées en 2017 au T2G et à la Comédie-Française, institutions qui ne relèvent pas vraiment de la confidentialité des *happy few*).

Michel Arouimi, recoupant les intuitions maeterlinckiennes des communications qui défient les temps et les espaces, insiste *in fine* sur le motif de la réincarnation, qu'il déploie comme une hypothèse théorique, puis envisage comme un point d'application, numérologie et onomastique d'après lui symboliques à l'appui.

Cette démarche de foi lui permet de rendre un vibrant hommage à sa propre mère, qui nous apparaît comme la dédicataire absolue de l'ouvrage.

Si nous adhérons peu ici à sa méthode, qui convoque des approches souvent, et à la fin franchement selon nous fantaisistes (même si l'on peut invoquer une *Phantasie* germanique rêvée...), ou approximatives : où 32 – chiffre kabbalistique – égalerait 33 – nombre des poèmes des *Serres Chaudes* de Maeterlinck –, où des noms, à quelques lettres près, équivaldraient à d'autres, par la « grâce rigoureuse » d'une logique sémantique apparemment obscure, effectivement éblouissante, nous ne renierons pas pour autant la lecture instructive et « sympathique » au sens fort du terme, d'un livre animé d'une connaissance et d'une passion indéniables pour le facteur d'essais à certains endroits lumineux, ailleurs assez abscons ou vaguement ténébreux, qui n'en demeure pas moins un inspirateur magistral, un dramaturge archi-novateur, qui, à la faveur de telles initiatives – jointes à d'autres –, vit encore aujourd'hui.

Marie-Françoise HAMARD