

**Fanny PLATELLE – *Ferdinand Raimund et le renouvellement de la féerie viennoise*, Berne et al., Peter Lang, coll. « CONTACTS. Nouvelle série », vol. 4, 2021, 718 pages.**

L'ouvrage de Fanny Platelle, version remaniée d'une thèse de doctorat en Études germaniques soutenue en décembre 2003 à l'Université Paris XII, est important à plusieurs titres : par son volume d'abord (718 pages, bibliographie et index des noms compris), par son objet ensuite, car il s'agit de la toute première monographie en langue française consacrée à l'œuvre de Ferdinand Raimund (1790-1836), l'un des trois grands noms – avec Franz Grillparzer et Johann Nestroy – du théâtre autrichien du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans cet ouvrage dépourvu de tout jargon et écrit dans un style fluide et agréable à lire, l'autrice analyse en détail la manière dont Raimund reprend, s'approprie et transforme les conventions de la « féerie » (*Zauberspiel*) viennoise, en conférant à ses pièces une dimension littéraire, morale et sérieuse. Après une introduction très complète dans laquelle elle revient entre autres sur l'inscription complexe du théâtre de Raimund dans la tradition du théâtre populaire viennois, F. Platelle examine tour à tour les changements relatifs à l'action et à la conception des pièces (en particulier la recherche d'une alliance équilibrée du sérieux et du comique), à l'univers surnaturel – peuplé d'esprits, de fées, magiciens, dieux, déesses, génies et d'allégories – (reflet des idéaux humains et de leur ébranlement) ainsi qu'au personnage comique, qui se transforme au fil des pièces de bouffon en modèle moral. L'ouvrage se clôt sur la réception d'un théâtre que l'on peut considérer dans sa globalité comme une « comédie populaire sérieuse » (p. 645).

La première partie de l'ouvrage (« Thématique, structure et fonction des pièces : du divertissement à la portée morale et l'intention sérieuse », p. 59-260) montre l'ancrage encore sensible des premières pièces de Raimund (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Der Diamant des Geisterkönigs*) dans la tradition comique du théâtre populaire viennois, notamment en termes de parodie et d'effets spectaculaires, même si ces « féeries parodiques » laissent déjà affleurer une ébauche de message moral. La suite de cette partie est consacrée à un examen serré des féeries qualifiées de « manichéennes » (*Die gefesselte Fantasie*, *Moisasurs Zauberfluch*, *Die Unheil bringende Krone*), dans lesquelles un premier renouvellement de la comédie populaire viennoise se manifeste tant au niveau de la structure dramatique que dans le développement du sérieux et la transmission de valeurs universelles (conflit du Bien et du Mal hérité du théâtre baroque et du drame jésuite, et victoire finale du Bien ; apologie de l'amour et de la vertu dans *Moisasurs Zauberfluch* ; dangers du pouvoir et défense de l'ordre dans *Die Unheil bringende Krone* ; foi en la « vraie » poésie dans *Die gefesselte Fantasie*). Enfin, dans les féeries dites « morales » (*Das Mädchen aus der Feenwelt*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, *Der Verschwender*), qui demeurent ses pièces les plus connues et les plus jouées, Raimund renoue avec la tradition comique locale viennoise, sans renoncer pour autant à sa quête d'un théâtre à la fois sérieux et populaire : reprenant des personnages du théâtre européen (le paysan parvenu, le misanthrope, le prodigue), il articule désormais l'action de ses pièces autour de l'évolution interne du personnage principal et centre de plus en plus nettement son propos sur la transmission de valeurs morales et sociales (acceptation du monde dans *Das Mädchen aus der Feenwelt* ; sociabilité et rôle de l'argent dans *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* p. ex.).

La deuxième partie, consacrée à « l'univers surnaturel et les allégories : de la parodie à la représentation de valeurs morales et de phénomènes psychiques » (p. 261-456), met en évidence quatre catégories d'êtres surnaturels dans les pièces de Raimund : d'abord les fées, esprits et magiciens à fonction surtout parodique (notamment le roi « fainéant et tyrannique » Tutu et sa fille Zoraïde dans *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, Longimanus dans *Der Diamant des Geisterkönigs*, quelques personnages dans *Das Mädchen aus der Feenwelt*, comme la fée Lakrimosa et les magiciens souabe et hongrois Ajaxerle et Bustorius) ; ensuite les allégories comiques et sérieuses de propriétés humaines (surtout dans *Das Mädchen aus der Feenwelt*, une pièce particulièrement riche en allégories, où la Haine et l'Envie – « métaphore des conditions économiques et politiques du Vormärz » (p. 318) s'opposent à la « simplicité noble » (p. 322) du Contentement et où la Jeunesse fait contraste avec la Vieillesse ; semblablement, dans *Die gefesselte Fantasie*, Raimund met en scène le conflit de l'Inspiration, représentant la poésie, avec les forces contraires figurées par Arogantia et Vipria) ; puis les « dieux, démons et génies sérieux, représentant le dualisme Bien / Mal » (en particulier le démon du Mal Moisasur, auquel s'opposent le génie de la Vertu et celui de l'Éphémère dans *Moisasurs Zauberfluch* ; la déesse de la lumière et de la poésie Lucina s'opposant à Hadès, dieu de la destruction, dans *Die Unheil bringende Krone*) ; enfin « les personnages surnaturels sérieux et humanisés : des

doubles des protagonistes humains » (comme le roi des Alpes Astragalus permettant la guérison du misanthrope Rappelkopf dans *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* ou la fée Christane apparaissant comme le « reflet de l'intériorité de Flottwell » – p. 430 – dans *Der Verschwender*). F. Platelle conclut fort logiquement à une disparition progressive de l'univers surnaturel et à une concentration accrue sur la sphère humaine dans les pièces de Raimund.

La troisième partie de l'ouvrage (p. 457-644) analyse l'évolution de la place et de la fonction du personnage comique (« du bouffon au modèle moral ») dans les féeries de Raimund. Après des développements très précis sur la parenté encore forte qui subsiste entre les premiers personnages comiques de Raimund (Bartholomäus Quecksilber, Florian Waschblau) et les types comiques traditionnels (la fameuse *lustige Person*) du théâtre populaire viennois, F. Platelle se penche sur ces personnages comiques véritablement propres à Raimund qui dépassent par leur ambition et leur complexité la fonction – essentiellement divertissante – que leur attribuait la tradition comique viennoise. L'autrice montre à l'aide de nombreux exemples que cet éloignement à l'égard de la tradition locale tient d'une part à la réduction du comique traditionnel et à l'adjonction d'un comique « noir », voire quasi démoniaque (Gluthahn dans *Moisasurs Zauberfluch*), d'autre part à l'approfondissement psychologique du personnage comique (Fortunatus Wurzel, Rappelkopf et Habakuk, Valentin Holzworm) et à la transmission de valeurs morales sérieuses (Wurzel : vanité des aspirations humaines ; Rappelkopf et Habakuk : connaissance de soi ; Valentin : acceptation de la mort exprimée dans son célèbre « chant du rabot »).

Par cette étude extrêmement fouillée de l'ensemble des pièces de Raimund, F. Platelle parvient à mettre en lumière une évolution conduisant des farces féériques à tendance parodique des premières années (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Der Diamant des Geisterkönigs*) aux féeries sérieuses et comiques des années suivantes, jusqu'à *Der Verschwender* (1834), seule pièce de Raimund jusqu'ici traduite en français. Cette évolution témoigne à l'évidence d'une « conception nouvelle de la comédie » (p. 56) et du théâtre populaire viennois (p. 653), d'une tentative de synthèse ou d'alliance – inédite à ce niveau d'intensité – entre le sérieux et le comique au sein du *Wiener Vorstadttheater*. Pour ce qui est de la postérité littéraire de Raimund, F. Platelle rappelle dans sa conclusion que Hugo von Hofmannsthal s'est largement référé à l'auteur dramatique viennois dans ses écrits et que, plus près de nous, les deux prix Nobel autrichiens Peter Handke et Elfriede Jelinek lui ont également rendu hommage, l'un en renvoyant régulièrement à Raimund dans ses œuvres et entretiens, l'autre en reprenant directement le personnage du roi des Alpes dans l'intermède allégorique de *Burgtheater* (1985).

S'ajoutent à cet ensemble déjà riche une bibliographie très fournie (p. 667-707) et un index des noms (p. 709-718) qui facilite grandement la circulation au sein de cet imposant volume. Une remarque en forme de clin d'œil ici : dans le sous-titre de mon ouvrage récent sur les liens entre dramaturgie canonique allemande et théâtre populaire viennois (*Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ?*, 2016), le nom de Nestroy a été – *lapsus calami* ? – remplacé par celui de... Raimund (p. 695) ! Par ailleurs, le prénom d'Ulrike Tanzer (correctement cité p. 686) apparaît en revanche sous une forme erronée p. 697 (Ursula). En dehors de ces vétilles, F. Platelle nous fournit ici la bibliographie la plus complète à ce jour sur Raimund.

Outre les nombreuses qualités de cet ouvrage (limpidité d'écriture et précision d'analyse, fine connaissance de tous les textes de Raimund, capacité de contextualisation de son théâtre), il faut savoir gré à l'autrice d'avoir non seulement repris et amélioré l'ensemble de son manuscrit de thèse, mais aussi d'avoir traduit en français l'ensemble des passages en allemand tout en fournissant systématiquement l'original en notes, ce qui permet au lecteur francophone d'accéder à la fois au sens et à la langue tout à fait particulière de Raimund, qui relève davantage de la langue courante viennoise que du dialecte au sens strict (*cf.* p. 77, note 209). Un autre point fort de l'ouvrage tient à l'exploitation rigoureuse de l'ensemble des manuscrits conservés de Raimund : l'étude s'appuie prioritairement sur les manuscrits autographes, présentés dans la nouvelle édition historico-critique – en cours de parution depuis 2013 chez Deuticke – des œuvres de Raimund (HKA), que F. Platelle prend soin de comparer minutieusement avec les manuscrits de théâtre et de censure (lorsque ces derniers existent ou sont conservés). Cette méthode lui permet d'examiner à nouveaux frais les emprunts de Raimund à la tradition comique viennoise, mais aussi de préciser la position singulière de l'auteur au sein du théâtre « populaire » de son temps et la nouveauté de son approche, sans omettre non plus la portée (socio)critique de ce théâtre (*cf.* p. ex. le rôle central de l'argent dans les pièces, p. 45), largement

mésestimée par une bonne partie des contemporains de Raimund incapables de percevoir la tension, pourtant constamment présente chez l'auteur, « entre une approche pragmatique du théâtre populaire et un idéal artistique » élevé (p. 55).

Il nous semble évident que le livre de Fanny Platelle est appelé à devenir, et pour longtemps, l'un des ouvrages de référence sur Ferdinand Raimund.

Marc LACHENY

\*\*\*

**Jeffrey Lionel GOSSMAN – *Men and Masks, a Study of Molière*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, Open Books, 2019, 326 pages.**

En republiant en 2019 sur Open Books *Men and Masks, A study of Molière* (1963), le regretté Jeffrey Lionel Gossman, de l'Université de Princeton, voulut réaffirmer la modernité de Molière, psychologue et sociologue, pour le monde actuel en plein bouleversement. Gossman, philosophe de l'école de Burckhardt, est un humaniste pour qui les œuvres d'un écrivain ne peuvent être séparées ni du contexte historique et philosophique, ni de l'histoire de sa vie, puisque l'écriture implique un choix à la fois conscient et subconscient. Il en est de même du critique qui, au cours de ses expériences, en vient à comprendre mieux l'auteur choisi, par des lectures, relectures, études de la période, historique, littéraire et artistique, ainsi que par ses lectures et recherches annexes. L'auteur se fait, ainsi que le critique.

Comme Michelet, à la fin de sa vie, Gossman est frappé « par ce qu'il y a d'éternel dans l'histoire mobile de l'homme, et de progressif dans celle du globe et de la nature, immuable en apparence » (cité dans *Michelet et l'histoire naturelle*).

Le critique maintient que Molière, le satiriste, brode sur le thème du *cogito* de Descartes et sur un monde qui se veut régi seulement par la volonté et le libre-arbitre. Il met en doute que le bon sens soit au monde la chose la mieux partagée et que Descartes ait prouvé *rationnellement* l'existence de Dieu, le thème d'*Amphitryon*. L'homme sait qu'il existe, mais ne peut plus définir son identité ou l'essence des choses. D'où un malaise dans une société où tout pouvait être tout, mais où l'homme, à la fois sujet et objet, cherche son identité dans le miroir des autres. Le thème se retrouve chez les modernes – Gide, Thomas Mann, Malraux, Ponge, Carson McCullers etc. Les anciennes catégories étaient remises en question. En riant, Molière adhère aux vérités morales exprimées par Pascal, Descartes, Malebranche, également confirmées au XX<sup>e</sup> siècle par des psychologues comme Max Scheler, et des penseurs comme Kant, Kierkegaard et Karl Barth.

Partant de cinq pièces (*Amphitryon, Dom Juan, Le Misanthrope, Tartuffe, and George Dandin*), l'auteur considère que leurs thèmes et leur structure se retrouvent dans toute l'œuvre de Molière. La violence du moment historique et sociologique était propice à la dramaturgie puisqu'on se trouvait, comme à notre siècle, face à un conflit de l'histoire : l'ordre médiéval étant vidé de son sens, l'ancienne noblesse, d'abord rebelle, devint courtisane du monarque, seul dispensateur de privilèges, à Versailles. Elle gardait pourtant son aura pour les bourgeois et les riches paysans qui achetaient des titres sans valeur intrinsèque, et des mariages marchés sans valeur sacramentelle.

Gossman montre comment, à mesure que se fige l'absolutisme, les écrivains, d'abord ébahis d'admiration et enrôlés pour sa défense, commencent à voir son *faux-éclat* – centralisme partial, autoritaire, et non plus justicier, qui maintenait tous au niveau de quémandeurs. Gossman se demande alors pourquoi Molière trouva comique ce que Corneille et Racine trouvèrent tragique, et voit l'envie et le ressentiment comme thèmes fondamentaux des comédies.

Gossman, philosophe, y décèle une raison biographique, car tous furent mandatés par l'État. Molière, courtisan, devait sans doute se sentir divisé entre son rôle d'observateur respectueux du public de Cour durant la cérémonie du lever du roi, et son rôle de satiriste saltimbanque en jouant la scène du Mamamouchi du *Bourgeois gentilhomme*. Corneille et Rotrou, juristes en Normandie, voyaient le tragique des procès et des guerres civiles. Racine, né d'une famille de robins jansénistes, enrichie puis appauvrie, dut sans doute être tiraillé entre son éducation et le bal lucratif des plaisirs de cour. Le nombre d'honnêtes gens, qui, tout en se pliant aux règles de politesse, gardaient leur intégrité se comptent sur les doigts de la main, chez Molière.

L'humanité restant ce qu'elle est, Gossman chercha alors l'influence de Molière dans la littérature européenne. Le thème de l'apparence vaniteuse abonde chez les écrivains russes : Belinski,

le philosophe, et les écrivains, Soumarokov, Pouchkine, Tchekhov, Gogol, Tolstoï et Dostoïevski ; en Angleterre, chez Shakespeare, Fielding et Jane Austen ; en France, chez Diderot, l'abbé Prévost, Flaubert et Stendhal ; tandis que le moralisme populaire se trouve réhabilité chez Laclos et Lessing.

L'affaiblissement de la foi, ou la crise de confiance, alors comme maintenant, semble à Gossman due à l'élargissement du cercle de l'inauthentique qui inclut de plus en plus larges sections de l'humanité. Dans le passé, le fondement de la foi était fondé sur une croyance rudimentaire en la bonté de l'homme, condition nécessaire à la création de la Grande Comédie. Le rire était une libération transcendant les idolâtries, puisqu'il y avait une entente générale sur les valeurs. Puis le rire, graduellement, fit place au pathétique.

Dans les démocraties modernes, comme à la Cour du Grand Roi, conclut le critique, la compétition encourage le besoin de se montrer. Mais les manifestations de la gloriole se divisent entre obéissance passive aux prescriptions du jour en pensées et en actes, et refus agressif des conventions et des règles. Le bourgeois contre Diogène symbolise, pour lui, une société de précarité anxieuse et tumultueuse, où chacun s'accroche à ce qu'il possède, de crainte de voir cela, et lui-même, disparaître et rejoindre Diogène dans son tonneau. Car beaucoup sont appelés, mais peu sont élus.

*In memoriam* – Jeffrey Lionel Gossman naquit le 31 mai 1929, sur une table de cuisine du quartier ouest de Glasgow, de parents de famille d'immigrants. Il mourut à Princeton, le 15 janvier 2021. Dès l'âge de 14 ans, il gagna la Médaille Wilson pour excellence en français. Il continua donc des études d'allemand et de français à l'université de Glasgow. Entre 1952 et 1954, il servit dans la Royal Navy, puis fut transféré dans l'armée, pour occuper un poste de traducteur simultané de russe en anglais. En 1954, il entra à St. Anthony, à Oxford, d'où il reçut, en 1958, son doctorat en littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La même année, il reçut une invitation de l'université de John Hopkins à Baltimore, où il eut, entre autres, comme collègues, Roland Barthes, Jacques Derrida, Lucien Goldmann. Les discussions entre collègues ne se limitaient pas au français, mais s'élargissaient à tous les domaines des Sciences humaines. En 1976, il fut recruté par Princeton, comme directeur du Département de français, puis du Département des langues romanes. De Princeton, il reçut en 2005 le diplôme honoraire de Docteur des Sciences humaines.

Une liste de publications sur des sujets variés, questionnant souvent les positions d'âmes divisées dans l'histoire européenne, se trouve au site de Princeton, ainsi que la liste de ses nombreuses distinctions honorifiques – en Sciences humaines, en Philosophie et en Littérature française –, dont les Palmes académiques.

Voisin modeste autant que chaleureux, il sera regretté de beaucoup.

**Marie-Hélène DAVIES**

*21 février 2021*

\*\*\*

### **Quelques publications récentes de nos rédacteurs :**

**Henri SUHAMY – *Les Figures de style*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 14<sup>e</sup> édition, 2020, 128 pages.**

Dans la vaste production d'ouvrages critiques que nous propose depuis de nombreuses années Henri Suhamy, nous avons plaisir à mentionner ici la republication (c'est sa 14<sup>e</sup> édition) de ce précieux petit livre qu'est *Les Figures de style*, dont l'auteur précise : « Métonymies, anacoluthes, oxymorons, euphémismes, litotes, métaphores... L'étude des figures de style permet de mieux comprendre le sens et la forme des énoncés, de déceler certains codages et travestissements conventionnels de l'expression. Elle a un large champ d'application, qui va de la rhétorique à la poésie et la littérature en passant par l'étymologie, la grammaire, la psychologie du langage ou encore la communication. Cet ouvrage propose une classification originale, claire et logique, illustrée par des exemples tirés d'œuvres littéraires, du journalisme, du discours politique, du langage courant, ou inventés par l'auteur pour présenter et expliquer les principales figures de style. »

**Maurice ABITEBOUL**

\*\*\*

**Henri SUHAMY – *Shakespeare et l'Europe, quatre siècles de mémoire vivante*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2020, 70 pages.**

Henri Suhamy, auteur notamment d'une biographie de Shakespeare, ouvrage très substantiel et très documenté (Ellipses, 2018, 443 pages) et, précédemment, d'un autre ouvrage de référence sur Shakespeare (Hachette, 287 pages), maître d'œuvre également d'un *Dictionnaire Shakespeare* (Ellipses, 2005, 447 pages), présente cette fois-ci un petit livre de 70 pages, *Shakespeare et l'Europe*, qui se propose d'évoquer « quatre siècles de mémoire vivante ».

Un premier chapitre, consacré à « l'homme et l'auteur », évoque brièvement « le théâtre élisabéthain », puis, esquissant à grands traits la personnalité du barde de Stratford, aborde « le statut social de l'auteur » et fait le point sur « les éditions » depuis les premiers in-quartos jusqu'au fameux in-folio de 1623. Le deuxième chapitre, intitulé « L'Europe dans Shakespeare et Shakespeare en Europe », après quelques pages sur « Londres, ville européenne » et un bref panorama historique et géographique, évoque « les sources, les exemples et les traditions ». Puis est abordée la question des traductions en Europe et des « représentations théâtrales sur le continent » ainsi qu'est soulignée l'influence plus ou moins directe de l'œuvre sur les peintres, sculpteurs et cinéastes. Le troisième chapitre, enfin, considère « Shakespeare, visionnaire du réel » et plusieurs rubriques sont ainsi ouvertes : « la société », « les arts, la poésie, le théâtre, la philosophie », « mythologie et religion », « la vie, la nature, les hommes », « les pensées et la pensée » (aussi bien en matière de morale que de pensée politique).

Tous ces domaines, nécessairement seulement effleurés ici en raison des impératifs éditoriaux, ouvrent pour tout esprit curieux des pistes de recherche nombreuses et ne peuvent que susciter chez tout lecteur un légitime désir d'approfondissement – auquel Henri Suhamy répond, avec talent et compétence, dans chacun des ouvrages qu'il a déjà publiés sur Shakespeare.

**Maurice ABITEBOUL**

\*\*\*

**Michel AROUIMI – *Rimbaud sur d'autres horizons*, Paris, L'Harmattan, 2020, 260 pages.**

Présent dans presque tous les ouvrages de Michel Arouimi, notamment dans *Les Apocalypses secrètes* (2007), *Vivre Rimbaud selon Ramuz et Bosco* (2009), dans *Jünger et ses dieux* (2011) et surtout dans *Rimbaud malgré l'autre* (2014) – et dans l'attente d'un futur ouvrage à paraître prochainement, *Rimbaud rusalème* –, Arthur Rimbaud fait l'objet, cette année encore, d'une nouvelle étude, publiée aux éditions de l'Harmattan, intitulée *Rimbaud sur d'autres « horizons »*. *Maeterlinck et Claudel, dramaturges « voyants »*.

Dans ce nouvel opus, parfaitement structuré, l'auteur examine, dans deux parties d'égale longueur comportant chacune six chapitres, d'une part « Rimbaud dans le théâtre de Maeterlinck », d'autre part « Rimbaud dans le théâtre de Claudel ». Qu'il s'agisse, pour le premier, de *Ariane et Barbe-Bleue*, de *La Princesse Malène* ou de *Pelléas et Mélisande*, ou, pour le second, de *Tête d'or*, de *Partage de midi* ou du *Pain dur*, Michel Arouimi montre de manière convaincante comment l'un et l'autre étaient « hantés par les écrits poétiques de leur indépassable modèle », comment quelques mots clés d'*Une Saison en enfer* semblent ouvrir des horizons insoupçonnés dans les œuvres dramatiques de ces deux « dramaturges “voyants” ». Évoquant d'ailleurs, chez le premier, des « fêtes spirituelles » ou, chez le second, des « pratiques sacrificielles », l'auteur, explorant l'œuvre dramatique de Maeterlinck comme celle de Claudel, a toujours en mémoire, en mémoire vive, l'absolue présence de Rimbaud.

On aurait peut-être aimé trouver un index renvoyant aux œuvres et aux auteurs cités ainsi qu'une bibliographie, même succincte, mais il est vrai que l'on a affaire, ici, non pas à une thèse mais à un essai et cela, d'ailleurs, n'ôte rien à la grande qualité de cette étude, vécue passionnément par son auteur et que, sans aucun doute, liront avec un vif intérêt les amoureux de Rimbaud et des deux fervents dramaturges qu'il a inspirés.

**Maurice ABITEBOUL**

\*\*\*