

**Charles Collé (1709 - 1783). *Au cœur de la République des Lettres*.** Sous la direction de MARIE-EMMANUELLE PLAGNOL-DIÉVAL et de DOMINIQUE QUÉRO. Presses universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2013. Un vol. de 323 p.

Dans une Introduction, les auteurs qui ont rassemblé ce recueil d'articles, rappellent l'importance de Charles Collé dans l'histoire du théâtre et de la poésie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Son *Journal* personnel, couvrant la période de 1748-1772, lui a donné la figure d'un témoin connaisseur et critique de la vie théâtrale et littéraire de Paris et de ses environs. Son œuvre dramatique, d'une grande diversité, ainsi que ses chansons, nonobstant leur caractère présumé *mineur*, nous en disent long sur la naissance et sur le cheminement des formes et des esthétiques dramaturgiques et musicales du temps, sur la bonne société oisive et festive, ses réseaux, ses usages, que fréquente et connut de près le poète, membre du Caveau, protégé des banquiers et des princes amateurs, auteur au service de publics particuliers, qui cependant comptait bien être joué et applaudi sur les scènes officielles.

Henri Duranton inaugure la première partie, consacrée aux *Chansons, musique et fêtes privées*, et s'intéresse au Charles Collé qualifié par lui-même de « chansonnier modèle », constatant la profusion méthodiquement collectée de pièces chantées dans le *Journal* appelant la comparaison avec les chansonniers Clairambault et Maurepas. En fait, Collé ne s'est pas borné à recueillir et à reproduire des chansons, mais à enquêter sur leurs sources, à les examiner dans leur anonymat même. Ainsi nous informe-t-il, nous fait-il part de ce qu'il pense, des raisons de ses choix dans l'actualité littéraire qui seule l'intéresse. Du même *corpus* poétique, le regretté Pierre Enckell prélève les chansons érotiques dont il fait la mise au point bibliographique : p. 39-50, à partir de l'édition se disant complète en deux volumes, de 1807, redevable à Louis Simon Auger, de l'entourage de Suard. Il interroge aussi les deux tomes des *Chansons joyeuses* de 1765, où seulement 26 pièces sont attribuables à Collé, le tome III du *Théâtre de société* de 1777, le *Petit chansonnier français* de 1779, etc. L'enquête, enrichie de remarques stylistiques, est complétée par une utile liste d'*Incipit* de chansons avec références, ne dispensant pas l'auteur d'évoquer d'autres textes attribuables et oubliés. Avec David Hennebelle, c'est l'histoire critique de la musique qui intervient p. 51-63, pour d'abord convenir que Collé ne s'y entendait guère en musique, n'aimait pas mieux les musiciens (qu'il fréquente toutefois) dont il fut à l'occasion le librettiste. La liste de ses collaborations, au nombre de neuf et allant de 1751 à 1765, est donnée p. 53. Plutôt mécontent de ses productions, tout en étant féroce avec certains compositeurs parmi lesquels Rameau, Collé se distingue par le reproche qu'il leur adresse généralement de privilégier la musique aux dépens des paroles, par son hostilité à l'opéra comique délaissant les vaudevilles pour les ariettes, par ses rancœurs et par ses foudrues décourageant de plus en plus toute nouvelle sollicitation de compositeur, à la différence d'un Favart, d'un Sedaine ou d'un Marmontel. P. 65-77, le musicologue Benjamin Pintiaux choisit de parler des livrets du *Jaloux corrigé* (novembre 1752) représenté à Berny chez le comte de Clermont abbé de Saint Germain des Prés, sur une musique du flûtiste Michel Blavet, et de *Daphnis et Eglé* créé devant le roi à Fontainebleau en octobre 1753, musique de Rameau. Ce fut un demi-succès pour l'un, une éclipse pour l'autre. La Querelle des Bouffons débutait en ce moment, qui permit en partie de caractériser ces deux œuvrettes de forme souple et de genre imprécis. Le *Jaloux corrigé* imite et met en boîte la musique italienne, dont la dernière partie, toute française, plut au public ; *Daphnis*, qui paraît d'abord s'adapter au goût du jour, s'affirme française : Collé marque bien son refus de jouer les bouffons dramatiques par des airs venus d'outre-mont. C'est au tour de l'histoire de l'art à s'exprimer avec Janine Barrier, qui expose p. 79-86 le projet et décrit les détails du décor en trompe-l'œil et au *goût à la grecque* devenu à la mode dans l'ermitage du château de Bagnolet chez le duc d'Orléans, en 1761. C'est là que fut exécuté un vaudeville à dessein d'énigme à l'intention du prince, signé Collé.

*L'Œuvre théâtrale* fait le sujet de la deuxième partie. Dominique Quéro tente en premier lieu de dresser un « état présent des manuscrits du théâtre » de Collé, p. 89-117. Les autographes ayant pratiquement disparu dans les flammes, il a consulté des fonds de bibliothèques à Paris, à Versailles, à l'étranger, ce qui a permis d'établir un répertoire élargi et renouvelé. Le profane que je suis se perd un peu parmi ce flot d'informations apportant des précisions sur les sources manuscrites et imprimées, sur les variantes de toutes ces pièces assorties des gloses et des réflexions de leur auteur, au reste très éclairantes. La liste publiée dans l'ordre chronologique, de 1731 au-delà de 1770, chapeautée de celle des grands recueils qui ont aidé à la constituer, est assurément bien venue. Les études qui suivent portent sur un certain nombre de pièces. Jennifer Ruimi, p. 119-132, examine les variantes d'une parade de 1745, *La Mère rivale*, dans ses deux versions manuscrites, et en compare le texte avec sa réfection par Corbie, publiée dans le *Théâtre des Boulevards* en 1756, affadie et débarrassée de toute référence contextuelle, ce qui fait mieux ressortir le travail et la rigueur de Collé. Nathalie Rizzoni trace le long parcours de dramaturge de notre auteur p. 133-152, et souligne sa familiarité avec les auteurs du premier Opéra Comique, son imprégnation durable du répertoire et de ses procédés, qui ne l'empêche pas de renier tout cela par la suite, ou de l'occulter. Et de s'interroger sur les raisons de ce comportement schizophrénique : « difficulté d'être soi-même », par exemple. Partant, Collé est-il toujours fiable dans ses jugements ? Jean Noël Pascal aborde un ensemble relativement homogène de quatre pièces, allant de *Cocatrix* rédigée en 1731 à *Tanzai et Néadarné* de 1754, inspirée de Crébillon fils, p. 153-164. Au cœur de ce corpus, la tragédie racinienne ou voltairienne se trouve plaisantée, parodiée ou subvertie, au point de faire douter si elle constitue un genre sérieux. La grivoiserie (retenue) n'est pas absente dans *Alphonse l'Impuissant* de 1736-1737, et une absurdité étrangement moderne se lit dans *Cocatrix*. Pierre Frantz analyse *Dupuis et Desronais* d'après Challe, créée en 1763 à la Comédie Française, dont le succès ne fut pas immédiat. Les commentaires des périodiques du temps, en général favorables et pertinents à la fois, sont interrogés. De tout cela ressort l'indépendance inventive de Collé, à la lisière des genres à la mode : drame et comédie sérieuse, et à l'écart d'un pathétique appuyé : p. 165-175. Les trois études qui s'ensuivent portent sur la fameuse *Partie de chasse de Henri IV*, de 1760-1762. Jacques Berchtold en rappelle les précédents et le contexte d'actualité où se distingue *La Henriade* de Voltaire, quantes fois remaniée et rééditée, avec son cortège de pastiches, de parodies et de gloses. Collé met en scène une figure royale, populaire et prestigieuse, plongée dans un quotidien terre-à-terre, peu respectueux, dangereux, qui l'humanise et même le fragilise. De quoi indisposer le monarque régnant (p. 177-190). Éric Francalanza parle d'abord de l'effet dynamique insufflé par les spectacles de société sur ceux des scènes publiques, étudie ensuite la confrontation de la pièce de Collé avec d'autres utilisant aussi le personnage d'Henri IV, telle en 1774 *La Bataille d'Ivry* de Durosai, créée au Théâtre Italien. C'est alors l'avènement de Louis XVI et son « état de grâce » ambiant. Les opinions des contemporains s'opposent au sujet des deux ouvrages : Linguet fustige *La Bataille d'Ivry*, les *Mémoires secrets* sont plus favorables et sensibles au goût du jour, Suard se montre sévère avec Collé. Dans l'ensemble, l'opinion conservatrice est favorable à *La Partie de chasse* dont les épigones au XIX<sup>e</sup> siècle abondèrent (p. 191-208). Enfin, Jacqueline Razgonnikoff apporte de précieux renseignements sur la carrière de la pièce, p. 211-219, sur l'opposition royale persistante où Mme de Pompadour n'a pas pris une si grande part, sur les représentations privées jusqu'en 1783 quand *La Partie de chasse* tomba « dans les règles », et jusqu'en 1792. Il y eut une autre carrière, de 1814 à 1829, plutôt curieuse. Quant à l'intérêt de la contribution de Michel Grinberg, p. 221-231, qui traita de la réception de certaines œuvres de Collé outre-Rhin, huit en tout, c'est que cela se passa au temps de Lessing et de Schlegel, quand le théâtre allemand naissait à peine et s'élevait à la conscience de lui-même.

S'ouvre la troisième partie mettant Collé en relation avec ses confrères en littérature. Crébillon fils, dont nous entretient Jean Sgard en connaisseur, p. 235-245. Complice dès 1726 jusqu'à sa mort. Leurs carrières à tous deux sont tracées, leurs goûts respectifs, leurs fréquentations, leurs opinions, ainsi que leurs rapports avec le contexte politique, Collé très critique, Crébillon plus indulgent. Et avec les philosophes contemporains ? se demande Logan J. Connors, p. 247-256. On est alors en pleine effervescence polémique dont la comédie de Palissot, de 1760, représente un épisode hautement critique. Or, si Collé s'est livré à des critiques contre, par exemple, Voltaire ou Diderot, ce fut plutôt à propos de leurs œuvres dramatiques, ainsi que pour des auteurs comme Sedaine ou Beaumarchais. Comme pour Palissot, sa critique fut généralement morale. À son tour, Charlotte Simonin se demande comment Collé a réagi face aux femmes auteurs, p. 257-266. La réponse est multiple, variée et pas toujours significative, où la misogynie et l'incompréhension sont parfois remarquées. Elle est plus précise et constante quand il s'agit de Nivelles de la Chaussée et de la comédie larmoyante : Collé persiste dans son hostilité, que ne fit pas cesser la mort même du dramaturge, nous apprend Catherine Françoise Giappiconi, p. 267-283. Les critiques et les parodies abondèrent sous sa plume, visant essentiellement le romanesque. Et cependant, dans *La Veuve* et dans *Dupuis et Desronais* inspirées de Challe, Collé semble se servir du genre larmoyant, quoique à sa manière, plus originale. Et que pensait donc Collé de Voltaire dramaturge ? Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval répond longuement après avoir consulté le *Journal*, puis la *Correspondance*, p. 285-300. La chronique, qui va de *Sémiramis* en 1748 à *L'Écueil du Sage* de 1762, est assez sévère, que Collé ait assisté ou non aux représentations. Les réactions du public sont rapportées, le jeu des acteurs, la mise en scène, les anecdotes et les vers concernant chaque pièce, auxquels lui-même est parfois mêlé, sensible à ce qui est littéraire plutôt qu'au jeu scénique, fasciné par le grand homme et sévère à la fois, appelant volontiers à le comparer avec Crébillon père. Surtout, le commentaire de Voltaire sur le théâtre de Corneille irrite notre auteur au point de lui inspirer le projet d'en faire autant à l'égard du théâtre même du commentateur, s'élevant contre lui en défenseur du goût français et exploitant les ressources de la parodie : Collé se révèle plutôt conservateur, qui récusait avec vigueur la tentative révolutionnaire de renouvellement et d'ouverture en matière d'esthétique théâtrale.

Au fond, le fait de soustraire Collé et son œuvre dramatique du discrédit ou de l'oubli réservé à ce qu'on qualifiait de « mineur » en histoire littéraire a l'intérêt de nous préserver de l'immobilité confortable des préceptes de la théorie, de nous confronter avec une réalité autrement complexe où les incertitudes de l'information nous font à peine connaître des auteurs que couvre souvent l'anonymat, des textes dramatiques instables et aux genres imprécis, des existences discrètes qu'on devine dans des salles de spectacle privées. Le mérite d'un travail collectif publié comme celui-ci, c'est de nous faire connaître un monde longtemps ignoré, qui demande une connaissance toute spécifique, et qui ne demande qu'à s'étendre davantage. Le tableau de l'histoire du théâtre s'en trouve d'autant enrichi et animé.

PHILIPPE HOURCADE