

significance of this history extends beyond syllabuses and academic debate, providing a valuable lens for understanding our current predicament as readers. In the digital world, authorial control of meaning and meaning-making is slippery at best. Digital parallels run throughout Williams's arguments, aligning the analogous experiences of confusion, obfuscation, wrong readings, and deliberate misreadings that reassuringly normalize "reading it wrong" without valorizing or denouncing it. Yet the analogies also foretell the dangerous possibilities of thinking that we are reading it right.

Melanie Holm is a Professor of English at Indiana University of Pennsylvania. She is currently writing a book entitled "The Skeptical Imagination: Gender, Genre, and Sociability in Eighteenth-Century Literature."

Lesage ou l'invention comique, dir. Christelle Bahier-Porte et Christophe Martin

Sorbonne Université Presses, 2023. 358p. 22€. ISBN 979-1023107579.

Critique littéraire par Hélène Cussac, Université Toulouse-Jean Jaurès,
Toulouse, France

La fin du XX^e siècle et les vingt premières années du XXI^e ont assisté à une régularité des travaux scientifiques sur l'œuvre d'Alain-René Lesage. Le colloque en 1995 de Sarzeau, commune du Morbihan en Bretagne où le romancier et dramaturge vit le jour en 1668, se montra en ce sens pionnier—même si on doit à Roger Laufer dès 1971 l'essai bien connu au titre de *Lesage ou le métier de romancier*—et l'inscription des six premiers livres de *Gil Blas de Santillane* (1715) au programme de l'Agrégation de Lettres modernes en 2003 entraîna leur multiplication. 2017 fut en outre l'année où parut chez Honoré Champion le tome 12 et dernier de l'édition des *Œuvres complètes* sous la direction de Pierre Brunel et Christelle Bahier-Porte. Cette dernière éditait par ailleurs en 2012 un volume collectif de dix contributions sur des titres moins connus de cet auteur prolifique (*(Re) lire Lesage*. Presses universitaires de Saint-Étienne) et envisageait dans son introduction des perspectives, dont ce nouveau volume collectif fait partie, en cherchant à reconsidérer « l'invention comique lesagienne, tant romanesque que théâtrale » (introd. C. Bahier-Porte et C. Martin, 7 et 34). Le rire chez Lesage, qui est une caractéristique de sa poétique, a été déjà bien étudié, mais « comprendre les mécanismes de cette "machine" et apprécier à sa juste mesure la place de cet écrivain qui parie sur le comique, au cœur des innovations de son siècle » (34) devenait en effet un enjeu nécessaire. L'introduction, outre de proposer la synthèse des seize chapitres correspondant aux communications données lors du colloque

organisé par les deux éditeurs en 2015 à l'Hôtel de Lauzun (IEA-Paris), s'attache ainsi à souligner—excellamment—le travail de l'écrivain dans le contexte littéraire du temps, l'angle choisi de l'invention permettant d'une part de « déterminer ce qui fait sa manière propre et, d'autre part, de réévaluer la place qui lui a été accordée dans l'histoire littéraire » (16).

C'est par conséquent à la diversité d'écriture de Lesage que se sont intéressées les douze premières contributions, tout d'abord à la production narrative fictionnelle (1^e Partie), pensée comme « Hybridations romanesques », puis à « l'invention dramatique » (2^e Partie), avant que ne se préoccupent en troisième partie quatre études sur la réception (« Lesage en héritage »). Même si en ce qui concerne la production romanesque, le volume ne fait pas l'impasse d'études sur les œuvres majeures (*Le Diable boiteux* et *Gil Blas*), avec six articles qui leur sont consacrés, on remarque toutefois les approches novatrices sous lesquelles elles sont envisagées, même si, à découvrir l'intention d'A. Gaillard : « Réévaluer le merveilleux du *Diable boiteux* : savoir et merveille » (41–57), on aurait pu imaginer l'inverse en raison de plusieurs études ayant traité la thématique. Mais « le renouvellement apporté » lui ayant « semblé rester un peu en chemin » (41), A. Gaillard, tout en se demandant « ce que peut le merveilleux pour les savoirs dans le monde de Fontenelle » (42), prolonge et affine la voie empruntée par ses pairs. Observant chez ces derniers « quatre positions qui presque toutes supposent une réduction voire une oblitération du merveilleux » (43), elle observe que dans un début de siècle en cours de démythification, offrant à « la fiction merveilleuse ou fantastique » d'être « un espace privilégié du questionnement et de la reconfiguration des savoirs » (57), le merveilleux du *Diable boiteux* résiderait dans la dénonciation de l'affabulation : « Le merveilleux savoir de Cléofas, c'est de maintenir ensemble et sans contradiction la possibilité de croire et de ne croire pas » (57). Dans l'esprit de Fontenelle, l'affabulation et la science n'avaient-elle pas même racine ? Néanmoins, malgré son travail métafictionnel, Lesage aime souvent à accentuer l'illusion, non seulement dans *Le Diable boiteux* mais aussi dans *Une journée des Parques*. Malgré leurs dates de publication respective éloignées : 1707 puis 1726, dans une édition revue pour le premier ; 1735 pour le second, Floriane Daguisé propose une mise en dialogue de ces deux récits du merveilleux à partir du sens de la vue, tout autant du côté de leur construction que de leur réception. Une analyse précise exprime alors à quel point le regard est « un moteur de la fiction » (73). Du point de vue de la création, ce « regard chimérique—diabolique, rêvé, mythologique—révèle un imaginaire sans bornes » (74) ; quant à la réception, « La curiosité essentiellement visuelle de Cléofas figure l'attention du lecteur et vient légitimer son rapport à la fiction » (76). Cette « Poétique du regard dans la fiction lesagienne »

observée par F. Daguisé (59–77) est aussi examinée par F. Gevrey qui porte son attention plus particulièrement, comme l'indique son titre, au sujet de la curiosité (« La curiosité dans *Le Diable boiteux* et *Gil Blas* : un enjeu moral et poétique », 79–98). Revoyant « la tradition morale de la mauvaise curiosité » (81), la critique en observe les « mécanismes à l'œuvre » (87). Le *theatrum mundi* lesagien, « même avec des atténuations ou des retournements ironiques » (*ibid.*), ne se passe pas de la curiosité telle qu'elle est pensée par les moralistes classiques, illustrant en cela la face sombre de l'humain, mais Lesage ne serait pas novateur s'il n'en découvrirait pas l'aspect positif : chez lui, comme l'analyse F. Gevrey, la curiosité est « un véritable art », au point qu'elle est « plus qu'un simple ressort narratif » (98). Ainsi réévaluée en effet, « elle inclut l'intérêt pour une forme de savoir qui porte sur un monde cloisonné et mis à distance » (*ibid.*). La *curiositas* semble bien être par conséquent une des caractéristiques qui fonde l'invention romanesque de Lesage dans le sens où celui-ci n'hésite pas à effectuer « un choix d'écriture qu'[il] a emprunté à un nouveau journalisme hybridé de romanesque et qui va bientôt inspirer Montesquieu et Marivaux » (106). Les journalistes ne sont-ils pas, comme les espions, ces êtres davantage curieux que tout un chacun ? Si J.-P. Sermain offre à son tour une relecture de *Gil Blas*, c'est pour y déceler « une hybridation du roman comique et du journal à l'aube du XVIII^e siècle » (99–110) par le biais d'une contextualisation « qui éclaire le passage de son statut de classique moderne au XVIII^e siècle, inspirateur de grands auteurs, à celui de classique scolaire en manque d'investissements herméneutiques et critiques » (99). L'analyse de ce qui crée aujourd'hui « l'impression d'un monde mécanique sans saveur » permet en fait au critique de mettre en relief les raisons du plaisir à lire Lesage en son temps : « c'était une manière nouvelle de raconter, forgée au début du XVIII^e siècle avec d'autres écrivains majeurs comme Dufresny, Hamilton, Marivaux et Montesquieu. C'était une invention » (102). Rappelant alors les propriétés de l'esthétique journalistique du temps, il souligne l'influence qu'eut la forme neuve du *Spectator* d'Addison et de Steele, à laquelle n'échappa pas Lesage qui lui-même « innovait en nourrissant une écriture satirique traditionnelle des inventions journalistiques contemporaines » (109–10). Certes, les écrits de Lesage sont d'inspiration comique, pourtant comme on le sait, le registre tragique affleure parfois, emplit d'autre fois une histoire encadrée. La tragédie serait-elle alors vouée à un traitement parodique, comme se le demande C. Ramond qui examine dans *Gil Blas* la « voix discordante de l'intertexte tragique » chez ce familier de « l'intertexte ludique » (131–45) ? L'effet dissonant, « dont on peut penser qu'il est recherché dans le cadre d'une esthétique du disparate et du mélange des registres » (133), est en réalité atténué par

un certain nombre de procédés que relève l'A. donnant toute sa place fort logiquement à l'épisode du « Mariage de vengeance », histoire sanglante s'il en est. Mais si on peut voir celle-ci comme un extrême de la tragédie, au registre racinien, il faut aussi l'entendre encore comme « une des nuances de la vie humaine, sociale, politique, psychologique et narrative » (145). Dans le projet romanesque de l'écrivain, la tragédie s'intègre davantage dans « un dégradé ou un nuancier qui relève de l'esthétique moderne » (144) : entre l'extrême du « Mariage de vengeance » et celui des récits picaresques, « les histoires romanesques sentimentales du *Gil Blas* [...] atténuent la discordance en présentant un dégradé de registres et de variations sur un thème » (145). Se dessine ainsi « le niveau médian dans lequel le roman va s'installer durablement » (*ibid.*). Face à la modernité, ou du moins la nouveauté caractérisant *Gil Blas*, narré dans une forme de petits récits instantanés, S. Waelti (« Lesage/Leibniz ou le roman comme machine à calculer », 111–29) en est arrivé à se demander si « La vraie question [n'était pas] de savoir "comment" il [le narrateur de *Gil Blas*] est parvenu là où il se trouve au moment où il commence sa rédaction », c'est-à-dire à l'âge adulte, si « une forme d'optimisme », issue des *Essais de Théodicée* (1700) de Leibniz, ne serait pas à l'œuvre dans le roman et si en fin de compte, « les deux œuvres ne participe[raient] pas de la même conception providentielle de l'univers » (111–12). C'est en effectuant l'analyse de la « sage économie » de *Gil Blas*, « fondée sur des calculs de risques, sur le développement de la statistique et sur l'usage systématique de registres ou livres de comptes » (112) et en s'appuyant sur le petit texte qui clôt la *Théodicée* que répond S. Waelti, lequel rencontre, après R. Démoris, une certaine « mauvaise foi », à moins « que ce qui se met en place dans un roman tel que *Gil Blas*, comme dans la fiction qui clôt la *Théodicée*, ne soit en réalité, au début du XVIII^e siècle, pas encore pensable sous la forme d'un programme économique » (128).

Il était bel et bien indispensable, s'agissant de l'invention lesagienne, de revisiter avant tout les deux textes de celui qui s'inscrivait dans une veine critique du roman et faisait de son œuvre, aussi théâtrale, un laboratoire expérimental. *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, parcourant en effet « la quasi-totalité des registres romanesques alors disponibles » (introd., 12), est la marque indéniable d'une création particulièrement originale et pré-moderne. C'est par conséquent dans cette direction que des récits moins connus se trouvent observés, tels que le « texte paradoxal, ignoré aujourd'hui » (25) des *Nouvelles Aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche* (1704), exploré par D. Alvarez Roblin (25–39). L'A. analyse finement la « recervantisation » à l'œuvre, à l'inverse de la continuation moralisatrice d'Avellaneda, et souligne la dimension métafictionnelle chère à Lesage et particulièrement goûtée aujourd'hui

par la critique. L'adaptation de Lesage, qui est aussi son premier roman, se montre ainsi très originale en ce qu'elle offre aux héros cervantins « une expérimentation très libre de la réconciliation entre Avellanada et Cervantès » (38). Moins original sans doute est le roman-mémoires, en vogue dans les années 1730, auquel il s'essaie avec *Les Aventures de Beauchêne*, qui paraît la même année (1732) que l'adaptation du *Guzman d'Alfarache*. J. Cormier (« De l'histoire véritable au roman-mémoires », 147–65), qui s'est intéressé à l'ordre de publication des deux textes, donne l'antériorité au second et relève « une souplesse étonnante dans le chef de Lesage », « capable de passer de l'autobiographie picaresque fictive [au] roman de flibustiers » (148), même si *Les Aventures de Beauchêne* s'annonce comme le récit autobiographique d'un *capitaine de flibustiers dans La Nouvelle Orléans*, car « rien ne trahit le registre “flibustier” » (154). Observant en outre le travail de re-création habituel à Lesage, mais cette fois-ci à partir « non d'une œuvre littéraire mais d'un témoignage individuel original » (151), le critique s'interroge sur le peu de succès des *Aventures* : mode de construction éclatée (159) ? Crime et horreur à toutes les pages (d'après H. Coulet, 164) ? Comique devenu déplaisant ? Quoi qu'il en fût, le roman-mémoires reste de fait pour J. Cormier une sorte d'*hapax* dans le romanesque lesagien (165).

Pour ce qui est de l'invention dramatique—sans omettre que la comédie n'est souvent pas éloignée de son œuvre romanesque—, ce n'est pas *Crispin rival de son maître* et *Turcaret*, ces comédies atypiques déjà amplement observées, qui font l'objet des chapitres de la seconde partie, même si elles sont ici ou là référencées. Avec le dramaturge, nous retrouvons non seulement la veine comique qui lui chère, mais aussi « un cousinage parodique revendiqué », celui avec l'opéra, éclairé de manière érudite par J. Le Blanc (169–89). L'adepte du théâtre des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dès 1712 cultive en effet « la parodie d'opéra sous toutes ses formes » jusqu'à sa « dernière pièce qu'il offre à l'Opéra-Comique le 6 septembre 1738 » (169). La parodie étant elle-même au fondement de l'Opéra-Comique, Lesage ne pouvait qu'être ravi d'expérimenter de nouvelles formes dramatiques. On lui compterait la rédaction de plus d'une centaine de pièces durant cette période (Introd. 18) ; néanmoins « ce dépistage des parodies dans le répertoire de l'Opéra-Comique de Lesage n'est pas toujours aisé » (170), explique J. Le Blanc avant de révéler le résultat de son enquête, d'analyser le contenu desdites parodies et d'en dégager les liens de filiation entre les Forains et l'Opéra, mais aussi avec l'Académie de musique. Toutes les parodies d'opéra de l'anthologie lesagienne « recèlent en effet des airs d'opéra sous forme de timbres de vaudevilles » (170). Il faut dire aussi que « la parodie d'opéra est une arme de prédilection dans *Les Querelles des*

théâtres » (176) des années 1718–21, aussi Lesage ne se dispense-t-il pas de théâtraliser ces querelles institutionnelles (185). Quelle fut toutefois sa part réelle dans ces œuvres écrites le plus souvent à plusieurs mains ? J. Le Blanc ainsi que N. Rizzoni (« D'Orneval, l'ombre de Lesage ? », 225–50) s'attachent à cette question, majeure, si l'on s'attache à l'axe de réflexion choisi par les éditeurs de l'ouvrage : l'invention. De ce corpus des parodies d'opéra, Lesage est finalement l'auteur unique d'une vingtaine seulement ; 79 autres seraient le fruit d'une collaboration, affirme J. Le Blanc qui formule l'hypothèse que « l'initiative de ces parodies revien[drait] surtout à Fuzelier et d'Orneval » (186). Ce que confirme N. Rizzoni qui cherche à rendre—à juste titre—la place qu'il mérite à d'Orneval, le co-éditeur de neuf des dix volumes de l'anthologie du *Théâtre de la Foire*. Les recherches menées conduisent à l'idée que celui-ci fut certainement « le catalyseur indispensable à la triade féconde que Lesage et Fuzelier ont menée avec lui » (234). Si sa veine dramatique fut si peu reconnue, le corpus de ses pièces, examinées par N. Rizzoni, révèle « une véritable altérité par rapport à celle de Lesage et, par conséquent une féconde complémentarité » (248). Y. Mahé s'est alors intéressé à une parodie singulière : les *Noces de Proserpine* (191–210), en creusant la piste de ce que la critique pense depuis longtemps comme la réécriture de la *Proserpine* (LWV 58-1680) de Lully et Quinault. En prolongeant les travaux de F. Rubellin face aux trois sources identifiées de cet opéra-comique, Y. Mahé souligne le fait que les parodiques *Noces de Proserpine* se détournent de leur œuvre-cible, en raison notamment d'un important réseau d'intertextualités (193). N'est-ce pas cependant la destinée de nombre d'hypotextes mis à l'épreuve du palimpseste ? Il s'avère toutefois que les trois réécritures, dont le prétexte n'est aux yeux de Y. Mahé que de faire œuvre critique de l'actualité musicale, expriment un travail particulièrement complexe. Il en résulte ainsi des *Noces* qui « s'affichent comme une antithèse du modèle lullyste » (201) et qui connurent bien plus de succès que le pré-texte de la *Proserpine*, signe du changement de goût du public délaissant les opéras-ballets et les grands ballets mythologiques pour la parodie (209). S'il s'agit alors de parodier les grands, notamment le roi, le spectateur de la Foire en général se régale. Pour autant, le sujet le conduit-il vers l'irrespect envers son souverain ? Nous sommes loin encore du temps de la Révolution quand les spectacles mettant en scène le couple royal participeront à sa déchéance. Dans les années 1713 à l'inverse, comme le montre J.M. Leichman (« À la cour du roi manant, le royalisme paradoxal du *Théâtre de la Foire* », 211–23) prenant l'exemple d'*Arlequin roi de Sérendib*, rabaisser la personne sacrée au rang de ses sujets réjouit certes, mais touche ; finalement « rendre le roi familier ne fait que le rehausser

dans l'estime des spectateurs » (223). Davantage que de participer au « profond mouvement anti-autoritaire qui mine alors la monarchie française » (citation D. Lurcel, 211), le théâtre forain de Lesage recèlerait, selon le critique, « une idéologie royaliste » (212). Ces quelques travaux de grande qualité laissent à penser que les répertoires des spectacles de la Foire, redécouverts dans les années 1990 (introd., 20), sont encore à explorer et à faire mieux connaître, bien qu'ils aient commencé à trouver leur place dans des mises en scènes de notre contemporanéité. Car que reste-t-il de Lesage, aujourd'hui quasi inconnu hormis des spécialistes, alors qu'au XIX^e siècle, son influence était patente chez des écrivains dont les noms résonnent encore (Smollett, Defoe, Goethe ...) ?

Espérons donc que l'étude de la réception et de la fortune de l'œuvre entier continuera suite aux contributions données dans ce volume sur l'héritage de Lesage. Ce dernier a-t-il d'ailleurs lui-même légué un quelconque *testament intellectuel* ? Cela ne fait aucun doute pour P. Pelckmans qui voit dans sa lecture du Livre sixième (Seconde partie) de l'*Histoire d'Estévanille Gonzales* (1741) « le dernier mot de Lesage romancier » (253–64). Sans grande surprise peut-être, mais ô combien enchanteur est ce mot à trouver, d'après le critique, dans la poétique de l'auteur. Certes, le second *Estévanille*, d'un écrivain vieillissant, « sacrifie un peu trop souvent à un certain esprit de sérieux sentimental et/ou moralisateur » (260), mais le (re)découvrir dans une perspective poétique présente et synthétise en quelque sorte la philosophie et l'esthétique lesagiennes. L'auteur proclame en effet dans son dernier roman un « élémentaire droit au plaisir et notamment au plaisir du rire » (262). « L'enjouement », quels qu'en soient les registres, est donc le dernier mot—sans doute peut-on y voir une leçon—donné pour une fois « presque en toutes lettres » (263). Les auteurs des suites et continuations l'ont-ils retenu à partir de leur réception de l'œuvre ? Cela ne semble pas être le cas dans la suite d'un auteur anonyme, publiée en français en 1744 et dans une seconde édition en 1754, dont il existe trois éditions anglaises, qu'examine F.B. Assaf (« *La Vie de don Alphonse Blas de Lirias* : palimpseste et séquelle de *Gil Blas* », 267–81). N'ayant « rien de picaresque » en effet, la version française « se démarque clairement de l'hypotexte lesagien se donnant comme une suite à un texte virtuel qui n'existe qu'à l'intérieur de l'hypertexte anonyme de 1744 » (271). *Gil Blas* revêtirait-il donc trop de « fadeur », pour reprendre le jugement d'Anatole France observé par G. Métayer (« Anatole France et Lesage ou la contagion de la fadeur », 283–97), pour que même une continuation ne tienne compte de son esthétique ? L'œuvre critique d'A. France a joué indéniablement dans un premier temps « le rôle de “lieu de mémoire” » (283), explique G. Métayer, interrogeant la place tenue par Lesage dans

cette mémoire sélective au vu de l'ampleur des commentaires d'A. France sur des auteurs du XVIII^e siècle (285). Les omissions sont pourtant nombreuses ; Lesage en a été épargné, A. France préfaçant l'édition du *Diable boiteux* de 1878 (290) à la demande de l'éditeur Lemerre. Las ! Si certains font l'éloge de l'édition, Barbey d'Aurevilly rédige une véritable satire du trop « sage conteur », simple « amuseur » que serait Lesage (cité 293 et 296) et une critique d'A. France trop soumise à la prudence et à l'éducation littéraire (294). Ainsi l'observation de G. Mahé met-elle parfaitement en relief la façon dont se met en place « la machine de l'oubli » : l'esthétique de Lesage était devenue une esthétique de la fadeur (297). La réception est encore celle qui s'effectue à travers les traductions. La fortune tout particulièrement de *Gil Blas* est explorée attentivement dans une ère géographique et culturelle spécifique : la Hongrie, par M. Orbázi, jusqu'à la date récente de 2011 (299–313). Avant même d'être traduite, une partie de l'œuvre lesagienne figure dans quelques bibliothèques privées, et entre la première traduction de *Gil Blas*, tardive il est vrai (1875), contrairement au *Diable boiteux* (1803), et la dernière traduction datant de 1960, le roman picaresque « est toujours resté au centre de la vie littéraire hongroise » (312), les illustrations, dès la première édition, soutenant la faveur du lectorat.

L'œuvre de Lesage charme donc peut-être encore, pense J.-P. Sermain (108). Questions d'époque, de goût, de mode en littérature. Quoi qu'il en soit, l'histoire littéraire ne saurait s'abstraire des recherches sur l'œuvre d'un auteur qui trouva son lectorat et son public à la Foire, et dont les innovations, notamment du côté du comique, marquaient l'entrée du roman dans la modernité, en même temps que celles, toutefois dans un autre registre, de Robert Challe. Ce volume, aux riches études, dont certaines sont accompagnées d'intéressantes gravures, muni aussi d'une belle bibliographie (315–40)—bien que non exhaustive—et d'un index des personnes, est par conséquent bienvenu.

Hélène Cussac est enseignant-chercheur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, Laboratoire PLH/ELH. Elle vient de co-éditer le tome V (Livre 1 et 2) des Œuvres complètes de Bernardin de Saint-Pierre (éditions Classiques Garnier) et de diriger l'édition du volume « Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime », publié dans la revue *Topiques* en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/topiques/2022-v6-topiques07705/>.