



HAL
open science

Rétif après Rétif: réécritures et adaptations

Laurent Loty, Lucien Derainne, Françoise Le Borgne

► **To cite this version:**

Laurent Loty, Lucien Derainne, Françoise Le Borgne. Rétif après Rétif: réécritures et adaptations. Etudes rétiviennes Revue de la Société Rétif de La Bretonne, 56, pp.11-163, 2024. halshs-04871989v2

HAL Id: halshs-04871989

<https://shs.hal.science/halshs-04871989v2>

Submitted on 8 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Études rétiviennes

Revue annuelle

Publiée par la Société Rétif de la Bretonne



Société Rétif
de la Bretonne

n ° 56

décembre 2024

Les sommaires et les index des *Études rétiviennes* sont consultables sur le site:
<http://retifdelabretonne.net>

À nos lecteurs ! À nos lectrices !

Le n°56 des *Études rétiviennes* s'ouvre sur un hommage à Ryszard Engelking, éminent chercheur polonais, dont nous regrettons la disparition. Ses articles, accessibles dans notre revue, enrichissent la connaissance de l'œuvre de Rétif de la Bretonne, dont il avait fait très tôt la lecture intégrale.

Le dossier thématique « Rétif après Rétif », dirigé par Françoise Le Borgne, Laurent Loty et Lucien Derainne, occupe la plus grande part de ce numéro ; il confirme lui aussi l'importance de l'œuvre de Rétif dans la littérature française. Il revient sur des publications dont certaines paraissaient avoir déjà fourni tout leur suc, comme *Les Illuminés* de Nerval, ou la biographie très complète que Charles Monselet consacre à notre auteur au milieu du XIX^e siècle : nouvelles analyses, nouvelles perspectives. Un regard neuf, des interrogations différentes sur ces divers témoignages et créations, ouvrent la voie à une reconstruction passionnante de la postérité de Rétif de la Bretonne.

C'est par une fiction, *Le Hibou*, pièce de Christian Peythieu, que s'achève ce dossier sur l'évolution de la réception de Rétif : le quiproquo persistant sur *Le Paysan* : « parvenu ? non, pervers ! » est plein d'enseignement !

Jeune poète, Joseph Joubert, contemporain de Rétif, avait cherché à rencontrer l'auteur de *La Dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans*. Il fut hélas davantage retenu par l'épouse que par l'écrivain : Pascal Pfister relit *La Femme infidèle* à la lumière des *Carnets* de Joseph Joubert. On comprend que tout oppose ces deux écrivains dont les modes d'inspiration sont aussi dissemblables que possible ; Rétif auquel on n'a cessé de reprocher son débordement littéraire, son abondance, sa prolixité et Joubert « fragmentaire

par tempérament¹ », selon son biographe, et si peu sûr de sa création qu'il n'a jamais pu se résoudre à publier.

Dans le champ des *Mots de Rétif* la glane se poursuit, largement pourvue par Pierre Testud. Cette rubrique reste ouverte : le vocabulaire rétivien est loin d'avoir été exploré !

Cette fois encore, une belle chronique bibliophilique puis quelques notes sur des parutions récentes, et deux appels à communication pour des colloques qui nous donnent rendez-vous en 2025.

Avec la fidèle attention du comité de rédaction
Claude JAËCKLÉ PLUNIAN



1. Pierre-Maurice Masson, « Chateaubriand et Joubert », *RHLF*, oct. 1909, p. 795.



Sommaire

À nos lecteurs	3
Hommage à Ryszard Engelking par Pierre Testud.....	7
Dossier <i>Rétif après Rétif</i>	11
Introduction par Lucien Derainne, Françoise Le Borgne, Laurent Loty	13
Françoise Le Borgne : « <i>Le Rétif de Charles Monselet</i> »	23
Keiko Tsujikawa : « <i>Rétif, Nerval et la réinvention des Nuits de Paris : conteurs, doubles et rêves</i> »	39
Pierre Testud : « <i>Rétif en scène au XIX^e siècle à travers la presse de l'époque</i> ».....	57
Lucien Derainne : « <i>Rétif et Balzac : bilan et perspectives</i> »	71
Henri Portal : « <i>Rétif de la Bretonne lu par Guillaume Apollinaire</i> »	87
Philippe Jalet : « <i>Fernand Fleuret, admirateur mitigé de Rétif</i> »	109
Hélène Cussac : « <i>Le territoire vocal des Nuits révolutionnaires (1790 et 1793/1794) : du texte de Rétif de la Bretonne à la série télévisée de Charles Brabant (1989)</i> »	121
Christian Peythieu : « <i>Le Hibou d'après Rétif de la Bretonne : un montage d'extraits du texte original de 1987</i> » :	153

Les Mots de Rétif

Introduction par Françoise Le Borgne et Laurent Loty	167
Lucien Derainne : <i>Observateur, observation, observer</i>	169
Pierre Testud : <i>Affreuseté, Baladoire, Bleuir, Énergiser, Hideur</i>	172

Études

Pascal Pfister : <i>Joseph Joubert dans l'entourage de Rétif de la Bretonne (1784-1785)</i> ..	187
<i>La Maison de Joseph Joubert</i> par Jean Michel Andrault.....	213
Pierre Testud : <i>Rétif et sa descendance</i>	215

Compte rendu de l'Assemblée générale de la Société Rétif de la Bretonne	225
--	-----

Varia*Bibliophilie*

Chronique de bibliophilie rétivienne par Jean Michel Andrault et Philippe Jalet	235
<i>Bibliographie - Notes</i> par Claude Jaëcklé Plunian	243
Entretien sur le site <i>rétifdelabretonne.fr</i> , par Françoise Le Borgne, Laurent Loty, Claude Jaëcklé-Plunian	245

Résumés des articles du dossier « Rétif après Rétif »	251
---	-----

Appels à contributions

« Rétif de la Bretonne et l'épistolaire »	257
« Rétif de la Bretonne, George Sand et l'écriture du monde paysan »	263

Renouvellement du bureau de la Société	267
--	-----

Table des illustrations	269
-------------------------------	-----

Bulletin d'abonnement.....	271
----------------------------	-----

Hommage à Ryszard Engelking

J'ai appris avec beaucoup de tristesse, le 10 janvier 2024, le décès de Ryszard Engelking professeur à l'Université de Varsovie. Son avis de décès le présentait comme « mathématicien, traducteur de littérature française, humaniste, membre ordinaire de la Société scientifique de Varsovie et de la Société Rétif de la Bretonne ».

Cet homme modeste et discret fut un mathématicien de renommée mondiale, plusieurs fois invité par de grandes universités étrangères, notamment américaines et lauréat de nombreux prix scientifiques. Sa spécialité était la « topologie générale », et ses ouvrages en ce domaine sont une référence.

Il fut aussi un homme d'une grande culture littéraire, admirateur et connaisseur avisé de notre littérature. Par ses traductions de Flaubert (*Mme Bovary*, *L'Éducation sentimentale*), Baudelaire (*Le Spleen de Paris*, *Les Paradis artificiels*), Villiers de l'Isle-Adam (*L'Ève future*), Nerval (*Les Filles du feu*), Huysmans (plusieurs nouvelles), il a en quelque sorte milité pour son rayonnement.

Mais il s'est particulièrement passionné pour l'œuvre de Rétif. Ses premiers travaux semblent avoir été, en 1985 et 1986, une étude intitulée *Les Chimères de Monsieur Nicolas (Chimery Pana Mikolaja)*, publiée dans trois numéros de la revue *Tworczosc*, une soixantaine de pages présentant une image de Rétif actualisée à la lumière de la recherche récente. En 1989, il donne une traduction de *La Dernière aventure d'un homme de 45 ans (Ostaniaprzygoda czterdziesto pięcioletniego mężczyzny)*, avec préface, notes, extraits de *Mes Inscricions* relatives à Sara, en y adjoignant la 50^e Contemporaine, « La Fille de mon hôtesse ou la mère soupçonneuse »).

En 1997, il dirige dans *Literatura na swiecie*, n° 3-4, sous le titre « Rétif w peknietym », diverses études consacrées à Rétif, avec une chronologie de la

vie de Rétif, une bibliographie sélective, des traductions polonaises de diverses pages (371 pages).

Enfin au printemps de 2022, ultime travail, et non des moindres, il a publié la traduction de *Monsieur Nicolas* (*Pan Mikołaj, czyli serce ludzkie odślonione*) en un volume de 640 pages.

Mon regret est de ne pas avoir eu très souvent l'occasion de rencontrer Ryszard Engelking. J'ai fait sa connaissance en 1981, à l'occasion d'un de ses rares voyages à Paris. Nous avons l'année précédente échangé quelques lettres, notamment au sujet de sa traduction de *La Dernière aventure*. Ses observations sur le texte et ses questions m'avaient révélé sa grande connaissance de l'œuvre de Rétif, son attention minutieuse au texte

Ses séjours en France ont été rares. Voyager hors de Pologne était alors chose malaisée. Mais il a pu tout de même participer à quelques assemblées générales de notre Société et au colloque de 1999 à Poitiers sur *Rétif et l'image*.

Il fut un lecteur attentif de notre revue, qu'il enrichit par quelques contributions qui témoignent de son érudition et de son esprit rigoureux (voir *infra* la liste de ses contributions).

Il a sans doute été le lecteur le plus attentif de mon édition de *Monsieur Nicolas*. Il m'envoyait régulièrement ses remarques, au fur et à mesure de sa lecture de mes notes, me suggérant ici et là des corrections, des additions, des précisions. Il pensait à une éventuelle seconde édition, qui aurait incontestablement bénéficié de son apport. De même, il a scruté mon édition du *Journal*.

Je conserve avec soin toutes ces pages manuscrites, comme j'ai en bonne place dans ma bibliothèque sa traduction de *La Dernière aventure d'un homme de 45 ans*. Mais je regrette de ne pas avoir celle de *Monsieur Nicolas*, qu'il ne m'envoya pas, contrairement à son habitude. Je suppose qu'au printemps 2022, son état de santé était déjà dégradé. Le dernier message que j'ai reçu de lui date du 13 juillet 2021. Il m'écrivait : « Il y a une semaine, j'ai approuvé les dernières épreuves de *Monsieur Nicolas* en polonais. Il doit paraître cet automne. Après je donnerai ma collection rétivienne à la bibliothèque de mon université et fermerai le chapitre Rétif de la Bretonne. Je garderai pour moi vos éditions de *Monsieur Nicolas*, du *Paysan-Paysanne pervertis* et des *Nuits* ». Ces mots sonnaient comme un adieu.

Il était né en 1935, un 16 novembre. Il est mort un 16 novembre, en 2023. Mourir le jour de son anniversaire n'est peut-être qu'une coïncidence, mais ce peut être aussi le signe d'un choix personnel.

Contributions de Ryszard Engelking aux *Études rétiviennes*

- « Rétif en Pologne », n° 3, juin 1986, p. 7-9
- lettre à Philippe Havard de la Montagne à propos de son article « Rétif de la Bretonne a-t-il connu le père de Balzac ? », n° 8, juin 1988, p. 133-135
- « Notes sur la topographie parisienne de *Monsieur Nicolas* », n° 19, p. 49-60
- « Rétif connaissait sa vraie date de naissance ! », n° 24, p. 81-86
- échange épistolaire avec Daniel Baruch au sujet de *se blesser* employé à propos d'une femme, n° 25, p. 127-128
- « Sur quelques personnages rétiviens : Zéphire, Mme Debée, Mme Quillau, Mairobert », n° 26, p. 23-40
- « Notule sur l'emplacement de la boutique de Filette (à propos d'un passage du *Journal*) », n° 26, p. 141-143
- « Sur la chronologie de la V^e Époque de *Monsieur Nicolas* », n° 32, déc. 2000, p. 31-75
- « Lettre à Pierre Testud à propos de son édition de *La Dernière Aventure d'un homme de 45 ans* », n° 40, déc. 2008, p. 229-233.

Rétif après Rétif



Dossier « Rétif après Rétif »

Introduction Les revies de l'œuvre de Rétif

« Ô Rétif de la Bretonne ! Tu ne seras apprécié que fort tard¹ [...] », annonçait Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris*. De fait, après sa mort, en 1806, Rétif et son œuvre ont été jugés non seulement « digne[s] de l'indifférence, mais des mépris publics² ». L'Empire et la Restauration ont vu s'effacer la mémoire de l'auteur de *Monsieur Nicolas*, dont la Révolution avait déjà fragilisé la position dans la République des lettres et dont les dernières publications n'avaient guère suscité l'intérêt. Malgré les tentatives de Michel de Cubières-Palmézeaux d'entretenir sa mémoire³, et malgré sa présence affleurante dans les différents « romans de mœurs » d'Étienne Lamothe-Langon qui lui emprunte de nombreuses épigraphes à la fin des années 1820, Rétif reste pendant plusieurs décennies une référence honteuse qu'on n'avoue qu'à demi-mots, à l'image du chroniqueur à succès, Étienne de Jouy, qui réécrit en 1815 « Une nuit de Paris » tout en dénigrant son modèle⁴. L'histoire de la postérité de Rétif est donc celle d'une réhabilitation et d'une redécouverte progressives, à laquelle ont participé à la fois des journalistes, des auteurs, des éditeurs, des bibliophiles, des chercheurs, des traducteurs mais aussi des réalisateurs et des metteurs en scène. Tous ont contribué à faire émerger dans

1. Louis-Sébastien Mercier, « Brochures », *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, t. II, p. 130.

2. François Marlin (Milran), *Jeanne Royez ou la bonne mère*, Paris, Le Normant, 1814, t. 3, note k, p. 127. Milran rapporte cet avis pour le contester en prenant finalement la défense de Rétif.

3. Michel de Cubières-Palmézeaux, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de Restif », dans Nicolas Edme Rétif de la Bretonne, *Histoire des compagnes de Maria, ou Épisodes de la vie d'une jolie femme*, Paris, Guillaume, 1811, t. I.

4. Étienne de Jouy, « Une nuit de Paris », dans *Guillaume le Franc-Parleur*, Paris, Pillet l'aîné, 1817, t. II, p. 221-233.

l’imaginaire collectif la figure singulière de Rétif de la Bretonne et à exhumer progressivement certains pans de son œuvre monumentale.

Les phases de cette réhabilitation posthume correspondent à des « moments » au cours desquels Rétif cristallise un intérêt plus marqué et devient source d’inspiration. C’est d’abord le cas sous la Seconde République et au début du Second Empire : les articles que Charles Monselet et Gérard de Nerval lui consacrent, respectivement dans *Le Constitutionnel*, en août 1849, et dans la *Revue des deux mondes*, en août et septembre 1850, « inaugurent véritablement, comme le souligne Pierre Testud, la vie posthume de l’écrivain, 40 ans après sa mort⁵ ». Repris en volumes⁶, ces articles trouvent un relais chez les dramaturges qui portent à la scène *La Paysanne pervertie* en 1851 – « immense succès de mouchoirs » – puis Rétif lui-même⁷, également héros en 1856 d’*Ingénue*, le roman d’Alexandre Dumas⁸.

Dans les *Originaux du siècle dernier : les oubliés et dédaignés*, en 1857, Monselet juge son époque propice à la redécouverte des écrivains « refoulés par les pâles restaurateurs du bon goût⁹ » après la Révolution française. L’après 1848 est aussi propice à une relecture de Rétif comme précurseur des mouvements socialistes ainsi que commencent à le faire Xavier de Montépin en 1849 et Pierre Leroux dans ses « Lettres sur le Fouriérisme » de 1850¹⁰. Enfin, dans le numéro du 15 janvier 1857 de la revue *Réalisme*, Jules Assézat qui rééditera *Les Contemporaines* en 1875-1876, consacre un article à Rétif comme précurseur du réalisme, à tel point que Jules Janin n’hésite pas à fustiger une « école de

5. Pierre Testud, « Éditer Rétif de la Bretonne (2). Éditions et connaissance de Rétif de la Bretonne », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, mai 2023, Les Belles Lettres, p. 17-28.

6. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne, sa vie et ses amours, documents inédits*, Paris, Alvarès fils, 1854 ; Gérard de Nerval, *Les Illuminés. Récits et portraits*, Paris, V. Lecou, 1852. Voir l’article de Françoise Le Borgne sur Monselet dans ce dossier et l’article de Keiko Tsujikawa, « Nerval et Rétif de la Bretonne : généalogie, théâtralité et matériau onirique », *Études rétiviennes*, n° 55, p. 71-92.

7. Henri Meyer, *Rétif de la Bretonne ou le roman en action. Vaudeville*, (1856). Voir l’article de Pierre Testud dans ce dossier.

8. Voir Françoise Le Borgne, « De l’Ingénue de Rétif et à l’Ingénue de Dumas », *Études rétiviennes*, n° 38, décembre 2006, p. 205 à 214.

9. Charles Monselet, *Les Originaux du siècle dernier : les oubliés et les dédaignés*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, p. 3.

10. Xavier de Montépin, « Les communistes en 1780 », *Assemblée nationale*, 26, 28 avril, 1 et 2 mai 1849 ; Pierre Leroux, « Lettres sur le fouriérisme. Seconde partie. 1^{re} lettre. Rétif-la-Bretonne », *La Revue sociale*, n°7, mars 1850, p. 103-108.

Rétif¹¹ ». Mais il faut aussi compter sur ceux qui, à l'instar de Nerval, ne se reconnaissent nullement dans cette prétendue « école » et que fascine surtout la propension rétivraine à mêler l'observation et le fantasme, l'espace et le souvenir¹². En 1751, associé au projet, Baudelaire lui-même propose à Monselet d'intituler le journal qu'il souhaite créer *Le Hibou philosophe*¹³...

Le « moment » post-1848 amorce un mouvement de réédition des œuvres de Rétif qui se poursuit – généralement sous forme d'anthologies ou de condensés – jusqu'au XX^e siècle, contribuant à la représentation d'un Rétif galant, voire libertin¹⁴. Bertrand Villeneuve publie *Le Pornographe, L'Anti-Justine* et *Dom Bougre aux États généraux* en 1911 dans « La Bibliothèque des curieux » chapeauté par Guillaume Apollinaire. Comme le souligne Jean M. Goulemot, « voilà Rétif livré aux lecteurs de second rayon, aux spécialistes de pathologie sexuelle et écarté d'une lecture plus généraliste, et partant plus populaire¹⁵ ». La vogue des éditions galantes illustrées, de luxe et de demi-luxe, dans les années 20 et 30, confirme cette tendance¹⁶. C'est elle qui inspire à Fernand Fleuret et à Mac Orlan leurs pastiches érotiques¹⁷ et attire l'attention des surréalistes. Philippe Soupault évoque avec ses *Dernières nuits de Paris* (1928), « la fin d'une jeunesse, d'une génération et sans doute d'une époque¹⁸ ».

L'autre grand « moment » rétivrain correspond aux années 1980-1990. Il culmine avec la célébration du bicentenaire de la Révolution française. Dans le numéro de la revue *Europe* qui lui est consacré, en avril 1990, Michel Delon note ainsi que « Rétif de La Bretonne a été l'une des vedettes discrètes du Bicentenaire¹⁹ ». Bénéficiant du travail sérieux de réédition des œuvres rétivraines initié par Jean-Jacques Pauvert en 1959²⁰, il était sorti du second rayon, intéressant à la fois des historiens comme Emmanuel Le Roy Ladurie

11. Jules Janin, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 octobre 1851, p. 2.

12. Voir l'article de Keiko Tsujikawa dans ce dossier.

13. André Monselet, *Charles Monselet, sa vie son œuvre*, Paris, E. Testard, 1892, p. 115.

14. Voir Pierre Testud, art. cit.

15. Jean M. Goulemot, « Le Rétif illustré des années folles (I) », *Études rétivraines*, n° 33, décembre 2001, p. 51.

16. Voir Jean M. Goulemot, « Le Rétif illustré des années folles (II) », *Études rétivraines*, n° 36, p. 137-138.

17. Fernand Fleuret, *l'Histoire de la bienheureuse Raton, fille de joie*, Paris, Gallimard, 1926 et *Supplément au Spectateur nocturne de Nicolas Restif de la Bretonne*, Paris, Éditions du Trianon, 1928. Sur Fernand Fleuret, voir l'article de Philippe Jalet dans ce dossier.

18. Michel Delon, « Nuits de Paris, de Rétif à Soupault », *Europe*, n° 769, 1993, p. 75.

19. Michel Delon, « Le Retour de Rétif », *Europe*, n°732, avril 1990, p. 3.

20. Restif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé*, Paris, J.-J. Pauvert, 1959, 6 volumes.

et Jean-Louis Flandrin, qui en ont fait un témoin de la vie rurale et du monde de l'imprimerie au XVIII^e siècle²¹, des critiques comme Maurice Blanchot²² et des chercheurs comme Pierre Testud²³. La portée politique de l'auteur des *Nuits révolutionnaires*, longtemps occultée par sa réputation d'érotomane, est réévaluée et il devient une source d'inspiration pour les dramaturges et les réalisateurs des années 80 et 90 :

Les hommes de théâtre ont été sensibles au foisonnement verbal et à la richesse visuelle de son œuvre. Jean-Louis Barrault avait donné l'exemple au théâtre d'Orsay en 1975 et récidivé en incarnant le promeneur nyctalope dans le film d'Ettore Scola, *La Nuit de Varennes*, en 1982. À sa suite, Christian Peythieu et le théâtre de l'Opossum ont fait tourner un montage de textes de Rétif et de Mercier, *Le Hibou*²⁴ ; Christian Dente a mis en scène à La Courneuve *Les Nuits du hibou*, tandis que Jean-Marie Villégier proposait – véritable gageure – une lecture intégrale du *Drame de la vie* en quinze soirs, au théâtre de l'Athénée. La télévision élargissait l'audience. En 1975, c'est Marcel Bluwal qui avait tiré une dramatique de *Sara ou la dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans*. L'automne dernier, Charles Brabant a présenté une adaptation des *Nuits révolutionnaires* en sept épisodes qui promenaient le spectateur dans un Paris partagé entre la peur et l'espérance, entre les grands événements et les incidents quotidiens, entre l'aventure et la routine : durant ces années de révolution, il fallait gagner sa vie, manger, aimer²⁵.

Cette effervescence créatrice se nourrit de rééditions – citons celle d'extraits des *Nuits de Paris* en format de poche (1978 et 1986²⁶) et surtout celle de *Monsieur Nicolas* dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1989 – et

21. Voir Le Roy Ladurie, « Ethnographie rurale du XVIII^e siècle : Rétif de La Bretonne », *Ethnologie française*, II, 3-4, 1972 et Jean-Louis Flandrin, *Les Amours paysannes : amour et sexualité dans les campagnes de l'ancienne France*, XVI^e-XIX^e siècle, « Archives », Gallimard Julliard, 1975.

22. Voir Maurice Blanchot, « Un livre vivant », *Critique*, n° 22, mars 1948 et « Les plaisirs de la vertu », *Cahiers de la Pléiade*, n° 4, printemps 1948.

23. Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Paris-Genève, Droz, 1977.

24. Le texte du *Hibou* (1987) par Christian Peythieu est accessible en intégralité sur la page « Adaptations » du site de la Société Rétif de la Bretonne : <https://www.retifdelabretonne.net/le-hibou-de-christian-peythieu>. Un extrait est reproduit à la fin de ce dossier.

25. M. Delon, art. cité, p. 3-4. Sur la série de Charles Brabant, voir l'article d'Hélène Cussac dans ce dossier ; et Laurent Loty, « Dans les clairs-obscur du Bicentenaire. À propos du feuillet de Charles Brabant », *Europe*, numéro spécial *Rétif de la Bretonne*, dirigé par Michel Delon, n° 732, avril 1990, p. 88-95 ; repris et complété sous le titre « *Les Nuits révolutionnaires* (1989) de Charles Brabant. La série historique d'un Spectateur nocturne », dans *Les Nuits révolutionnaires* de Charles Brabant, livret du coffret de DVD, 2021, p. 9-19.

26. *Les Nuits révolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, préface de Jean Dutourd, notes et commentaires de Béatrice Didier, 1978, rééd. 1989 ; *Les Nuits de Paris*, Gallimard, « Folio », préface de Jean Varloot, textes choisis et commentés par Michel Delon, 1986.

d'un développement de la recherche dont témoignent, en 1985, la création de la Société Rétif de la Bretonne et de sa revue, les *Études rétiviennes*, puis l'organisation de plusieurs colloques et la parution de numéros de revues. Rétif cesse alors d'être considéré comme un auteur du second rayon et se voit reconnu en tant qu'écrivain, dans sa singularité mais aussi dans sa complexité et sa diversité.

Au XXI^e siècle, Rétif reste une référence importante pour certains auteurs comme Patrick Modiano²⁷ ou Alexandre Mathis²⁸. Au-delà de l'incontournable référence aux *Nuits de Paris*, d'autres textes émergent, bénéficiant d'éditions bon marché et de la visibilité offerte par les programmes de l'Éducation nationale, à l'instar de la *Lettre d'un singe aux animaux de son espèce*, dont la mise en scène d'Élisabeth Chailloux fait ressortir l'actualité écologique et sociale²⁹.

Envisager la postérité de Rétif, c'est donc inscrire la réception de son œuvre dans une temporalité marquée par de multiples facteurs historiques et conjoncturels, dans une histoire culturelle et intellectuelle qui engage la définition, le statut et la valeur de cette œuvre. L'exemple de Charles Monselet montre à quel point réhabiliter Rétif, autour de 1850, constitue une prise de position esthétique audacieuse, indissociable d'une réflexion du critique autour de la relativité de l'histoire littéraire et de la valeur en littérature³⁰. Au-delà des raisons intimes qui le poussent à s'y intéresser, l'auteur de *Les Oubliés et les dédaignés* ne peut considérer Rétif comme un auteur important que parce qu'il aborde l'histoire littéraire dans une perspective nouvelle, qui accorde une place aux *minores*, en tant qu'ils sont révélateurs de leur époque. Rétif, l'écrivain aux bras nus, lui apparaît rétrospectivement comme « inévitable » ; précurseur,

27. Voir Françoise Le Borgne, « Patrick Modiano et Rétif de La Bretonne. Le palimpseste des *Nuits* », *Études rétiviennes*, n°45, 2012, p. 203-215.

28. Alexandre Mathis, *LSD 67*, Paris, Serge Safran éditeur, 2013.

29. La « Lettre d'un singe » est un des éléments majeurs de l'ouvrage intitulé *La Découverte australe par un Homme-volant* (1781). *Lettre d'un singe aux êtres de son espèce*, texte de Nicolas Restif de La Bretonne, mise en scène d'Élisabeth Chouilloux, avec Eddie Chignara, création initialement prévue au Théâtre de l'Épée de Bois, 7 au 16 décembre 2020, captation diffusée en ligne en juin 2021 : <https://www.retifdelabretonne.net/lettre-dun-singe>. Voir Laurent Loty, « La Lettre d'un singe, de *La Découverte australe* (1781) à la scène (2021) : un texte inouï adapté à nos imaginaires d'aujourd'hui », *Études rétiviennes*, n° 53, décembre 2021, p. 185-198 (Annexe d'Élisabeth Chailloux : p. 195-198) ; Didier Gambert, « La Lettre d'un singe aux êtres de son espèce : étudier Rétif de la Bretonne au lycée », *Études rétiviennes*, n° 53, décembre 2021, p. 199-210.

30. Sur ce point, voir Marianne Bury, « La question de la valeur littéraire dans les portraits de Charles Monselet (1825-1888) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 63, 2011, p. 357-373.

il annoncerait le basculement des belles lettres dans une littérature³¹ qui serait déjà une littérature de masse, écrite pour le peuple par le « peuple auteur ».

La référence à Rétif et son éventuelle appropriation sont ainsi à recontextualiser, et ce d'autant plus qu'il s'agit d'un auteur dont le statut a toujours été contesté, même de son vivant. L'étude de l'incontournable comparaison entre Rétif et Balzac révèle ainsi les enjeux polémiques de cet exercice, qui vise toujours à réhabiliter ou à dévaloriser l'un des deux écrivains tout en tâchant de fixer leur place respective dans l'histoire littéraire³². Monselet, par exemple, considère que la comparaison entre Rétif et Balzac a du sens parce que Rétif est un véritable écrivain et pas seulement l'un de ces petits auteurs dont la vie s'avère plus intéressante que l'œuvre. Une grande partie de l'étude qu'il lui consacre est d'ailleurs une bibliographie de ses ouvrages, qu'il résume et analyse avec soin.

Le fait que Rétif, quand il retient l'attention de la postérité, soit souvent appréhendé en tant que *personnage*, est, au contraire, révélateur des réticences qui ont pesé et pèsent encore sur son œuvre, longtemps méconnue. C'est un Rétif mâtiné de Hibou qui intéresse Henri Meyer, dans le vaudeville de 1856, et plus tard Fernand Fleuret ou Jean-François Parot³³, qui campent, à partir d'éléments librement puisés dans ses ouvrages, une figure pittoresque, plus ou moins sympathique. C'est encore ce personnage rétifien plus vrai que nature que l'on retrouve dans *La Nuit de Varennes* d'Ettore Scola, en compagnie d'un Casanova traité sur le même mode.

Ce phénomène est bien entendu favorisé par le fait que l'œuvre de Rétif est en partie autobiographique et qu'elle apparaît largement consacrée à l'élaboration d'un mythe personnel. En lui accordant des « revies » comme il l'avait lui-même imaginé dans *Les Posthumes*, la postérité a réalisé le désir profond de Rétif de devenir le fils de lui-même, le fils de son œuvre³⁴. Incarné par Christian Peythieu, par exemple, il *devient* ce Hibou qu'il avait créé et accède à cette immortalité à laquelle il aspirait tant. Ainsi le succès dramatique et cinématographique de la figure rétifienne revêt-il une pertinence troublante,

31. Sur ce point, voir Michel Delon, « La Révolution et le passage des belles-lettres à la littérature », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XC, n° 4-5, 1990, p. 573-588.

32. Voir la contribution de Lucien Derainne à ce dossier.

33. Dans la série de romans policiers historiques « Les Enquêtes de Nicolas Le Floch ». Voir notamment Jean-François Parot, *Le Noyé du grand canal*, Paris, 10/18, 2010. Concernant Henri Meyer et Fernand Fleuret, voir les articles de Pierre Testud et de Philippe Jalet dans ce dossier.

34. Sur cette question, voir Gisèle Berkman, *Filiation, origine, fantasme. Les voies de l'individuation dans « Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé » de Rétif de La Bretonne*, Paris, Honoré Champion, 2006.

comme s'il accomplissait une intention profonde de l'auteur, qu'indique clairement l'entreprise du *Drame de la vie*.

Certes, parmi les auteurs qui se sont intéressés à Rétif, quelques-uns ont entrepris de réécrire tout ou partie d'une de ses œuvres : Nerval donne sa version de *Monsieur Nicolas*, Dumanoir et Dennerly adaptent *La Paysanne pervertie* pour les planches, Philippe Soupault et Charles Brabant s'emparent des *Nuits de Paris* et des *Nuits révolutionnaires*, Marcel Bluwal transpose à l'écran *La Dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans* (1975). Mais ces réécritures et adaptations sont loin de rendre compte de la dynamique qui fonde l'ensemble des œuvres d'inspiration rétivienne. Comme l'écrit Keiko Tsujikawa, en effet, la référence à Rétif et à son œuvre correspond très souvent à une « affinité profonde qui relie les écrivains au-delà d'une influence directe³⁵ ». Ces affinités électives se manifestent par une inspiration commune, la reprise plus ou moins explicite de thématiques, de motifs et d'une poétique qui imposent une filiation entre l'univers rétivien et celui des créateurs qui, d'une manière ou d'une autre, s'y sont retrouvés.

Cette filiation peut être revendiquée dans le cadre d'une relation admirative : Monselet, reprend à son compte les jugements de Mercier sur un Rétif qui « n'est pas un homme de talent, mais [...] presque un homme de génie³⁶ » ; Modiano met en scène, dans *L'Herbe des nuits*, un narrateur qui a beaucoup aimé Rétif de la Bretonne, au point de lui consacrer de nombreuses pages de son carnet noir et de se répéter volontiers, lors de ses promenades nocturnes dans Paris, son « nom aux consonnances douces et mystérieuses³⁷ ». Son récit reprend d'ailleurs certains des grands motifs rétiviens : l'inscription du journal intime dans la narration ménageant une conscience aigüe du passage du temps, l'errance dans Paris suscitant la nostalgie pour une époque révolue, la fascination pour une figure féminine ambiguë qui n'existe qu'à la jonction de témoignages contradictoires à l'instar de la Sara de *La Dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans*... Mais il est plus troublant de constater que cette filiation s'impose aussi à des auteurs qui n'apprécient pas outre mesure l'auteur du *Paysan perverti* ou plutôt chez qui la sympathie est entravée par une forme de répulsion morale et/ou esthétique. Nerval condamne en Rétif un auteur corrompu par le matérialisme du XVIII^e siècle mais Nicolas lui apparaît comme un double et il puise dans *Les Nuits de Paris* l'inspiration profonde de

35. Keiko Tsujikawa, « Rétif, Nerval et la réinvention des *Nuits de Paris* : conteur, doubles et rêves », dans ce dossier, page à préciser.

36. C. Monselet, *Rétif, op. cit.*, p. 3.

37. Patrick Modiano, *L'Herbe des Nuits*, Paris, Gallimard, NRF, 2012, p. 158.

ses *Nuits d'octobre*, récit composite aux multiples facettes, mêlant au compte rendu des déambulations du narrateur et de son guide une part d'onirisme et d'imaginaire. De même, dans son « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul », Apollinaire associe-t-il Rétif à une tradition familiale incestueuse marquée par la dégénérescence et l'anomie tout en renouant avec son intérêt pour les figures marginales et la réélaboration fantasmatique du Paris nocturne³⁸.

Au sein de l'œuvre rétivienne, *Les Nuits de Paris* occupent une place privilégiée : ce sont elles qui ont sans doute le plus inspiré la postérité. Leur pouvoir sur l'imaginaire tient à ce qu'elles établissent de profondes et mystérieuses communications entre des espaces, des milieux, des époques, des discours apparemment disparates par l'entremise d'un sujet physiquement, amoureusement, intellectuellement et moralement engagé dans son rapport à la capitale. Les enjeux esthétiques et les enjeux politiques de l'œuvre sont indissociables comme l'a bien compris Charles Brabant dans son adaptation télévisuelle de la série : le traitement de la bande sonore, entremêlant la voix off du narrateur, la voix du Hibou personnage, les voix singulières des personnages qu'il croise, les chants de liesse et le grondement désespéré du peuple, questionne les modalités de l'engagement, qu'il soit individuel ou collectif³⁹. La lecture politique de l'œuvre de Rétif, de Pierre Leroux à Élisabeth Chailloux – qui parvient à faire entendre la puissance du propos de *La Lettre d'un singe* par l'entremise de l'acteur Eddie Chignara – reste à approfondir et gagnerait à faire l'objet d'une analyse spécifique.

Retenons dès à présent que les deux moments les plus remarquables, dans le long processus de redécouverte et de valorisation de l'œuvre de Rétif, sont des moments de remémoration forte de la Révolution française, qu'il s'agisse du surgissement de la Seconde République ou du Bicentenaire de 1989. À quoi il faut ajouter que la singularité de l'œuvre mène les écrivains, les dramaturges et les réalisateurs à s'inspirer, chacun à sa manière, du regard volontairement très subjectif que Rétif porte sur la vie quotidienne en société, et sur les transformations profondes qu'il a observées, qu'il s'agisse du développement de la vie urbaine ou du bouleversement révolutionnaire. Du regard volontairement très subjectif de Rétif ou, plus précisément, de la manière dont il met lui-même en scène le regard que le Moi porte sur le Monde, une réflexivité à la fois intime et politique, enthousiaste et inquiète, qui est peut-être une des caractéristiques de la « modernité ».

38. Voir l'article d'Henri Portal dans ce dossier.

39. Voir l'article d'Hélène Cussac dans ce dossier.

Complétant les actes du colloque « Rétif et ses lecteurs⁴⁰ », les sept études rassemblées dans le présent dossier retracent quelques grands jalons de la postérité rétivienne. Le « moment post-1848 » est bien balisé grâce aux articles de Françoise Le Borgne sur Charles Monselet, de Keiko Tsujikawa sur *Les Nuits d'octobre* de Gérard de Nerval et de Pierre Testud sur les comptes rendus journalistiques des mises en scène de Rétif et de ses œuvres au XIX^e siècle. Dans une perspective complémentaire, Lucien Derainne reconsidère les parallèles entre Rétif et Balzac, qui s'imposent dès cette période. Le Rétif de la Belle Époque est abordé dans sa diversité avec les études d'Henri Portal sur l'« Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul » de Guillaume Apollinaire et celle de Philippe Jalet sur deux ouvrages de Fernand Fleuret, l'*Histoire de la bienheureuse Raton, fille de joie* et le *Supplément au Spectateur nocturne*. Enfin Hélène Cussac, en s'intéressant aux *Nuits révolutionnaires* de Charles Brabant, aborde le vaste ensemble d'adaptations dramatiques et télévisuelles qui ont marqué l'époque du bicentenaire de la Révolution, dont un montage d'extraits du Hibou de Christian Peythieu apparaît également très représentatif. Ce parcours, qui ne demande qu'à être complété, intéresse tous les lecteurs de Rétif en révélant comment s'est forgé, au fil du temps et au gré des affinités, notre imaginaire rétivien.

Lucien DERAINNE, Françoise LE BORGNE et Laurent LOTY

40. Voir les actes du colloque dans le n° 38 des *Études rétiviennes* (décembre 2006).

Le Rétif de Charles Monselet

Le nom de Charles Monselet (1825-1888) reste associé aux « oubliés » et aux « dédaignés » du XVIII^e siècle qu'il a réhabilités¹. Parmi ces figures, Rétif de la Bretonne occupe une place privilégiée, non seulement parce qu'il est le premier de la série mais aussi parce que l'étude qui lui est consacrée s'avère la plus approfondie et la plus ambitieuse de toutes.

L'intérêt de Monselet pour l'auteur du *Paysan pervers*, qu'il a découvert grâce au cabinet de lecture que son père tenait à Nantes, est une passion de jeunesse. Lorsqu'il arrive à Paris en 1846 pour tâcher de se faire un nom dans les lettres, il est hanté par la figure de Rétif auquel il envisage d'abord de consacrer un roman et dont il complète sa connaissance en achetant des volumes ou en lisant à la bibliothèque. Son projet prend la forme d'une étude sur la vie et l'œuvre de Rétif, qu'il achève dès septembre 1847 et qu'il espère alors voir publier dans la *Revue des deux mondes*². La révolution de 1848 retarde la parution de cet « article monumental³ » mais lui confère une actualité inespérée. Il paraît finalement en feuilleton, non pas dans la prestigieuse *Revue des deux mondes* – qui publiera en 1850 « Les Confidences de Nicolas » de Gérard de Nerval – mais du 17 au 19 août 1849 dans le

1. Du 4 août 1850 au 19 avril 1851, Charles Monselet publie une série ininterrompue de portraits d'écrivains du XVIII^e siècle, qui seront réunis en 1857 sous le titre : *Oubliés et Dédaignés, figures littéraires de la fin du XVIII^e siècle*. Plusieurs fois rééditées, ces études portent sur Linguet, Mercier, Cubières, Olympe de Gouges, le Cousin Jacques, le chevalier de La Morlière, le chevalier de Mouhy, Desforges, Gorjy, Dorvigny, la Morency, Plancher-Valcour, Baculard d'Arnaud et Grimod de La Reynière.

2. Voir André Monselet, *Charles Monselet, sa vie, son œuvre*, Paris, Émile Testard, 1892, p. 76, 79, 82, 104, 112.

3. Charles Monselet, Lettre de Charles Monselet à Gabriel Richard Lesclide, cité par André Monselet, *op. cit.*, p. 107.

feuilleton du *Constitutionnel*⁴. Très remarquable, cette étude magistrale sera le point de départ d'un volume publié à 500 exemplaires en 1854 sous le titre *Rétif de la Bretonne*⁵ et réédité en 1858.

Cet ouvrage consacre la réputation de Monselet, qui devient un journaliste et un critique littéraire renommé sous le Second Empire, et il tire l'auteur de *Monsieur Nicolas* du néant dans lequel il était tombé après sa mort, en 1806. En 1864, Charles Monselet pouvait se féliciter d'avoir remis son œuvre à l'honneur :

Un ouvrage, par lequel nous avons prélué à ces exhumations, et qui est consacré tout entier à l'examen des deux cents volumes de Rétif de la Bretonne, nous a prouvé qu'il n'était pas impossible de vaincre certaines préventions du public et de défaire en partie ses opinions. Les œuvres, jadis tant conspuées, du romancier des halles, sont aujourd'hui en haute valeur dans les ventes publiques. Il y a évidemment, sinon réaction, du moins curiosité⁶.

Et trente ans plus tard, dans la biographie qu'il consacre à son père, André Monselet, évoquant les éloges suscités par *Rétif de la Bretonne*, note que « la lumière est complètement faite sur Rétif de la Bretonne et que la postérité a rendu justice à cet écrivain qu'elle apprécie à sa juste valeur⁷ ».

Afin d'expliquer l'intérêt de Monselet pour Rétif et d'analyser l'approche et les représentations qu'il en a promues, nous montrerons d'abord comment le jeune journaliste a pu trouver en Rétif un modèle. Nous reviendrons ensuite sur le parallèle qu'il établit entre l'auteur du *Paysan perversi* et Balzac et sur les enjeux de ce parallèle, qui lui permet de faire valoir la modernité et l'actualité de l'œuvre rétivienne. Enfin, nous nous intéresserons aux principes théoriques sur lesquels repose le *Rétif de la Bretonne* de Monselet et sur sa contribution à l'élaboration d'une approche critique originale.

Les voies de la sympathie

Évoquant l'intérêt passionné de Charles Baudelaire pour l'œuvre d'Edgar Poe, qu'il avait comprise et traduite comme personne, Monselet expliquait

4. Charles Monselet, « Rétif de la Bretonne », *Le Constitutionnel*, numéros 229 à 231, du 17 au 19 août 1849.

5. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne. Sa vie et ses amours ; documents inédits ; ses malheurs, sa vieillesse et sa mort ; ce qui a été écrit sur lui ; ses descendants ; catalogue complet et détaillé de ses ouvrages, suivi de quelques extraits*, Paris, Alvarès fils, 1854, 212 p. Toutes les citations renvoient à cette édition.

6. Charles Monselet, « Préface », *Les Originaux du siècle dernier : les oubliés et les dédaignés*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, p. 2.

7. André Monselet, *op. cit.*, p. 151.

qu'il avait « rencontré son semblable à travers l'Océan⁸ ». Cette image, on pourrait la lui appliquer et considérer qu'entre Monselet et Rétif, c'est une rencontre à travers « le fleuve du temps⁹ » qui a eu lieu. Dans cet auteur si singulier, l'apprenti écrivain a trouvé une figure tutélaire et une sorte de guide.

La découverte de Rétif, à une époque où on ne le lisait plus guère, a été rendue possible par le fonds du cabinet de lecture que son père avait tenu à Nantes, place Graslin, jusqu'en 1834. Né avec un pied-bot, opéré mais resté peu agile, Charles Monselet a passé sa jeunesse à dévorer, à Nantes puis à Bordeaux, des œuvres démodées du XVIII^e siècle : Pigault-Lebrun, Ducray-Duminil, Mme de Genlis, Rétif de la Bretonne, l'abbé Prévost, Crébillon fils et bien d'autres encore... Arrivé à Paris, il a complété ses lectures rétiviennes, dont il fournit un catalogue complet dans son étude. Il rend compte avec précision et, parfois, enthousiasme des plus marquantes, qu'il perçoit comme incroyablement vivantes. *Les Contemporaines* l'enchantent, dont « chaque ligne est fouillée dans le cœur, sous une impression toute récente et qui laisse sentir le frais du baiser ou le chaud d'un verre de vin¹⁰ ». Comme Nerval, il est également sensible à la première époque de *Monsieur Nicolas* qu'il présente comme « une idylle d'une forte venue, odorante et chargée de fleurs sauvages comme un buisson au printemps¹¹ ».

Mais c'est *Le Paysan pervers* qui lui semble le plus représentatif du génie singulier de Rétif – opinion que soutient le succès d'un roman traduit quatre fois en Allemagne, édité quarante-deux fois en Angleterre et auquel Mercier a consacré tout un chapitre du *Tableau de Paris*. Le résumé que Monselet en propose met en valeur la construction dramatique de l'œuvre et témoigne de la diversité des émotions suscitées par les multiples registres mobilisés par Rétif.

À l'émouvante saveur rustique des premières pages¹² succède ainsi le « roman bien touchant, bien simple, bien navrant, raconté en peu de mots dans un coin de la deuxième partie¹³ » – celui de la conversion à l'amour véritable de Manon Palestine, ancienne maîtresse de Monsieur Parangon devenue l'épouse

8. Charles Monselet, *La Lorgnette littéraire, dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, [1857], Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 20.

9. Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1989, t. I, p. 481.

10. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, p. 48.

11. *Ibid.*, p. 63.

12. À la fin d'une lettre, Pierrot cède la parole à sa mère : « Ces deux mots, les voici ; je donnerais la moitié de tous les romans du dix-huitième siècle pour ces deux mots : « Mon Edmond, je t'envoie des chausses de filouille, avec des culottes de fort-en-diable, deux vestes et l'habit de bouracan pour te faire brave les dimanches et fêtes. Je t'embrasse de tout mon cœur. Ta mère ». Ah ! Rétif de la Bretonne, que n'en êtes-vous toujours resté à cette littérature ! » *Ibid.*, p. 22.

13. *Ibid.*, p. 24.

d'Edmond, et de son suicide. Les parties suivantes orchestrent une gradation que Monselet retrace tambour battant, soulignant la force des tableaux qui s'enchaînent et l'efficacité de la plume du romancier. Quand Edmond arrive à Paris, celui-ci ne se contente pas de lui prêter les étonnements d'un Saint-Preux, il le confronte brutalement au cynisme et à l'impudence d'une noblesse libertine et « toute cette fange est remuée avec une grande fermeté de touche¹⁴ ». Plus son héros s'abîme dans l'abjection, plus le génie de l'écrivain éclate : la cinquième partie apparaît ainsi comme « la partie charbonnée de l'ouvrage : là est la verve saignante, la fougue sans mesure ; Rétif de la Bretonne écrase sans pitié sous sa brosse les couleurs les plus discordantes¹⁵ ». Après la pause ménagée par des dissertations littéraires et artistiques et par le retour de Madame Parangon, le roman recommence de plus belle et « atteint à son apogée d'épouvantement¹⁶ ». Gaudet est exécuté, Edmond condamné aux galères. Une fois encore, Rétif joue de son art des contrastes en nous ramenant, pour la huitième partie, dans la maison de Pierrot et de sa femme, qui subissent avec une douceur biblique les conséquences de l'opprobre que la déchéance d'Edmond a jeté sur leur famille : « tout est contraste dans cet étrange roman : l'auteur y emprunte tour à tour la palette de Ribeira et celle de Gérard-Dow, il écume et il soupire ; c'était un sanglier, c'est un mouton maintenant¹⁷ ». Aux retrouvailles violemment pathétiques d'Edmond et des siens s'oppose encore un dénouement « nu, brutal, froid, dans toute sa rigidité implacable¹⁸ ». Le jugement final de Monselet est enthousiaste ; il rejoint celui de Mercier pour saluer en Rétif un auteur puissant, qui s'empare de l'imagination de son lecteur et le bouleverse par la violence et la vérité de ses compositions :

Tel est ce roman orageux, plein de grandes lignes heurtées et fourmillant de détails microscopiques. Nous l'avons raconté tout au long, en tâchant de donner une idée de la manière de son auteur. Maintenant on peut juger. Le cœur humain y est fouillé et mordu comme avec une pointe de burin, la vie palpite et crie à chaque entaille. « Rien là-dedans, comme a dit La Harpe, n'est bien conçu, bien digéré », ce n'est pas même écrit en français, et pourtant on se laisse entraîner malgré soi par l'imprévu de l'action, par la vérité chaude de certains tableaux, surtout par les éclats qui jaillissent de ce style comme d'un fer rouge battu¹⁹.

14. *Ibid.*, p. 26.

15. *Ibid.*, p. 28.

16. *Ibid.*, p. 35.

17. *Ibid.*, p. 36.

18. *Ibid.*, p. 39.

19. *Idem.*

L'attraction qu'exerce Rétif sur Monselet est attestée par sa correspondance avec son ami Richard Lesclide, futur secrétaire de Victor Hugo demeuré à Bordeaux. Cette correspondance prend la forme d'un journal, qui couvre les deux premières années de la vie parisienne du jeune journaliste, de 1846 à 1848. On y trouve non seulement les indices de la préparation de son étude sur l'auteur du *Paysan perversi* mais aussi un compte rendu de ces années à la fois difficiles et exaltantes, durant lesquelles Monselet enchaîne les travaux de plume, court de rédaction en rédaction pour tâcher de se faire connaître – puis de se faire payer –, découvre Paris et ses spectacles, rencontre les auteurs à la mode et rêve de devenir lui aussi un grand écrivain. Ces expériences n'ont pu qu'accentuer sa sympathie pour Rétif, dans la mesure où, bien avant lui, l'enfant de Sacy était arrivé à l'écriture par le monde du livre²⁰ et n'avait conquis la célébrité qu'après avoir consacré de longues années à des fonctions de prote, c'est-à-dire à un travail harassant et peu rémunérateur. Entre l'imprimerie du XVIII^e siècle et le journalisme du XIX^e, il y a plus d'un point commun : on touche aux lettres par leur dimension commerciale et médiatique, on se familiarise avec le milieu littéraire, on noue quelques relations flatteuses mais les cercles de l'enfer sont nombreux avant de pouvoir espérer pénétrer dans le monde de la création. Dans certaines des confidences de Monselet à Lesclide, affleurent de possibles réminiscences de la geste rétivienne. En juillet 1847, il joue au paysan perversi lorsqu'il dresse le bilan de sa première année parisienne :

SAMEDI, FIN JUILLET. Fin juillet, entends-tu cela ? Tu vois quelle est mon existence parisienne, mon pauvre ami, remplie de hauts et de bas. Pour Dieu, je te supplie de ne pas l'envier : sois calme au sein de ta famille, dans la ville de Bègles, avec tes sœurs et tes fleurs ; sarcle tes plates-bandes et communique entre les bras du père D***. Là est le bonheur²¹.

Mais, à la différence d'Edmond ou de Rétif, Monselet n'est pas un séducteur. Quoiqu'il savoure avec gourmandise les romans licencieux du XVIII^e siècle qui alimenteront sa *Bibliothèque galante*²², ses bonnes fortunes semblent rares et le jeune homme, avec son humour habituel, souligne la distance qui le

20. « Le principal étant de vivre, / Fidèle au «Tel père, tel fils», / Ma ressource devint le livre ; / Mon père en vendait, moi, j'en fis ». Charles Monselet, cité par André Monselet, *op. cit.*, p. 261.

21. André Monselet, *op. cit.*, p. 103.

22. Cette *Bibliothèque galante* paraît dans la *Revue de Paris* en septembre 1853 sous le titre : « catalogue assez minutieux de tous les ouvrages légers du XVIII^e siècle ». Elle figure également dans *Les Galanteries du XVIII^e siècle*, Paris, Michel Lévy frères, 1862, p. 79 sq.

sépare de son modèle. Évoquant une courte villégiature à Écouen, en septembre 1847, il esquisse un tableau bien éloigné, par exemple, de l'idylle nouée par Monsieur Nicolas avec la jolie Marie Jehannin, à l'auberge de l'Image Saint-Nicolas, où il était descendu en arrivant à Dijon²³ :

LUNDI. Villégiature piteuse. Il pleut à verse. Nous déjeunons et dînons passablement. Je travaille un peu, et il ne m'arrive aucune aventure avec les filles de l'auberge qui sont des garçons. Écrit sur une table vermoulue à neuf heures du soir, au moment de me coucher²⁴.

En dépit de ces vicissitudes, Monselet peut se sentir porté par l'exemple de Rétif et rêver au seuil de la vingtaine qu'il est lui aussi appelé à s'extraire du boubier journalistique pour s'imposer comme écrivain. Il sent une œuvre en lui : « je suis, confie-t-il à Lesclide, un homme de tête, d'imagination, de conception, d'idées enfin, je pense des choses immenses²⁵ ». Il ne lui manque que la discipline nécessaire pour brosser un roman en trois mois et composer une pièce de théâtre en quinze jours. Le drame qu'il entreprend en 1847 sur Madame de Pompadour, à l'initiative d'Arsène Houssaye, directeur de la revue *L'Artiste*, n'avance guère mais le style en est tout à fait rétifien si l'on en juge par les réactions des lecteurs, « pétrifi[és] de stupéfaction par [l']échevèlement titanique et presque Robespierain²⁶ » des premières pages.

En attendant de mettre au monde les œuvres énormes qu'il porte en lui, Monselet s'impose en assumant courageusement ses choix esthétiques : après avoir proclamé son admiration pour Rétif, il critique des auteurs en vue comme Stendhal, dont il préface *Armance* en 1853 – roman qui lui semble spirituel et ingénieux mais totalement dénué d'énergie, de pathétique et de sublime²⁷. Dans sa *Lorgnette littéraire*, en 1859, il affirmera que seule la jeunesse possède un jugement impartial ; dès qu'un journaliste connaît les auteurs dont il doit évaluer les œuvres, sa critique est faussée²⁸. C'est donc au tout jeune aspirant écrivain qu'il revenait de secouer l'inertie et le conformisme esthétiques du milieu littéraire parisien en réhabilitant Rétif et la cohorte des dédaignés.

Rétif a donc été pour Monselet, à ses débuts, un exemple, un guide et sans doute un modèle. Le journaliste circule dans cette œuvre avec une fami-

23. Rétif, *Monsieur Nicolas*, éd. cit., tome II, p. 16 sq.

24. André Monselet, *op. cit.*, p. 105.

25. *Ibid.*, p. 85.

26. *Ibid.*, p. 103.

27. *Ibid.*, p. 142.

28. Charles Monselet, *La Lorgnette littéraire*, éd. cit., p. 151 sq.

liarité qui lui permet de s'en approprier certains procédés et certains motifs, y compris lorsqu'il aura forgé son propre style – tout à fait distinct de celui de l'auteur du *Glossographe*²⁹. L'œuvre rétivienne lui est comme une seconde mémoire, qui nourrit la polygraphie de cet amoureux du XVIII^e siècle. En mars 1747, il rencontre Anténor Joly et lui propose ses services :

Pressé de gagner immédiatement un peu d'or, j'ai exhibé une de mes idées à Anténor Joly. *Je dis* mes *parce que celle-ci appartient à Rétif de La Bretonne*. C'est la généalogie des hommes célèbres. Anténor en a été ravi. Je fais en ce moment la généalogie de Chateaubriand qu'il ira aussitôt placer dans quelque journal grand format auquel il en promettra une par quinzaine, pourvu que je signe d'un pseudonyme qui fasse croire à un homme célèbre, et que je garde pendant quelque temps le secret³⁰.

Dans *Les Oubliés et les dédaignés*, le portrait du chevalier de La Morlière prend la forme d'une lettre « du tombeau » et Monselet parsème ses écrits de néologismes, dont il partage le goût avec Rétif³¹. À l'occasion, il s'offre le plaisir de réécrire une scène rétivienne comme au début de son *Cazotte*, où la rencontre entre le peintre Fragonard et la fille de Cazotte, venue lui demander son portrait, est un hommage au début de *La Dernière Aventure d'un homme de quarante-cinq ans*. Comme Daigremont, Fragonard n'est plus que l'ombre de lui-même : la Révolution a fait basculer son univers et il s'est retiré, « désolé et bourru » dans un appartement de la bien nommée rue Gît-le-Cœur, au milieu de ses tableaux. La façon dont la jeune Cazotte fait irruption dans sa vie, un matin, rappelle manifestement l'apparition de Sara :

Fragonard se lamentait de la sorte ou à peu près, lorsque, le 16 août au matin, comme il contemplait avec tristesse une très-jolie gravure faite d'après son tableau du *Serment d'amour*, il entendit frapper à sa porte d'un doigt timide. Il y avait bien longtemps que l'on n'avait frappé ainsi à la porte de Fragonard. Le vieux peintre sentit aux battements de son cœur que tout n'était pas complètement mort en lui. Il alla ouvrir et vit entrer une jeune personne de seize à

29. André Monselet, *op. cit.*, p. 26-27 : « Son style a déjà cette correction qui le fait remarquer dans tous ses écrits ; sa forme est ce qu'elle restera jusqu'à la fin, pure, un tantinet précieuse, gaie, d'une gaîté douce, une gaîté bon enfant ».

30. *Ibid.*, p. 92. Je souligne.

31. Ainsi lit-on dans la *Bibliothèque galante*, à propos d'une description féminine tirée de *Thémidore* : « on ne niera pas le fini et le voluptueux de ces détails » et, au sujet du *Souper des petits-mâtres* : « Cela commence ravissamment ». Charles Monselet, *Les Galanteries du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 97 et 134.

dix-sept ans environ ; une ample jupe en mousseline blanche, un mantelet noir attaché par un nœud de rubans bleus, un autre nœud semblable dans ses cheveux, composaient toute sa parure³².

Déjà, le triste novembre annonçait la fin de l'année. J'étais tranquille dans mon anéantissement. Un dimanche matin, on frappa doucement à ma porte. [...] J'ouvris. [...] c'était Sara. Quoiqu'en négligé, elle était ravissante, et je la vis avec autant de joie que de surprise³³.

Charles Monselet s'approprie certains éléments de l'œuvre de Rétif pour leur pittoresque et leur capacité à évoquer cette vie du XVIII^e siècle qu'il a cherché à ressusciter dans ses propres productions mais aussi parce qu'il en perçoit la modernité. Plus que tout autre « oublié » du siècle des Lumières, l'auteur du *Paysan perverti* lui apparaît comme « le trait d'union qui rattache la littérature d'autrefois à celle de maintenant³⁴ » et l'époque, individualiste et curieuse, lui paraît propice à la redécouverte d'auteurs refoulés sous l'Empire « par les pâles restaurateurs du bon goût³⁵ ».

Le prisme balzacien

Charles Monselet a pour Balzac une immense admiration. Il l'a parfois aperçu dans les bureaux de *La Presse* et de *L'Événement* et l'a beaucoup lu – au point de s'identifier, là encore, à ses personnages. L'influence de *Illusions perdues* sur sa chronique des années 1846-1848 est évidente et parfois explicite³⁶. Et au moment même où il confie à Lesclide ses ambitions littéraires énormes, il lui avoue aussi ses craintes en termes balzaciens :

Si tu ne viens pas, je cours risque de m'éteindre assez obscurément, comme un de ces héros de Balzac, hommes à parapluie, qui s'en vont bourgeoisement avec un monde dans la tête³⁷.

32. *Ibid.*, p. 238.

33. Rétif de la Bretonne, *La Dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans*, Paris, Gallimard, Folio, 2012, p. 52.

34. Charles Monselet, « Préface », *Les Originaux du siècle dernier : les oubliés et les dédaignés*, éd. cit., p. 1.

35. *Ibid.*, p. 3.

36. André Monselet, op. cit., p. 85 : « LUNDI. Houzé vient me surprendre au lit. Ceci me rappelle certain chapitre de Lucien de Rubempré et de l'actrice Coralie recevant de la sorte le libraire Dau-riat. Du reste, j'enlace de plus en plus ledit Houzé ».

37. *Idem.*

On comprend pourquoi, à une époque où le jeune journaliste est hanté par les figures tutélaires de Rétif et de Balzac et entreprend de restituer aux « oubliés » et aux « dédaignés » une influence passée et présente, il enrichit, dans l'édition de 1854, le feuilleton paru dans *Le Constitutionnel* d'un parallèle entre les deux auteurs.

Cette comparaison est rendue possible par la place très particulière que Monselet prête à Rétif dans l'histoire littéraire. D'après lui, Rétif a été méprisé par la « France savante et lettrée, la France de l'Institut, la France qui n'a pas cessé de porter du linge blanc sous sa carmagnole³⁸ » parce qu'il incarnait le « peuple-auteur³⁹ », l'« écrivain primitif⁴⁰ ». Il voit derrière ce mépris le rejet viscéral de « l'invasion de la démocratie dans la littérature⁴¹ », le refus d'un nouvel ordre social et culturel dans lequel le peuple – ces couturières, lingères et faiseuses de modes pour qui Rétif se flattait d'écrire –, devenu lecteur, parviendrait à imposer ses goûts pour une littérature puissante, savoureuse et pathétique qui lui parlerait du monde dans lequel il vit. Cette appréciation conduit Monselet à récuser la conclusion de l'essai que Gérard de Nerval a consacré à Rétif : l'œuvre de celui-ci ne trahit nullement une « décomposition efflorescente et malade⁴² » mais au contraire – comme le révèlent au demeurant les charmants tableaux qui composent *Les Confidences de Nicolas* – un goût profond et nouveau pour la vérité, tout à fait étranger aux « auteurs de décomposition⁴³ » que sont Crébillon fils, Laclos et Louvet. Monselet considère donc que la condamnation esthétique et morale de Rétif – si souvent rapproché de Sade – est une manière de tâcher de discréditer cette « école de la franchise et du mot propre, qui tend à se substituer à toutes les écoles⁴⁴ ».

Si Rétif peut être rapproché de Balzac, c'est donc parce que tous deux se situent dans le même monde – celui qui s'impose progressivement dans la France du XIX^e siècle. Ils participent d'une même époque de l'histoire littéraire que Monselet retrace en 1852 dans la préface de son recueil de critiques *Statues et statuettes*. Cette histoire de la littérature moderne est scandée par les révolutions politiques. Plutôt conservateur à l'origine mais progressivement

38. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, p. 2.

39. *Idem*.

40. *Ibid.*, p. 88.

41. *Idem*.

42. *Ibid.*, p. 87.

43. *Ibid.*, p. 88.

44. *Ibid.*, p. 89.

conquis par les idées libérales⁴⁵, le journaliste insiste sur l'impact de ces révolutions sur la littérature :

Toujours une révolution purge violemment une littérature. Elle fait l'idée plus palpable et le langage plus vrai. Il faut des hommes à grosse voix pour se faire entendre aux heures de tapage social, et des écrivains ardents en couleur pour se faire lire. La réflexion serait mal venue alors, car l'action déborde de toutes parts et le fait pèse sur l'analyse⁴⁶.

Monselet considère que la révolution de 1789 a fait descendre les littérateurs dans la rue. Comme Rétif avant eux, les auteurs de mélodrames et de romans noirs ont pris conscience que l'on ne s'était pas encore intéressé à la plus grande portion du public. Ils ont dégagé des perspectives nouvelles et « la plume, dès lors, n'a plus bronché devant les sauvageries de la vie réelle⁴⁷ ». Leur littérature est restée grossière mais « tout ce fumier, largement épandu sur le champ littéraire, devait produire tôt ou tard un épanouissement de hautes plantes⁴⁸ ». La révolution de juillet 1830 l'a rendu possible : le drame romantique s'est imposé et le roman s'est perfectionné avec « Balzac, Soulié et George Sand, qui ont fait crier la vie dans leurs livres ; d'où est venue cette importance sociale accordée au roman⁴⁹ ». La troisième révolution, celle de 1848, paraît à Monselet grosse de mutations et quoique sa formule littéraire demeure encore incertaine, il conclut qu'« en littérature, la première révolution a donné la force. La seconde révolution, la grandeur. La troisième révolution donnera peut-être la vérité⁵⁰. »

Lorsqu'il en vient à comparer Rétif et Balzac, en 1854, le journaliste a conscience de l'incontestable supériorité de l'auteur de *La Comédie humaine*, qui incarne la meilleure part d'une conception déjà perfectionnée de cette littérature du réel inaugurée par Rétif :

Je n'ai pas besoin de dire combien, dans ce parallèle, la supériorité est, de toutes les façons, acquise à ce dernier, à l'auteur de tant de chefs-d'œuvre de force et

45. André Monselet, *op. cit.* p. 235-236 : « À vrai dire toutefois, et comme l'a justement fait remarquer M. Gustave Isambert dans *le Temps* (n° du 21 mai 1888), « Monselet n'a jamais eu de rôle politique. À ses débuts, il avait été assez imbu d'idées contre-révolutionnaires ; l'expérience de la vie avait fort modifié ses idées. Lors du 16 Mai, scandalisé dans son libéralisme, il se jeta assez vivement dans la campagne. Ce fut à peu près sa seule campagne de journaliste politique » ».

46. Charles Monselet, « Préface », *Statues et statuettes contemporaines*, 1852. Cité par André Monselet, *op. cit.*, p. 135-136.

47. *Ibid.*, p. 136.

48. *Idem.*

49. *Ibid.*, p. 138.

50. *Ibid.*, p. 138-139.

de grâce ; ce serait faire injure au bon sens du lecteur ; mais, enfin, j'ai voulu constater que Rétif de la Bretonne n'est pas indigne d'être mis en regard de Balzac. J'espère y avoir réussi⁵¹.

Cette mise en regard s'attache d'abord à des procédés littéraires et des thèmes communs aux deux écrivains : le retour des personnages, la présence obsédante d'un idéal féminin diffracté dans plusieurs ouvrages, l'importance accordée à la figure paternelle et l'invention du type du mentor cynique (Gaudet d'Arras et Vautrin). Mais ces points de convergence demeurent superficiels ; ce qui rapproche surtout les deux romanciers, c'est leur intérêt pour la peinture des mœurs contemporaines. Rétif s'est attaché à des mœurs plus populaires mais avec la même attention et le même souci d'exhaustivité que Balzac :

Lui aussi fut un voyant ; et l'ensemble de ses deux cents volumes est la reproduction fidèle des mœurs, du costume, du langage et des habitudes du peuple de 1770 à 1794. À trente ans de distance, la Comédie humaine se développe sur une échelle semblable : là se retrouve tout entière la société de 1830 à 1848. Balzac continue Rétif de la Bretonne, en l'élevant⁵².

Monselet salue encore l'intérêt historique de ces chroniques sociales, qui fourmillent d'anecdotes – et il cite d'ailleurs dans la douzième section de son ouvrage des extraits de *L'Année des Dames nationales* relatifs à certaines figures féminines marquantes de la période révolutionnaire. Il souligne également l'ambition politique, religieuse et philosophique des deux œuvres en rappelant que les socialistes modernes ont beaucoup puisé chez Rétif et tout particulièrement dans ses *Idées singulières*⁵³.

51. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, p. 94.

52. *Ibid.*, p. 90.

53. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, *ibid.*, p. 86 : « M. Xavier de Montépin écrivit dans le journal *L'Assemblée nationale* quatre feuilletons (26 et 28 avril ; 1^{er} et 2 mai) intitulés : *les Communistes en 1780*. Dans ces feuilletons, M. X. de Montépin raconte que, passant sur le quai des Vieux-Augustins, il acheta à l'étalage d'un bouquiniste le premier volume des *Contemporaines*, où se trouve une nouvelle portant ce titre : *LES ASSOCIÉS, nouvel ordre de maçons, plus utile que l'ancien*. Selon lui, «cette nouvelle contient en germe tout ce qui s'est dit depuis le 24 février à propos des associations de travailleurs, au Luxembourg, dans les banquets, dans les journaux et jusqu'à la tribune de l'Assemblée constituante». C'est cette nouvelle que M. X. de Montépin a reproduite, en l'arrangeant, pour en tirer des analogies et des allusions politiques ». *Ibid.*, p. 93 : « M. de Girardin a écrit à ce sujet, dans une série d'articles intitulée : *les Révolutions et les Réformes*, ces lignes, qui confirment notre assertion : «Aucune des idées émises aujourd'hui par ceux qu'on appelle réformateurs, idées qui serviront de point de départ à la révolution nouvelle, n'est essentiellement neuve. [...] Dans Rétif de la Bretonne, il y a des idées d'organisation sociale et d'association que Fourier s'est souvent appropriées» (*Presse* du 28 septembre 1852) ».

À la fin de son étude sur Rétif, analysant un de ses autographes, Monselet trouve la confirmation de son rapprochement entre les deux auteurs qui tous deux possèdent « une large écriture de travailleur⁵⁴ ». Ce trait est loin d'être insignifiant pour un critique qui, cherchant à saisir l'écrivain à travers l'homme, ne méprisait pas les apports de la phrénologie et de la graphologie.

Une nouvelle méthode critique

Souvent considéré comme un journaliste léger, Monselet a élaboré dans ses articles, ses préfaces et ses essais littéraires, une œuvre critique cohérente, dont il a exposé à diverses reprises les principes. Son étude de l'œuvre de Rétif participe de l'élaboration de cette méthode.

Tout en prenant très au sérieux l'étude littéraire des textes, dont il s'efforce de fournir un aperçu exhaustif⁵⁵, Monselet – qui avait d'abord envisagé de consacrer à Rétif un roman ou une biographie – s'appuie largement sur des éléments biographiques, établis à partir des ouvrages autobiographiques de l'écrivain mais aussi de témoignages et de documents inédits, pour le réhabiliter. Comme Gérard de Nerval, il considère que c'est sa passion pour les femmes qui définit l'auteur des *Contemporaines* au point qu'il lui donne pour devise la dédicace du *Pied de Fanchette* – « Aux beautés » – voyant dans cette formule « le secret de sa vie [...], et aussi celui de son talent, de sa grandeur et de sa décadence⁵⁶ ». Néanmoins, à la différence de son ami Nerval, il refuse d'envisager ses « amours débraillées et les écarts d'une imagination toute de feu » comme un indice de corruption morale parce que les témoignages qu'il a pu recueillir⁵⁷ lui permettent d'établir que Rétif a été un « homme d'une loyauté et d'une probité à toute épreuve », qui « avait le cœur sur la main comme il avait la vérité sur les lèvres⁵⁸ » et qui a secouru un grand nombre de jeunes filles. Il s'appuie sur cette conviction pour récuser les calomnies qui souillent la mémoire du pornographe, et notamment l'article de S. Henry Berthoud paru dans *La Presse* du 4 septembre 1836, qui présentait Rétif comme un vieil alcoolique répugnant, « malmenant une vieille femme et vomissant des invectives contre ses deux filles⁵⁹ ».

54. *Ibid.*, p. 209.

55. Charles Monselet recense les 49 ouvrages et 203 volumes de Rétif dans le « Catalogue complet et raisonné de Rétif de la Bretonne » qui compose la 10^e section de son étude et il précise qu'il n'est aucun des ouvrages mentionnés qu'il n'ait consulté. Il reproche d'ailleurs à Gérard de Nerval de n'avoir montré « qu'un côté de Rétif de la Bretonne » : « l'homme plutôt que l'écrivain, et plutôt l'amoureux que l'homme » (*ibid.*, p. 87).

56. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, p. 10.

57. Il cite ceux de ses filles, Marion et Agnès, d'Agnès Lebègue et de ses petits-fils, Augé et Vignon-Rétif.

58. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, p. 56.

59. *Ibid.*, p. 85.

Appréhender l'auteur par l'homme permet donc à Monselet de contrer les adversaires de Rétif, qui refusaient d'examiner son œuvre sous prétexte d'immoralité. Mais c'est aussi un moyen de replacer Rétif dans son époque et dans son milieu afin de mettre en évidence les dynamiques propres à ce que nous appelons désormais le champ littéraire. Certes, l'auteur des *Idées singulières* était « une exception étrange⁶⁰ » en son temps, parce qu'il était un pionnier dans la conception d'une littérature destinée au peuple (conception que l'on peut bien évidemment contester aujourd'hui⁶¹), mais il n'était pas pour autant isolé. Monselet rappelle que Rétif a suscité l'attention de ses contemporains : libraires, admirateurs provinciaux et étrangers, gens de lettres et gens du monde. Il fut le camarade de Beaumarchais et de Mercier ; « non, ce n'était ni un sauvage, ni un homme à rejeter de la société, celui que l'honnête Lavater appelait le Richardson français⁶² ». Comme il l'explique quand il préface *Les Oubliés et les dédaignés*, Monselet s'efforce en tant que critique de reconstituer le monde des lettres comme une fresque où la répartition des figures sur différents plans en fonction de leur importance confère du relief à l'ensemble et en éclaire les dynamiques internes.

La méthode critique de Monselet, que l'on a qualifiée d'anecdotique⁶³, envisage donc la physionomie des auteurs et les anecdotes qui les concernent non comme une fin en soi mais comme un moyen de peindre une histoire littéraire vivante. À cet égard, Mariane Bury remarque très justement que « Monselet pratique l'histoire littéraire en homme qui veut faire revivre le foisonnement de la création littéraire d'un moment donné, et non en spécialiste soucieux de constituer un panthéon idéal, après l'élimination des plus faibles⁶⁴ ». Tout en ayant, grâce à son goût très sûr, une nette conscience des hiérarchies littéraires⁶⁵, il est persuadé de la relativité de la valeur en littérature et un auteur comme Rétif lui permet de dégager la valeur heuristique des *minores*, révéla-

60. *Ibid.*, p. 42.

61. Voir Pierre Testud, « Culture populaire et création littéraire. Le cas de Rétif de la Bretonne », *Dix-huitième siècle*, n° 18, 1986, p. 85-97. Pierre Testud montre que s'il peut effectivement être considéré comme un intermédiaire culturel, Rétif écrit pour un public bourgeois et noble qui a les moyens d'acheter ses ouvrages.

62. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, p. 53.

63. Voir Paul Desfeuilles, *Charles Monselet (1825-1888) et la critique anecdotique*, Thèse principale pour le doctorat ès lettres présenté à la faculté des lettres de l'université de Clermont-Ferrand, Paris, Pierre Roger, 1927, 361 p.

64. Mariane Bury, « La question de la valeur littéraire dans les portraits de Charles Monselet (1825-1888) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 63, 2011, p. 373.

65. Monselet a également rendu hommage aux plus grands auteurs de son temps : Chateaubriand, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Nerval et Hugo.

teurs du fonctionnement d'une époque et des mécanismes qui infléchissent les réputations littéraires.

Rétif de la Bretonne occupe donc une place importante dans la carrière de Charles Monselet puisque, tout en cristallisant ses aspirations et ses ambitions créatrices de jeunesse, il lui permet de formuler une conception originale de l'histoire et de la critique littéraires. Objet d'admiration et d'étude, l'auteur du *Paysan Perversi* a permis au jeune journaliste de s'affirmer sinon comme le grand écrivain qu'il rêvait de devenir, du moins comme un critique éminent.

Au fil des ans, la trajectoire de Charles Monselet paraît s'éloigner toujours davantage de celle de son ancien modèle. Si ses contemporains l'identifient comme un homme du XVIII^e siècle égaré au XIX^e, ce n'est pas la figure de l'écrivain aux bras nus qu'il évoque mais celle d'un « galant et spirituel abbé de cour déguisé sous le frac moderne⁶⁶ ». On le surnomme « Monsieur Cupidon », titre d'un de ses recueils d'histoires galantes. Lui rendant un dernier hommage, André Theuriet, représentant de la Société des gens de lettres, précise ce portrait d'écrivain aimable et léger, plus proche de Marivaux que de Rétif :

A son tour le XVIII^e siècle a déteint sur Monselet ; il lui a donné cet esprit sagace, cette gaieté pimpante, cette sève malicieuse qu'il nous a fait goûter ensuite dans les exquises fantaisies disséminées au jour le jour au *Figaro* et à *l'Événement*. Charles Monselet a excellé dans ces petits tableaux parisiens dont il a formé plus tard une aimable galerie : *les Tréteaux*, *le Théâtre du Figaro*, *les Femmes qui font des scènes*, etc. On retrouve là le faire spirituel du portraitiste, des *Originaux du siècle dernier*, mais avec une couleur toute moderne, une observation rapide et exacte. On y trouve aussi un poète, car Monselet fut un vrai poète à la note finement sensualiste. « Il est dans la veine française », écrivait Sainte-Beuve à propos de son charmant recueil *le Plaisir et l'Amour*⁶⁷.

La vie privée, simple et bourgeoise, de ce père de famille nombreuse, tranche également avec l'existence orageuse et scandaleuse d'un Rétif aux « amours débraillées » qu'il avait courageusement défendu. Charles Monselet est décrit par son fils comme un être pudique, sensible, doux et affectueux, estimé de ses confrères journalistes mais aussi de grands écrivains comme Victor Hugo (qui le recevait régulièrement) et Sainte-Beuve, qui voyait en lui, sans lui en faire reproche, « la figure vivante du littérateur qui se disperse⁶⁸ ».

66. Caribert, *Paris*, n° du 21 mai 1888, cité par André Monselet, *op. cit.*, p. 268.

67. André Monselet, *op. cit.*, p. 261.

68. Sainte-Beuve, cité par André Monselet, *op. cit.*, p. 197.

Mais au-delà de ces trajectoires divergentes, une profonde affinité rapproche encore les deux polygraphes, unis dans la passion de la littérature, vécue comme un sacerdoce, et dans un rapport intime au passé, dont témoigne cette anecdote toute rétivienne rapportée par André Monselet :

Avec cet esprit porté vers le passé, il est permis de croire que Monselet s'accommodat fort peu de notre modernité : cela est si vrai qu'il vécut toujours en dehors du mouvement et de la civilisation, l'esprit occupé ailleurs. Voyageait-il, son guide datait pour le moins d'un demi-siècle, au point que s'il allait en Allemagne, il s'attendait encore à y rencontrer Voltaire.

Chaque coup de pioche donné aux vieux quartiers retentissait dans son cœur, aussi s'était-il empressé, dès son arrivée, de visiter et de décrire le Paris ancien, sentant la fin prochaine de cette ville que le progrès allait transformer. Son esprit se reportant sans cesse en arrière, il me montrait, dans nos promenades, du bout de sa canne, soit la demeure de Ninon de Lenclos, sur le boulevard du Temple, soit l'ancien hôtel de Sophie Arnould, sur le quai de Billy, soit l'ancienne résidence de Grimod de La Reynière, au coin de l'avenue Gabriel, avec la conviction d'avoir été un des hôtes de ces illustres demeures⁶⁹.

Lors de ses déambulations de jeunesse sur l'île Saint-Louis, il avait repéré l'ultime inscription rétivienne, incrustée sur le quai d'Orléans, vis-à-vis du n° 38 :

Elle offre ce mot : « Navare » et au-dessous : « février 1793⁷⁰ ».

Françoise LE BORGNE
CELIS – Université Clermont-Auvergne

69. André Monselet, *op. cit.*, p. 252-253.

70. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, p. 77.

Rétif, Nerval et la réinvention des *Nuits de Paris* : conteurs, doubles et rêves

Après avoir publié la biographie de Rétif de la Bretonne, *Les Confidences de Nicolas*, dans la *Revue des Deux Mondes* en 1850, contribuant ainsi au regain d'intérêt pour cet écrivain polygraphe, Gérard de Nerval fait paraître *Les Nuits d'octobre* en 1852 dans la revue hebdomadaire *L'Illustration, journal universel*¹. Ce titre fait directement écho aux *Nuits de Paris* de Rétif. Plus tard, dans le projet d'œuvre complète qu'il établit à la fin de sa vie, Nerval utilise, pour évoquer l'ouvrage à paraître chez Lecou qui semble contenir ce récit de déambulations nocturnes parisiennes, le titre *Les Nuits de Paris* — lapsus révélateur suggérant la persistance du souvenir littéraire rétivien². Rétif de la Bretonne a non seulement attiré l'attention de Nerval en tant que « peuple-auteur », issu d'une famille paysanne et ouvrier typographe, mais également par sa philosophie, sa cosmogonie et sa politique, qui lui valent une place dans le recueil *Illuminés, ou Les Précurseurs du socialisme* (1852)³. Pour son récit biographique, Nerval n'hésite pas à recopier massivement et presque littéralement des passages de *Monsieur Nicolas* ou du *Drame de la vie* notamment, conférant ainsi aux *Confidences de Nicolas* un trait étrangement dédoublé, le texte étant à la fois fidèlement repris de Rétif et reflétant les thèmes intimes de Nerval. De plus, l'œuvre de Rétif inspire à Nerval une poétique qui mêle le

1. Gérard de Nerval, « Les Nuits d'octobre, Paris - Pantin - et Meaux », *L'Illustration, journal universel*, les 9, 23, 30 octobre, 6 et 13 novembre 1852 ; Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade [abréviation : NPI], 1993, t. III, p. 313-351.

2. Voir [Projet d']« *Œuvres complètes* », NPI, t. III, p. 785. Le même titre se trouve dans le traité que Nerval signe avec l'éditeur Victor Lecou, [Paris, 16 novembre 1852], NPI, t. III, p. 794.

3. Voir sur ce point Keiko Tsujikawa, *Nerval ou les limbes de l'histoire, Lecture des Illuminés*, Genève, Droz, 2008 ; chapitre IV : « *Les Confidences de Nicolas* (xviii^e siècle) : Nerval au miroir de Restif », p. 107-156 et les annexes, p. 263-268.

passé et le présent, le réel et l'imaginaire, les vivants et les morts ; cette écriture hybride qui constitue la poétique des *Chimères* se retrouve dans d'autres œuvres majeures de Nerval, telles que *Aurélia*⁴.

Qu'en est-il alors des *Nuits d'octobre* ? Ce récit figure parmi les textes les plus étudiés par la critique nervalienne ces dernières années. Par la place qu'y occupe l'évocation des rêves et de l'irruption de l'étrange dans l'espace urbain, il annonce – tout comme *Aurélia* – l'esthétique surréaliste⁵. Nerval écrit-il ce récit sous l'inspiration rétivienne ? Étrangement, Nerval y laisse peu de traces de la lecture des *Nuits de Paris*. Il n'y mentionne pas une seule fois le nom de Rétif, se contentant d'évoquer celui de Dickens, l'auteur présumé de *La Clé de la rue ou Londres la nuit* — origine de la rédaction de ce récit nervalien, en réalité écrit par Sara⁶. Ou encore, Nerval évoque la tendance contemporaine de « l'école du vrai », sans doute celle de Dickens, Champfleury ou Courbet, qu'il tourne en dérision en écrivant son récit de déambulations dans le Paris nocturne (« Qu'ils sont heureux les Anglais de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque⁷ ! »). Nous constatons que Nerval ne se réfère pas directement aux *Nuits de Paris*, comme il le fait pour *Monsieur Nicolas* ou *Le Drame de la vie*, sa référence se limitant à une explication minimale dans son récit biographique⁸.

4. Voir Keiko Tsujikawa, « Nerval et Rétif de la Bretonne : généalogie, théâtralité et matériau onirique », *Études rétiviennes*, n° 55, 2023, p. 71-92.

5. Voir entre autres Gabrielle Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre. Identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, José Corti, 1986 ; *Nerval, réalisme et invention*, Orléans, Paradigme, 1997. Hisashi Mizuno, « Nerval face au réalisme : « Les Nuits d'octobre » et l'esthétique nervalienne », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 105^e Année, n° 4, p. 817-841. Voir aussi la récente édition des *Nuits d'octobre*, éd. Gabrielle Chamarat-Malandain, Classiques Garnier, 2018.

6. Voir Charles Dickens, « La Clé de la rue ou Londres la nuit », *Revue britannique. Recueil international*, t. X, juillet 1852, p. 143-160. Voir aussi sur ce point V. K. Lamb, « Nerval, Dickens et... Sala », *Revue de Littérature comparée*, n° 53, 1979, p. 84-86 ; Hisashi Mizuno, art. cité ; Victoire Feuillebois, « Imiter Dickens ? L'autre face du réalisme anglais dans *Les Nuits d'octobre* », *Nerval et l'Autre*, éd. Corinne Bayle, Classiques Garnier, 2018, p. 231-247. Nerval avait écrit un texte intitulé « Une nuit à Londres », *L'Artiste-Revue de Paris*, 20 septembre 1846 ; NPI, t. I, p. 1063-1067.

7. Nerval, *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 314.

8. Dans *Les Confidences de Nicolas*, Nerval note : « Où allait-il ? *Les Nuits de Paris* nous l'apprennent : il allait errer, quelque temps qu'il fit, le long des quais, surtout autour de la Cité et de l'île Saint-Louis ; il s'enfonçait dans les rues fangeuses des quartiers populeux, et ne rentrait qu'après avoir fait une bonne récolte d'observations sur les désordres et les scènes sanglantes dont il avait été le témoin. Souvent il intervenait dans ces drames obscurs, et devenait le don Quichotte de l'innocence persécutée ou de la faiblesse vaincue. Quelquefois il agissait par la persuasion, parfois aussi son autorité était due au soupçon qu'on avait qu'il était chargé d'une mission de police » (NPI, t. II, p. 1060).

Dans cet article, nous nous proposons de relire ces deux *Nuits*, celles du XVIII^e siècle et celles du XIX^e siècle, pour explorer l'affinité profonde qui unit ces deux écrivains, au-delà d'une simple influence directe. Il s'agira de mettre en lumière la façon dont Nerval réinterprète les *Nuits de Paris* de Rétif, en soulignant les implications politiques, sociales et littéraires de cette réappropriation. Nous verrons notamment comment Nerval s'inspire des stratégies narratives de Rétif, — la structure hybride, la présence du double et le récit des rêves — pour se distinguer des autres écrivains réalistes de son temps et introduire une dimension imaginaire et onirique dans ses pérégrinations à travers le Paris nocturne.

Mercier, Rétif et Eugène Sue : *Tableaux de Paris* et *Les Nuits de Paris* au XIX^e siècle

Avant même la rédaction des *Confidences de Nicolas* et des *Nuits d'octobre*, Nerval se réfère à plusieurs reprises à Rétif comme à l'un des précurseurs du genre physiologique au XIX^e siècle, au même titre que Lesage, La Bruyère, Shakespeare et Louis-Sébastien Mercier, qui ont tous eu « l'idée d'embrasser ainsi leur siècle⁹ ». Dès 1838, Nerval évoque « l'intention de passer en revue tous les états, comme fit Rétif de la Bretonne dans ses *Contemporaines* » (*La Presse*, 15 janvier 1838¹⁰). C'est ainsi que dans un article du *Siècle* du 2 septembre 1839, il mentionne à nouveau cette même œuvre rétivienne, pour finalement saluer la tentative collective à paraître, *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842) :

Rétif de la Bretonne, commença dans le silence et par un travail acharné cet énorme recueil des *Contemporaines* auquel la vie d'un homme ne suffisait pas. [...] il a donc fallu que cet habile homme [Léon Curmer] comprît ce que n'avaient compris ni Mercier, ni Rétif, ni Lesage, ce que ne comprend point le juste orgueil d'un seul écrivain ; il a compris que cette œuvre pour tous devait être faite par tous¹¹.

Les Français peints par eux-mêmes, Types et Portraits humoristiques à la plume et au crayon, Mœurs contemporains rassemblent en effet des écrivains tels qu'Honoré de Balzac, Charles Nodier, Jules Janin, Paul de Kock,

9. Nerval, *Le Siècle*, 2 septembre 1839 ; NPI, t. I, p. 481.

10. NPI, t. I, p. 374.

11. NPI, t. I, p. 481-483.

Théophile Gautier, Pétrus Borel, Alphonse Karr, etc., mais également d'autres littérateurs et surtout des dessinateurs comme Honoré Daumier, Paul Gavarni, Grandville, etc.¹². Après ce succès éditorial, les tableaux de Paris, diurnes ou nocturnes, deviennent une véritable fureur. S'ensuit *Le Diable à Paris* (1845-1846) qui réunit également George Sand ou Gérard de Nerval. S'y ajoutent les retentissements de deux succès littéraires phénoménaux : *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue, qui attisent la curiosité pour les bas-fonds de Paris, et *Scènes de la vie de bohème* (1851) d'Henri Murger, qui paraissent en feuilleton en 1845-1849 et qui connaissent un grand succès grâce à leur adaptation théâtrale, *La Vie de Bohème* de Théodore Barrière et de Murger, créée le 22 novembre 1849 au Théâtre des Variétés¹³.

C'est dans ce contexte historique et éditorial des années 1840 et 1850 que Nerval publie *Les Nuits d'octobre* dans les numéros des 9, 23, 30 octobre, 6 et 13 novembre 1852 de *L'Illustration*. Vers 1850, Alexandre Privat d'Anglemont avait fait paraître des articles dans les journaux, qui seront publiés en volumes dans *Paris anecdote* (1854) ou *Paris inconnu* (1861), connaissant des impressions successives jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Dans le numéro du 4 septembre 1852 de *L'Illustration* — soit un mois avant la publication des *Nuits d'octobre* — paraît une série de vingt gravures intitulées *Paris la nuit*, par Eustache Lorsay, décrivant chacune des scènes populaires nocturnes de la capitale¹⁴. Toujours dans *L'Illustration* du 23 octobre 1852, à la page précédant le deuxième article des *Nuits d'octobre* de Nerval, figure l'annonce de la publication du premier volume des *Tableaux de Paris* (1852-1853) d'Edmond

12. Ainsi est présentée la galerie des portraits des Français des deux sexes, des différentes régions et de toutes les classes sociales comme « L'homme du peuple », « La jeune fille », « Le gamin de Paris », « L'épicière », « Le propriétaire », « Le député », « Le notaire », « L'amateur du livre », « Les chiffonniers », « L'ouvrier de Paris », etc.

13. Notons que Nerval publie dans le même sillage *La Bohème galante* (du 1^{er} juillet au décembre 1852) — au même moment que *Les Nuits d'octobre* — et *Les Petits Châteaux de Bohème* (1853), faisant de son côté des retours sur l'époque romantique du Doyenné en 1832.

14. Voir sur ce point Hisashi Mizuno, art. cité. Les vingt petites gravures sont intitulées : « L'éteigneur de gaz » ; « Fermeture des boutiques » ; « Sortie des théâtres » ; « Le portier dort » ; « Retour du bal de barrière » ; « Le café des *Mousquetaires*, ouvert jusqu'à deux heures du matin » ; « Messieurs, il est minuit 4/4 » ; « Enfants sans gîte » ; « La couchette de l'ivrogne » ; « La ronde de sûreté » ; « Le crieur de journaux du soir : Ma dernière *Patrie* ! » ; « Le chanteur de salon revenant d'une soirée bourgeoise » ; « Le cocher de fiacre rentrant après avoir remis sa voiture » ; « Mauvaise rencontre » ; « Farceur hélant un ami couché » ; « Quatre heures du matin. — À la *Maison d'or* » ; « Que faites-vous là ? » ; « L'estaminet du Pied-Mouillé, à la Halle » ; « Cinq heures du matin. — La toilette de la ville » ; « Quand Pierre se lève, Paul va se coucher » (*Illustration, Journal universel*, 4 septembre 1852, p.156-157).

Texier — publicité qui occupe une page entière avec la gravure de frontispice¹⁵.

Nerval s'est-il inscrit dans cet engouement littéraire pour reprendre à sa manière *Les Nuits de Paris* ? Il semble pourtant conscient de la différence des contextes historiques et littéraires entre 1788 et 1852. À la fin du XVIII^e siècle, Rétif considérait comme sa mission d'écrivain de décrire les réalités des misères populaires, comme dans cette scène, « Les deux ouvriers » (142^e Nuit), où il critique les limites des réformes sociales menées sans connaissance de la vie des travailleurs. Après avoir transcrit la plainte d'une femme dont le mari sombre dans l'ivrognerie suite à une augmentation de salaire, l'auteur note :

De tous nos gens de lettres, je suis peut-être le seul qui connaisse le peuple, en me mêlant avec lui. Je veux le peindre ; je veux être la sentinelle du bon ordre. Je suis descendu dans les plus basses classes, afin d'y voir tous les abus. Prenez garde, philosophes ! L'amour de l'humanité peut vous égarer ! Ce que vous appelez le mieux pourrait être le pire¹⁶ !

Tout en reprenant les mêmes thèmes, Nerval semble se méfier, comme le remarque Victoire Feuillebois, de la « marchandisation des thèmes de Bohème ou des misères populaires¹⁷ ». Le poète tente de se détourner de cette façon de décrire ces milieux pauvres comme des « thèmes littéraires piquants et pittoresques ». Au XIX^e siècle, Eugène Sue, futur député républicain et socialiste, avait pour sa part décrit à sa manière les misères des bas-fonds de Paris dans *Les Mystères de Paris*. Fort de ses idéaux socialistes, il invente même dans ce roman une communauté proche du phalanstère fouriériste lors de l'épisode de Bouqueval¹⁸. Cependant, on ne peut méconnaître dans son œuvre le souci de fournir des descriptions pittoresques de ces nouvelles « barbares », après celles des sauvages américains peints par Cooper. Ainsi lit-on dans la préface des *Mystères de Paris* :

15. *L'Illustration, journal universel*, du 23 octobre 1852, p. 262. « Ce livre, utile parce qu'il est exact, ingénieux comme un roman et plein de curiosités amusantes, parce qu'il est écrit avec la vivacité de la fantaisie, est aussi bien un livre de luxe, grâce aux neuf cents gravures et plus qui illustrent ce premier volume, et dont voici un brillant spécimen, qui s'adresse *urbi et orbi* ».

16. Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou Le Spectateur nocturne*, éd. Pierre Testud, Honoré Champion, 2019, t. II, p. 820-821. Il note aussi : « Une révolution funeste se prépare ! L'esprit d'insubordination s'étend, et se propage ! C'est dans la classe la plus basse qu'il fermente sourdement ! »

17. Victoire Feuillebois, *op.cit.*, p. 244, 255.

18. Voir Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, éd. Judith Lyon-Caen, Gallimard, Quarto, 2009 ; Kosei Ogura, *Histoire sociale des Mystères de Paris, Eugène Sue et le temps du roman-feuilleton*, Tokyo, Shinyosha, 2004 (en japonais).

Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper¹⁹.

On peut se rappeler que Nerval s'opposait déjà, à la fin des *Confidences de Nicolas*, à « cette école si nombreuse aujourd'hui d'observateurs et d'analystes en sous-ordre qui n'étudient l'esprit humain que par ses côtés infimes ou souffrants²⁰ ». En 1853, Nerval revient sur son travail des *Nuits d'octobre* en mettant en garde contre l'observation facile des mœurs populaires :

Vous avez raison de croire que le spectacle continuel des scènes de cabarets et de bals de barrière n'a rien de bien sain pour l'esprit. Aussi ne faut-il pas s'y complaire. Lorsque des écrivains tels que Mercier, Restif, Eugène Sue, etc. s'en préoccupent, ce ne doit être que pour tirer une moralité de semblables observations, ou pour faire reproche à l'autorité de ne pas assainir ces cloaques. C'est à ce point de vue seulement qu'un écrivain peut se rendre utile, même en prenant le ton léger, nécessaire parfois pour attirer l'attention sur les questions graves. [...] mais il serait peut-être imprudent de vous pousser à un travail qui ne peut avoir de valeur qu'avec une grande fermeté d'analyse et de résolution²¹.

Dans *Les Nuits d'octobre*, Nerval tente lui aussi d'« accomplir une des missions douloureuses de l'écrivain²² ». Comment alors adopter « le ton léger, nécessaire parfois pour attirer l'attention sur les questions graves », tout en ayant « une grande fermeté d'analyse et de résolution » ? — Telle pourrait être la problématique au cœur de la création nervalienne des années 1850.

Les Nuits de Paris inspirent Nerval non seulement par leur description de scènes populaires parisiennes — qui fleurissaient massivement dans la presse au XIX^e siècle —, mais surtout par leur forme narrative originale et leur façon de mêler le réel et l'imaginaire. Et pour cela, il faut revenir à la forme première

19. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 35. Voir Françoise Le Borgne, « La postérité romantique de Rétif de La Bretonne : Sand, Dumas, Nerval, Sue » ; Kosei Ogura, « Comment on représente Paris : de Rétif aux écrivains du XIX^e siècle », *Studies in Language and Literature, Bulletin du CELL*, The Shirayuri Research Center for Language and Literature, Tokyo, n° 24, 2024, p. 63-77 ; 79-85 (articles en japonais).

20. Nerval, *Les Confidences de Nicolas*, NPI, t. II, p. 1074. Nerval semble faire allusion à Champfleury et ses *Excentriques*, parus dans les années 1850 et publiés en volume en 1852. Voir sur ce point, notre étude, *Nerval et les limbes de l'histoire, Lecture des Illuminés*, op. cit., p. 16-28.

21. Lettre à [Ludovic Picard / Gabriel Vocaire], [Paris, 30 janvier 1853] ; NPI, t. III, p. 799 ; nous soulignons.

22. Nerval, *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 328.

des *Nuits de Paris* qui présente d'étranges et inattendues affinités entre Rétif et Nerval.

Conteurs nocturnes, conteurs de fantaisie : Des *Nuits de Ramazan* aux *Faux Saulniers*

La particularité des *Nuits de Paris* réside non seulement dans l'observation des scènes populaires, pittoresques, mais aussi — comme l'a révélé la récente édition critique de Pierre Testud en 2019 — dans sa structure démesurée de l'œuvre totale. Elles combinent adroitement les *choses vues* dans les quartiers populaires parisiens avec des récits fictionnels — souvent édifiants ou réformateurs — et des discours fragmentés en plusieurs morceaux. On y trouve la fable antique d'Épiménide de Cnossos qui a dormi 75 ans, des traités de physique, de philosophie ou de cosmogonie des Égyptiens, des pièces de théâtre telles que *Sa mère l'allaita* (de la 68^e à la 71^e Nuit), etc. *Les Nuits de Paris* reprennent tous ces récits qui sont, selon l'auteur, racontés à la marquise dite « la Vaporeuse », depuis onze heures du soir jusqu'à l'aurore. Rétif avait ainsi pensé intituler cet ouvrage *Mille et Une Nuits françaises* ou *Mille et Une Aurores*, avant d'opter pour le titre définitif *Les Nuits de Paris*. Pierre Testud écrit :

Un titre qui est aussi la promesse d'histoires multipliées, fragmentées, fait de suites et de conclusions différées, d'un récit nocturne suspendu par l'apparition de l'aurore : telle est bien l'organisation narrative des *Nuits*, où la narration obéit à la discontinuité du temps diurne et nocturne, et cesse quand la femme de chambre de la marquise interrompt le narrateur par ces mots : « Voici l'aurore ! », ou « L'aurore va paraître²³ ! »

Ce « livre-réceptacle » laisse voir « l'ambition de rassembler dans un même livre tous les genres littéraires. Le disparate et le discontinu sont cousus par le fil rouge du dialogue entre le Hibou et la marquise et forment une totalité organique aux multiples facettes²⁴ ». Nerval ne manque pas de remarquer cet aspect de l'œuvre démesurée de Rétif, car il note que « Restif est de ces auteurs qui n'écrivent pas une ligne, vers ou prose, roman ou drame, sans la nouer par quelque fil à la synthèse universelle²⁵ ».

La coexistence de longs récits, coupés en plusieurs morceaux, et des épisodes sensationnels de la rue parisienne, fait inévitablement penser au

23. *Les Nuits de Paris*, Introduction, t. I, p. 11.

24. *Ibid.*, p. 36-37.

25. Nerval, *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 1049.

feuilleton dans les journaux au XIX^e siècle, qui se compose de mélanges de romans-feuilletons, de récits de voyages, de revues littéraires, dramatiques, musicales, scientifiques, etc. De plus, comme le souligne Pierre Testud, *Les Nuits de Paris* reprennent la forme populaire des almanachs bien qu'il contienne 381 nuits, et non 366 comme prévu. Elles servent non seulement de « magasin d'anecdotes » (comme le narrateur lui-même le prétend dans la 61^e Nuit²⁶), mais contiennent également une large part de *récits fictionnels* et de traités sociaux, politiques, philosophiques ou scientifiques qui ouvre les perspectives des lecteurs à des *ailleurs* éloignés géographiquement et temporellement des rues de Paris.

Or, si nous revenons à Nerval, cette structure hybride se retrouve curieusement dans deux textes qu'il rédige en 1850 — l'année charnière où il publie *Les Confidences de Nicolas : Les Nuits de Ramazan* et *Les Faux Saulniers*, tous deux publiés en feuilleton dans *Le National*. *Les Nuits de Ramazan*, intégrées plus tard dans *Le Voyage en Orient* (1851), font apparaître un conteur nocturne que le narrateur rencontre dans un café de Stamboule pendant les nuits du ramadan. C'est ainsi qu'est racontée l'histoire d'Adoniram, fondateur mythique de la franc-maçonnerie — un des quatre grands récits qui structurent l'ensemble du *Voyage en Orient*²⁷. Les scènes de la vie orientale, diurnes et nocturnes, entrevues par le narrateur-voyageur à Constantinople, sont ainsi doublées par l'histoire antique de l'artiste rebelle Adoniram et de sa révolte contre le roi tout-puissant Soliman.

Les Faux Saulniers — souvent considérés comme l'œuvre-charnière de Nerval — ressemblent davantage à la structure textuelle des *Nuits de Paris*. Le narrateur relate au directeur du *National* les péripéties qui l'empêchent de rédiger le « travail historique » promis, devant entrer dans la série des *Illuminés*. Il a trouvé à Francfort un livre sur l'abbé de Bucquoy, qui s'était évadé de la Bastille sous Louis XIV ; il s'est contenté de le feuilleter dans l'espoir de le retrouver à Paris. Mais de retour, il se trouve dans un double embarras : le livre est introuvable et la presse est réprimée suite à l'amendement Riancey à la loi sur la presse (1850), qui a pour but de restreindre la publication des romans-feuilletons. S'ensuit alors une longue digression où sont insérées de nombreuses anecdotes glanées dans la réalité ou les bibliothèques parisiennes, notamment « L'histoire de la grand-tante de l'abbé de Bucquoy », transcrite

26. *Les Nuits de Paris*, t. I, p. 378 ; cité par Pierre Testud, p. 37.

27. Ross Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, José Corti, 1969 ; Victoire Feuillebois, *Portraits de l'écrivain romantique en conteur nocturne*, Classiques Garnier, 2021.

d'un manuscrit d'Angélique de Longueval. Ce n'est qu'à la fin que commence la partie biographique, *L'Histoire de l'abbé de Bucquoy*, qui sera insérée aux *Illuminés* au même titre que le récit sur Rétif de la Bretonne²⁸.

Dans ces deux textes, on peut remarquer la duplicité de Nerval, selon l'expression de Ross Chambers, qui consiste à insérer des histoires multipliées et fragmentées ayant en commun les thèmes de la révolte²⁹. *L'Histoire de la reine du matin et du roi Soliman* relate la confrontation entre Adoniram, génie artiste, et le roi Soliman. Bien que vaincu de l'histoire, Adoniram laisse des chefs-d'œuvre qui pourraient perdurer au-delà de la mort du roi tout-puissant. Dans *Les Faux Saulniers*, l'histoire de l'amour d'Angélique, interdit par l'autorité paternelle, et celle des évasions de l'abbé de Bucquoy de la Bastille et d'autres prisons royales, illustrent les thèmes de la révolte et l'esprit d'indépendance, maintenus en sourdine sous un régime totalitaire (celui de Louis XIV ou du prince-président, futur Napoléon III). Les récits fictionnels participent de cette duplicité nervalienne ou de l'écriture insurrectionnelle dans « l'état de terreur » où se trouve la littérature à la veille du Second Empire.

Les Nuits ne sont donc pas seulement des nuits de réalités des rues noires et des bas-fonds parisiens, mais aussi des *Nuits* du désœuvrement et des *Nuits* de contes, de veillées et de récits imaginaires et fictifs — celles des *Mille et Une Nuits* ou des veillées de lecture des almanachs et d'autres cultures populaires. Nerval suit Rétif en insérant mythes, contes, nouvelles, pièces de théâtre, etc. dans un « livre-réceptacle » comme le *Voyage en Orient* ou *Les Faux Saulniers*. *Les Nuits d'octobre* font certes exception, car le narrateur, dans ce récit du « désœuvrement³⁰ », n'y narre pas une longue histoire fictionnelle, se contentant du « vrai absolu », à l'exemple des Anglais qui peuvent « écrire et lire des chapitres d'observations dénuées de tout alliage d'invention romanesque ». *Les Nuits d'octobre* deviennent pour ainsi dire le négatif des

28. La première partie du récit, consacrée à la recherche du livre et à la confession d'Angélique de Longueval, est remaniée et intégrée, en 1853, dans *Les Filles du feu*, sous le titre d'Angélique. La seconde partie est intégrée, en 1852, dans *Les Illuminés*.

29. Voir Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les Débuts du modernisme en France*, José Corti, 1987, chapitre III : « Duplicité du pouvoir, pouvoir de la duplicité », p. 71-95 ; chapitre IV : « Écriture oppositionnelle, identité dialogique », p. 97-129. Keiko Tsujikawa, *op. cit.*, chapitre III : « Histoire de l'abbé de Bucquoy (xviii^e siècle), *Les Faux Saulniers* : Pouvoir et opposition », p. 77-91. Quentin Deluermoz et Anthony Glinoe (éd.), *L'Insurrection entre histoire et littérature (1789-1914)*, Publications de la Sorbonne, 2015. Martin Mees, « La littérature comme subversion. *Les Illuminés* de Nerval, portrait d'un romantisme critique », *Littérature*, 2024/1, n°213, p. 85-96.

30. Nerval, *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 321 : « Notre désœuvrement nous faisait paraître les heures longues ».

Nuits de Paris — une tentative dénuée d’histoires et de récits fictionnels. Mais Nerval laisse entrevoir la part importante de l’imaginaire dans les apparitions étranges urbaines, dans les théâtres forains ou les rêves ; nous y reviendrons.

Le narrateur et son double : Hibou et du Hameauneuf

Un autre point de convergence entre *Les Nuits* de Rétif et de Nerval est la présence du double du narrateur dans la déambulation nocturne. *Les Faux Saulniers* et *Les Nuits d’octobre* de Nerval décrivent de manière significative la présence d’un double, à la fois interlocuteur humoristique et guide dans un pays où le narrateur est mi-familier, mi-étranger.

Dans *Les Nuits de Paris*, Rétif met en scène un personnage nommé du Hameauneuf, souvent qualifié d’« original », qui apparaît dès la 56^e Nuit : « Un original se présente à ma vue, un vieux manteau rouge, un petit chapeau sur une frisure touffue. Je parlais haut ; il m’accoste, s’empare de la parole, et continue³¹ ». Le narrateur des *Nuits de Paris* raconte des épisodes de la vie de ce personnage, tels que son mariage avec une femme muette (74^e Nuit), ses relations mondaines, comme celle avec Grimod de La Reynière qui l’introduit dans le fameux souper à l’imitation du dîner de Trimalcion (345^e Nuit), ou encore sa mort, le 20 septembre 1788, soudainement relatée à la fin des *Nuits de Paris* (381^e Nuit³²). Pierre Testud écrit concernant du Hameauneuf : « Sa singularité, sa tenue négligée, son aptitude au chant, et même sa mort simulée (fantasme rétifien) sont des traits qui le rapprochent beaucoup de Rétif³³ ». Au fil des *Nuits*, du Hameauneuf devient le compagnon inséparable des sorties nocturnes du Spectateur : « Je ne marchais presque plus seul, depuis que du Hameauneuf prenait goût à m’accompagner » (246^e Nuit³⁴) ; « Pendant que j’étais privé de la vue de la marquise et de la société de du Hameauneuf, j’étais bien malheureux ! » (295^e Nuit³⁵). Il l’accompagne dans les rues parisiennes,

31. *Les Nuits de Paris*, 56^e Nuit, t. I, p. 346.

32. Le nom de du Hameauneuf apparaît pour la première fois dans la 72^e nuit. Selon Pierre Testud, ce personnage est mentionné dans *Monsieur Nicolas* comme M. de Villeneuve, « homme singulier, original au superlatif, que je voyais souvent chez Butel-Dumont et que Mlle Sanloci avait pris sous sa protection. C’était une espèce de fou agréable, généreux, qui aimait à se laisser gouverner par les femmes. Il était riche, mais sa fortune était en désordre » (*Monsieur Nicolas*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 990). Il fait partie, toujours selon *Monsieur Nicolas*, de la société du prévôt des marchands, Le Pelletier de Mortefontaine (t. II, p. 369). Voir les notes des *Nuits de Paris*, p. 470-471. Quant à la mort de du Hameauneuf, Pierre Testud note qu’il n’y a aucune référence à la mort d’un ami dans le *Journal* (*Ibid.*, t. IV, p. 1879).

33. *Ibid.*, t. I, p. 27.

34. *Ibid.*, t. III, p. 1272.

35. *Ibid.*, t. III, p. 1431.

chez la marquise et aux théâtres, servant de médiateur entre le Hibou et les gens des rues ou du monde³⁶. Véritable double du Hibou, du Hameauneuf lui raconte même ses visions de Paris en « L'An 1888 » — visions futuristes, comme *L'An 2440* de Mercier³⁷.

Rétif transcrit-il les entretiens véritables avec son modèle, M. de Ville-neuve, évoqué dans *Monsieur Nicolas* ? Dans tous les cas, la présence de du Hameauneuf donne un caractère dialogique aux récits des *Nuits de Paris* ; le narrateur n'est pas un simple œil qui tente d'enregistrer objectivement les misères sociales — ou de « daguerréotyper la vérité » selon l'expression de Nerval —, car il conserve la position privilégiée de l'observateur devant ce qu'il observe. Mais en tant qu'êtres physiques et sensibles, le Hibou et du Hameauneuf se décrivent ébranlés par les émotions, l'indignation ou l'empathie, devant les événements qu'ils rencontrent. Leurs vues deviennent multiples et oscillantes, comme on le constate à la 243^e Nuit, devant la « mendiante à l'enfant » :

Mon ami était sensible : il fut touché. Pour moi, je voyais cette femme depuis longtemps, et je la connaissais à peu près. Elle se tenait autrefois dans la rue de l'Arbre-sec et son enfant n'avait pas grandi ! Je fis part à l'original de cette observation... Aussitôt il s'enflamme : « Cette femme (s'écrie-t-il) est une malheureuse qui expose ainsi de petites créatures, qu'elle emprunte, ou que peut-être on lui confie ! » [...] « Que de ruses, pour vivre sans travailler ! Et le travail est si simple, si honnête, si satisfaisant ! — Oui, mais il faut l'aimer ! (lui répondis-je)³⁸.

Ou encore, à la 326^e Nuit, où ils assistent à l'« Exécution aux flambeaux », on voit du Hameauneuf contempler « d'un côté toute l'horreur du crime, toute la sévérité de la loi civile, et de l'autre, toute la beauté de la religion » tandis que le narrateur s'indigne des réactions parfois festives des spectateurs³⁹.

36. Voir par exemple 251^e Nuit : « Comme nous sortions, du Hameauneuf et moi, nous fûmes abordés par un homme de la connaissance de ce dernier. «C'est l'homme aux maximes (me dit mon ami) ! Vous ne serez pas fâché de l'entendre une fois, car il est original ! Mais à la troisième, il se répète» » (*Ibid.*, t. III, p. 1289).

37. Voir 233^e Nuit ; *Ibid.*, t. III, p. 1214. Tout comme les autres récits, « L'An 1888 » est aussi morcelé et interrompu régulièrement par le retour à la maison du Hibou : « Ici, j'interrompis l'original, parce que j'étais à ma porte, et il remit à la nuit prochaine la suite du récit de l'emploi de ses vingt-quatre heures en 1888 » (t. III, p. 1216).

38. *Les Nuits de Paris*, 243^e Nuit ; t. III, p. 1259-1260.

39. *Les Nuits de Paris*, 326^e Nuit ; t. III, p. 1546.

Est-ce un hasard si Nerval fait figurer un personnage-double du narrateur dans ses récits, notamment dans *Les Faux Saulniers* et dans *Les Nuits d'octobre* ?

Dans *Les Faux Saulniers*, il s'agit de Sylvain, ami d'enfance du narrateur, qui le guide dans le Valois, « pays des légendes » : « je ne voyage jamais dans ces contrées sans me faire accompagner d'un ami, que j'appellerai, de son petit nom, Sylvain⁴⁰ ». Celui-ci l'accompagne sur les routes boueuses et sinueuses du Valois, s'égare avec lui, lui indique des épisodes et légendes locaux, lointains ou révolutionnaires, ou lui chante des chansons du pays ; le narrateur transcrit à la fois ces épisodes et leurs conversations. Sylvain va plus loin et lit au narrateur-écrivain le projet d'une pièce de théâtre intitulée *La Mort de Rousseau* — projet qu'il a conçu à partir d'un exemplaire tronqué des *Confessions*, et qui a vraisemblablement été rédigé par Nerval lui-même⁴¹ — ; Sylvain lui raconte aussi des souvenirs d'enfance communs — à peu près les mêmes que ceux relatés dans *Sylvie*⁴². Si *Les Faux Saulniers* sont la première œuvre où Nerval parle de souvenirs personnels du Valois, l'auteur avait-il besoin de cet interlocuteur pour se lancer dans l'écriture de soi, qui foisonne dans ses dernières œuvres comme *Angélique*, *Sylvie* ou *Promenades et Souvenirs* ?

Quant aux *Nuits d'octobre*, elles mettent en scène dès le deuxième chapitre « Mon ami » que le narrateur a rencontré par hasard, « un de ces badauds enracinés que Dickens appellerait cockneys » :

L'abordez-vous ? le voilà charmé d'obtenir un auditeur à son bavardage, à ses systèmes, à ses interminables dissertations, à ses récits de l'autre monde. Il vous parlera *de omni re scibili et quibusdam aliis*, pendant quatre heures, avec des poumons qui prennent de la force en s'échauffant, — et ne s'arrêtera qu'en s'apercevant que les passants font cercle, ou que les garçons du café font leurs lits⁴³.

C'est cet ami qui donne au narrateur les épisodes pittoresques des sans-abris dormant dans les tuyaux à Montmartre ou des excentriques comme Saint-

40. Nerval, *Les Faux Saulniers*, NPI, t. II, p. 83. Nerval évoque comme modèle de dialogue avec un ami la préface dialoguée des romans de Walter Scott : « l'auteur de *Waverley* fait dialoguer ensemble le capitaine Clutterbuck et le révérend Jedédiah Cleisbotham » (*Ibid.*).

41. *Ibid.*, p. 109-112. On trouve dans le projet d'œuvres complètes la notation de « *La Mort de Rousseau* » comme un des « Sujets » à développer sans doute plus tard (NPI, t. III, p. 786).

42. Nerval, *Les Faux Saulniers*, NPI, t. II, p. 91-92 ; *Sylvie*, NPI, t. III, p. 563-564.

43. Nerval, *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 314-315. Comme l'a signalé Françoise Le Borgne, on peut également y lire une allusion au *Neveu de Rameau* de Diderot ; notons que ce chapitre commence par une citation : « “ Et puis, qu'est-ce que cela prouve ? ” — comme disait Denis Diderot » (*Ibid.*).

Cricq « qui se faisait de si belles salades au café Anglais, entremêlées de tasses de chocolat⁴⁴ ». Les deux flâneurs nocturnes s'entendent au point de ressembler aux « deux philosophes marseillais qui avaient longtemps abîmé leurs organes à discuter sur le *grand Peut être* » et qui « avaient fini par s'apercevoir qu'ils étaient du même avis » ; ils se répondent désormais *hum* et *heuh*.

Cet ami introduit le narrateur dans le Paris obscur, tel Virgile guidant Dante dans sa descente aux enfers⁴⁵. Ils vont, en passant par la Maison d'or, au café des Aveugles, à l'estaminet *des Nations*, ancien *Athénée*, à la Goguette — où ils entendent une jeune fille à la voix perlée, non altérée par l'exercice du conservatoire — ; au Rôtisseur derrière l'ancien cloître Saint-Honoré, les deux amis prennent des bouillons à dix sous ; puis, après avoir récolté bon nombre de descriptions aux Halles, ils vont au restaurant Baratte pour le souper tardif et à Paul Niquet pour le café et le pousse-café. L'ami s'y connaît parfaitement en restaurants, cabarets et cafés ouverts la nuit et en catégories d'habituez de ces lieux. Il discerne ainsi « des lorettes, des quarts d'agents de change, et les débris de la jeunesse dorée » à la Maison d'or ou, aux Halles, des « faux paysans et des millionnaires méconnaissables » qui « laisseront demain leur blouse chez le marchand de vin pour retourner chez eux en tilbury ». Il raconte des anecdotes ou murmure des chansons, ou il initie le narrateur aux langages, gestes et usages, culinaires ou sociaux, exigés dans ces lieux : « L'usage est d'y demander des huîtres d'Ostende avec un petit ragoût d'échalotes découpées dans du vinaigre et poivrées [...] » ; « Mon compagnon m'avertit qu'il fallait payer une tournée aux chiffonniers pour se faire un parti dans l'établissement, en cas de dispute⁴⁶ ».

L'itinéraire de ces deux flâneurs nocturnes est certes largement inspiré des *Clés de la rue* de Lara, considéré à l'époque de Nerval comme écrit par Dickens⁴⁷. Le récit anglais transcrit le soliloque du promeneur nocturne (un des « individus qui passent la nuit sur leurs jambes ») qui, obligé de passer la nuit

44. *Ibid.*, NPI, t. III, p. 316-317, et p. 319-320 à propos des deux philosophes.

45. Nerval y mentionne à plusieurs reprises Dante et le thème de la descente aux enfers : « Si je n'étais pas sûr d'accomplir une des missions douloureuses de l'écrivain, je m'arrêteraï ici, mais mon ami me dit comme Virgile à Dante : *!Or sie forte ed ardito* ; — *!Omai si scende per si fatte scale ...* » (*Ibid.*, p. 328).

46. *Ibid.*, p. 317, p. 330, p. 333, p. 334.

47. Voir Charles Dickens, « La Clé de la rue ou Londres la nuit », *Revue britannique. Recueil international*, t. X, juillet 1852, p. 143-160. Voir aussi sur ce point V. K. Lamb, « Nerval, Dickens et... Sala », *Revue de Littérature comparée*, no 53, 1979, p. 84-86 ; Hisashi Mizuno, art. cité ; Victoire Feuillebois, art. cité.

dans les rues, dépeint le monde populaire, bien distinct du monde bourgeois ; après une nuit de pérégrinations forcées, l'écrivain se glisse en sécurité dans le lit de sa maison bourgeoise. Chez Nerval également, le partage entre le monde du jour (celui de la bourgeoisie) et le monde de la nuit (le Paris des bas-fonds) est au départ nettement tranché. D'un côté, il y a la société protégée par les portiers, l'horaire des chemins de fer, et les gendarmeries ; de l'autre, les sans-abris, les désœuvrés, les ouvriers ou les paysans qui forment une société fermée se distinguant par un langage propre. Ces mondes multiples sont cachés et refoulés par la société bourgeoise, sauf quand les intrus viennent ébranler la démarcation des deux mondes⁴⁸. L'ami du narrateur, qui murmure des chants et qui s'entretient avec les gens, ébranle ainsi cette frontière et fait apparaître ce qui est caché sous les apparences ordonnées :

Mon compagnon prit plaisir à s'entretenir très longtemps avec une jolie blonde, lui parlant du dernier bal de la Halle [...]. « Mais votre demoiselle est charmante... *A-t-elle le sac ?* » (Cela veut dire en langage des halles : « A-t-elle de l'argent ? ») « Non, mon fy, dit la mère, c'est moi qui l'ai, le sac ! — Et mais, madame, si vous étiez veuve, on pourrait... Nous recauserons de cela ! — Vaut'en donc, vieux *mufi* ! » cria la jeune fille — avec un accent entièrement local, qui tranchait sur ses phrases précédentes.

« Un autre verjus ! dit mon ami.

— Toi t'es bien zentil aussi, mon p'tit fy, lui dit la chiffonnière ; tu me *happelles* le p'tit *Ba'as* (Barras) qu'était si *zentil*, si zentil, avec ses cadenettes et son *zabot* d'Angleterre... Ah! c'était z'un homme *aux oizeaux*, mon p'tit fy, aux oizeaux! ... vrai ! z'un bel homme comme toi ! » [...]

La tête commençait à me tourner au milieu de ce public étrange ; mon ami cependant prenait plaisir à la conversation du philosophe, et redoublait les petits verres pour l'entendre raisonner et déraisonner plus longtemps⁴⁹.

L'ami laisse ainsi résonner diverses paroles à l'accent pénétré d'émotions et de souffrances. L'écriture *réaliste* de Nerval les enregistre afin de s'opposer à la fois à l'ordre social et à l'approche réaliste de son temps qui se contente de décrire les misères sociales sans s'interroger sur la démarcation de ces deux mondes ; elle montre qu'il n'y a pas une réalité rassurante en soi, et que cette réalité est à découvrir à travers l'implication propre de l'écrivain.

La ville ainsi décrite par l'écrivain n'est plus un monde positivement saisissable. Au contraire, Paris devient un « espace de projections subjectives »,

48. Voir l'analyse de Gabrielle Malandain dans *Nerval ou l'incendie du théâtre. Identité et littérature dans l'œuvre en prose* de Gérard de Nerval, José Corti, 1986, p. 79-97.

49. *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 330-331, p. 334-335.

comme l'analyse Karlheinz Stierle, où se mêlent l'étrangeté des mondes nocturnes multiples et l'imaginaire de l'écrivain diversement réactualisé par des souvenirs personnels, livresques ou mythologiques⁵⁰. Nerval n'a pas ici l'intention totalisante de Rétif, qui veut décrire la totalité du monde qu'il connaît et qui constitue sa vie. En effet, les scènes qu'il décrit acquièrent à la fois leur singularité propre, due à la rencontre de l'étrangeté, et une ouverture vers l'imaginaire personnel et mythologique. Le monde est fortement investi par la recherche de l'identité et par l'imaginaire de l'écrivain ; Stierle explique encore que le narrateur, au lieu de « découvrir dans la ville la réalité », « fait l'expérience d'un réel inquiétant qui conduit à des zones limites de l'incertain et de l'abyssal, un réel qui ne se laisse pas réifier dans des daguerréotypes et qui implique l'observateur de toute autre façon que l'œil d'une caméra qui observe la réalité à une distance objective⁵¹ ».

En tout cas, c'est là, selon Nerval, que se situe la mission de l'écrivain avec son trouble et son inquiétude propres devant les souffrances :

Si tous ces détails n'étaient exacts, et si je ne cherchais ici à *daguerréotyper la vérité*, que de ressources romanesques me fourniraient ces deux types du malheur et de l'abrutissement ! Les hommes riches manquent trop du courage qui consiste à pénétrer dans de semblables lieux, dans ce vestibule du purgatoire d'où il serait peut-être facile de sauver quelques âmes... Un simple écrivain ne peut que mettre le doigt sur ces plaies, sans prétendre à les fermer⁵².

Notons que la présence du double se trouve un versant heureux dans d'autres ouvrages de Nerval, tels que *Le Roi de Bicêtre*, *Raoul Spifame* (première publication en 1839) et *L'Histoire du Calife Hakem* (1847) ; dans ces deux récits, le héros et son double partagent les mêmes rêves ou la même folie. Kan Nozaki analyse à ce propos que le « partage du rêve » par deux personnages, — Raoul Spifame avec Claude Vignet ou le Calife Hakem avec Youssouf — est l'état idéal de l'onirisme nervalien⁵³. Cependant, après la partie parisienne des *Nuits d'octobre*, — où le narrateur est accompagné de

50. Voir Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Éditions de la Maison des sciences de l'homme Paris, 2001 ; « Une lisibilité imaginaire : expérience de la ville et conscience mythique de soi chez Gérard de Nerval » (p. 386-407).

51. *Ibid.*, p. 387 ; p. 398.

52. Nerval, *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 335.

53. Kan Nozaki, « Gérard de Nerval et le partage du rêve », *Revue Nerval*, Classiques Garnier, 2017, n° 1, p. 43-58. Voir *Le Roi de Bicêtre (xv^e siècle) Raoul Spifame*, La Presse, 17-18 septembre 1839 ; *Les Illuminés*, NPI, t. II, p. 887-902 ; *Histoire du Calife Hakem*, *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1847 ; *Voyage en Orient*, NPI, t. II, p. 525-562.

son ami double —, écrite avec « le ton léger », fantaisiste et amical, propre à « attirer l'attention sur les questions graves », le héros quitte son ami dans la partie valoisienne et se lance dans des pérégrinations nocturnes, cette fois-ci, solitaires, dans les rêves et dans la prison de Meaux.

De la ville au rêve : la porosité des frontières dans *Les Nuits de Paris* et *Les Nuits d'octobre*

Loin de la posture distanciée du réalisme, Nerval affirme ainsi la « mission douloureuse de l'écrivain » qui, par son écriture, doit s'engager dans les zones incertaines et abyssales de la réalité. Les sociétés marginales de la nuit, du rêve et du théâtre populaire deviennent les lieux privilégiés de cette exploration des limites, où l'écrivain, éloigné de son double, fait l'expérience troublante de l'altérité et de sa propre intériorité.

Ici, la projection de soi s'avère en effet être plus périlleuse pour Nerval que pour Rétif, notamment dans leur notation des rêves⁵⁴. Il est fort possible que Nerval ait lu et se soit intéressé à la transcription des rêves chez Rétif dans *Monsieur Nicolas* ou dans *Les Nuits de Paris*. Il reprend et renouvelle la façon de transcrire les rêves de son prédécesseur. L'auteur des *Nuits de Paris* en transcrit quelques-uns et insère, contre les défenseurs de la nature prémonitoire des rêves, une note selon laquelle les rêves sont les rétentions des choses vues dans les cerveaux :

Les songes ne sont autre chose que le retènement [rétention] dans le cerveau, pendant le sommeil, des choses vues, entendus, lues, racontées, pensées, imaginées, désirées, redoutées. Rien que du passé dans les songes. [...] Mais dès qu'il [l'être vivant] est tombé sur une de ces idées fortes ou fraîches, d'amour, de crainte, d'espérance, alors le songe acquiert toute la force de la vérité ; avec un charme de plus, qui résulte du défaut des obstacles que la réalité oppose ordinairement⁵⁵.

Et il laisse quelques transcriptions des rêves, faites avec la même ardeur et la même félicité que lorsqu'il grave les dates sur les pierres ; ainsi lit-on, à la 169^e Nuit, un texte intitulé « Les songes » :

54. À la fin de « La clé de la rue ou Londres la nuit » (Charles Dickens) se trouve aussi la notation d'un rêve dans : « Je rêve, et c'est un terrible songe que je fais ! Je rêve de punaises, de choux, de policemen, de soldats avec leurs longues capotes, de thugs, de maisons incendiées. » (art. cité, p. 160)

55. *Les Nuits de Paris*, t. II, p. 929.

Je m'éveillai dans un charme inexprimable !... Le songe avait été si vif, si réel, Colette m'y avait paru si belle, je le croyais si vrai, que la première idée que j'eus en m'éveillant fut que tout ce qui m'était réellement arrivé n'était qu'un songe, et que mon rêve était la vérité. Je m'en félicitais, à demi-réveillé, par cette pensée : « Que les songes sont quelquefois cruels !... Que de chimères, pendant mon sommeil ! [...] »⁵⁶.

Nerval adopte une attitude semblable et ses récits de deux rêves dans *Les Nuits d'octobre* contiennent eux aussi les résidus de la réalité de la veille. Cependant, chez Nerval, la réalité acquiert une étrangeté qui conduit à interroger le statut même du réel. C'est ainsi que Nerval juxtapose les descriptions de la réalité et du rêve dans le chapitre XVII « Capharnaüm » et le chapitre XVIII « Chœur des Gnômes ». La description des rêves révèle, au-delà des vestiges de la réalité, des images abyssales et des troubles profonds de son identité :

Des corridors, — des corridors sans fin ! Des escaliers, — des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans une eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches de pont... [...] « Je rêvais à des queues de billard ... à des petits verres *de verjus*... » [...] « Décidément la femme mérinos lui travaille l'esprit — non moins que la bière de mars et les foulons du pont des Arches ; — cependant les cornes de cette femme ne sont pas telles que l'avait dit le saltimbanque⁵⁷[...] ».

Son récit terminé, Nerval donne la clef de la lecture de ce rêve en se souvenant de la soirée passée au théâtre forain où il a vu la femme-Mérinos (« Reconstituons nos souvenirs »). Chez Nerval, en ébranlant le partage solide des deux mondes, diurne et nocturne, le sujet risque de faire face à une étrangeté profonde — qui est aussi, et surtout, la sienne propre — dans les rêves, à proximité de la folie. Sous couvert de réalisme, cette écriture implique fortement le narrateur et met en péril son identité. C'est ainsi que Nerval doit mettre un terme à sa tentative, inquiétante, de faire le « métier de réaliste » (« ... Je m'arrête. — Le métier de réaliste est trop dur à faire⁵⁸ »). Mais, finalement, c'est ce *réalisme* des *Nuits d'octobre* qui le mène à un autre monde nocturne, celui du rêve et de la folie, — celui d'*Aurélia*.

*

56. *Ibid.*, 169^e Nuit ; t. II, p. 925. Voir sur les songes chez Rétif la note de Pierre Testud dans *Les Nuits de Paris*, t. II, p. 930.

57. Nerval, *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 337-339.

58. *Ibid.*, p. 342 ; c'est Nerval qui souligne.

Par rapport à *Monsieur Nicolas* ou au *Drame de la vie*, que Nerval utilise directement comme source principale de son récit biographique, *Les Nuits de Paris* ne fournissent pas de matière ni pour *Les Confidences de Nicolas*, ni pour *Les Nuits d'octobre*. Nerval ne reproduit pas les mêmes épisodes que Rétif, et, même s'il décrit les mêmes lieux et les mêmes marginaux dans les rues, dans les cabarets, aux Halles ou aux théâtres, il tente d'esquiver la même attitude, celle de rapporter les réalités des misères populaires telles quelles. L'abondance des tableaux parisiens au XIX^e siècle ainsi que la curiosité portée envers ces nouveaux « barbares » pittoresques l'éloignent des descriptions à la mode. Mais Nerval semble marqué par la structure narrative hybride des *Nuits de Paris*, qui mêle les choses vues dans la capitale et le romanesque des récits imaginaires et fictionnels. *Les Nuits* du désœuvrement nécessitent des conteurs qui racontent des contes, des mythes et autres récits fictionnels. Des *Nuits de Paris* aux *Nuits d'octobre*, en passant par *Les Nuits de Ramazan* et *Les Faux Saulniers*, on trouve toujours la même façon de juxtaposer, de manière étonnante, fiction et réalité, passé et présent, romanesque et réel, idéal et misères, etc. En outre, un double du narrateur — du Hameauneuf pour *Les Nuits de Paris* et l'ami pour *Les Nuits d'octobre* — a une fonction de médiateur entre l'écrivain et la société nocturne parisienne, tout en constituant un intrus qui ébranle les frontières de la vie bourgeoise et de la vie marginale. Le flâneur nervalien finit par laisser son ami dans l'enfer parisien mais fait l'épreuve d'une autre altérité, celle de l'imaginaire, du rêve et de la folie. Il est conscient, à travers *Les Nuits d'octobre* ou *Aurélia*, que la pratique du réalisme amène le sujet narrateur au danger de trop s'exposer, dans sa folie même.

Raymond Jean, romancier et critique nervalien, écrit : « Nerval, même lorsqu'il improvise des écrits de peu de conséquence, finit presque toujours par réaliser *autre chose* que ce qu'il avait entrepris⁵⁹ ». Même si Nerval n'a pas puisé directement dans *Les Nuits de Paris* le modèle de ses *Nuits d'octobre*, l'affinité étrange et inattendue qu'on retrouve entre *Les Nuits* de Rétif et les œuvres nervaliennes, comme *Les Nuits de Ramazan*, *Les Faux Saulniers* et *Les Nuits d'octobre*, signale, encore une fois, l'attention que Nerval portait aux divers procédés littéraires de Rétif de La Bretonne. L'inspiration rétivienne serait également *ailleurs* qu'on ne l'imagine, et Nerval puise dans sa façon de raconter les récits fantaisistes et fantastiques de manière hybride et oscillante.

Keiko TSUJIKAWA
Tokyo, Shirayuri University

59. Raymond Jean, « Nerval romancier (à propos du *Marquis de Fayolle*) », *Cahiers du Sud*, octobre 1955, p. 391.

Rétif en scène au XIX^e siècle à travers la presse de l'époque

Grâce à l'informatique, nous pouvons aujourd'hui aisément consulter les journaux du passé¹. Par les comptes rendus des pièces, les annonces des spectacles, la publicité déguisée en entrefilets élogieux, se dévoile toute la vie théâtrale d'une époque. Le XIX^e siècle théâtral fait à Rétif une place dont on n'avait pas jusqu'à présent pris toute la mesure. Le recueil des *Témoignages et Jugements* présenté par John Rives Childs en 1949² est à cet égard très lacunaire³.

Nous présentons ici les cinq adaptations théâtrales de Rétif dont la presse s'est fait l'écho de 1800 à 1856.

1. 3 juin 1800 : *Duval ou une erreur de jeunesse*

Cette comédie en un acte mêlée de chants d'André-Joseph Grétry (1774-1826), neveu du célèbre compositeur, sur une musique de Marini, a été créée au Théâtre de l'Ambigu-comique le 3 juin 1800.

On lit dans *Le Courrier des spectacles, ou Journal des Théâtres* du 4

1. Le présent article est fondé sur la base de données *retronews.fr*; site dédié aux archives de presse de la BnF, créé en 2016, et donnant accès (sur abonnement) à 2000 titres de presse de 1631 à 1952.

2. John Rives Childs, *Restif de la Bretonne. Témoignages et Jugements. Bibliographie*, Librairie Briffaut, 1949.

3. Il ne donne que deux témoignages relatifs à l'année 1856 (nous les signalons à leur place). Philippe Havard de la Montagne a publié des « Compléments à la bibliographie rétiviennne de J. Rives Childs », *Études rétiviennes* n° 32, déc. 2000, p. 197-231, parmi lesquels un article paru dans la *Revue du Lyonnais* à propos de *La Paysanne pervertie* de 1851 (voir *infra*).

juin : « On a beaucoup applaudi cet ouvrage qui offre de l'intérêt, des situations dramatiques et surtout une morale sévère. Il fait honneur à la plume du cit. Grétry neveu, qui a été demandé et qui a paru au milieu des marques générales d'approbation. La musique [...] renferme des beautés qui ont été vivement senties ». Dans le numéro du 8 juin, un lecteur du journal se montre plus critique, surtout sur le jeu des acteurs.

La *Biographie nouvelle des contemporains* assure que cette comédie a eu 150 représentations⁴. Elle est en tout cas jouée sur la scène de l'Ambigu-Comique tout au long des années 1800 à 1803.

Elle est imprimée en 1802 (sans doute vers la fin de l'année) et cette édition suscite une protestation anonyme envoyée au *Journal de Paris*, qui s'en fait l'écho dans son numéro du 29 juin 1803 : « On nous écrit pour réclamer contre l'impression d'un petit opéra dont la musique a un grand succès au théâtre de L'Ambigu-Comique et qui a pour titre *Duval ou une erreur de jeunesse*. Cette pièce, qui est l'œuvre de deux personnes et que le citoyen Grétry neveu donne comme de lui seul, paraît sans l'autorisation du coopérateur anonyme et du compositeur de la musique, lesquels en sont d'autant plus choqués que la préface attaque grossièrement et sans motif un littérateur sexagénaire ».

Marini réagit immédiatement. Il écrit au rédacteur du *Courrier des spectacles, ou Journal des Théâtres* du 3 juillet 1803 : « Je ne sais, Monsieur, à quel propos le cit. Grétry neveu m'attribue la note insérée dans le *Journal de Paris* du 8 de ce mois⁵ et relative au *très petit opéra* de *Duval*. Je n'ai jamais écrit aux journalistes, mais puisqu'il me force à le faire, je vous prie d'insérer ma réponse à ce qu'il s'est permis d'écrire. Le cit. Grétry neveu est forcé d'avouer qu'il n'est que l'associé de M. Fabien Pilet dans la composition du poème de *Duval* (ce qui est très vrai puisque lui, Grétry neveu, n'y a presque rien fait). Pourquoi donc l'a-t-il clandestinement livré à l'impression, sans indiquer seulement qu'il y avait un coopérateur anonyme, sans en prévenir celui-ci [...] ? [...] M. Fabien Pilet et moi, ne connaissant nullement le cit. Rétif de la Bretonne, dont le jeune Grétry insulte grossièrement la vieillesse (en même temps qu'il avoue lui devoir le sujet de sa pièce), M. Pilet, dis-je, a pu se défendre hautement d'avoir donné son assentiment à l'impudente préface de *Duval* ». Cette lettre est signée Marini.

4. *Biographie nouvelle des contemporains*, Paris, Librairie historique, 1824, t. XVI, article « Pilet, Fabien », p. 523.

5. Il s'agit du mois de messidor, mais le 8 de ce mois, soit le 27 juin 1803, il n'y a pas trace de cette note de Grétry dans le *Journal de Paris* ; pas davantage aux autres dates de ce mois.

Dans sa préface, Grétry avait écrit : « Une historiette de Rétif de la Bretonne ayant pour titre *Le Père valet*⁶ m'a fourni le sujet de cette pièce qui dans l'origine aurait été jouée au Théâtre de la rue de Louvois, si une mauvaise administration n'avait causé la clôture subite de ce spectacle où brillait alors le talent rare et précieux de Mlle Rouxellois. Rétif de la Bretonne a sans doute beaucoup écrit, mais *Le Père valet* est peut-être la seule de ses anecdotes qui soit susceptible d'un effet théâtral : une morale pure, un bon ton, voici d'ailleurs ce qu'on rencontre dans cet écrit, que n'assaisonne aucune personnalité outrageante, et si cet infatigable écrivain avait toujours suivi cette marche, il n'aurait pas eu besoin de cuirasser si souvent ses épaules ».

Jusqu'à sa publication en 1802, *Duval ou une erreur de jeunesse* n'était pas un titre pouvant attirer l'attention sur Rétif. La polémique entre Marini et Grétry dans la presse de 1803 révéla le lien avec la nouvelle des *Contemporaines*. Mais Rétif lisait-il encore les journaux à cette date ? Il ignora sans doute l'emprunt.

2. 24 juillet 1827 : *Le Paysan perversi, ou Quinze années de Paris*⁷

Ce jour-là a lieu au Théâtre de Madame⁸ la première représentation de la pièce d'Emmanuel Théaulon⁹ disposée en trois journées : « Première journée, *L'Héritage*, comédie ; deuxième journée, *Le Lendemain d'un bal*, comédie-vaudeville ; troisième journée, *Le Vol*, drame mêlé de musique ». « La 2^e est à sept ans de distance de la première et cinq ans d'intervalle séparent le 3^e tableau de l'avant-dernier ». Un journaliste souligne cette « bizarrerie de la facture » qui « consiste à faire rire au 1^{er} acte, chanter au second et pleurer au 3^e¹⁰ ».

Des quatre volumes du roman de Rétif, Théaulon n'a retenu que le titre et l'idée générale de l'innocence des campagnes et de la dépravation des villes ; tous les noms sont changés. Mais il est intéressant de constater qu'à une époque où Rétif est un écrivain rejeté (« qui n'a plus aujourd'hui d'autre célébrité que celle du cynisme et du mauvais goût¹¹ »), un auteur dramatique se réclame ouvertement de lui. Théaulon paraît assurément plein d'audace : la construction

6. *Les Contemporaines*, « Le Père valet, ou l'Épouse aimée après sa mort », 53^e nouvelle, éd. Champion, t. III, 2015, p. 1235-1250. En 1788, Rétif lui-même avait tiré de sa nouvelle une comédie « en trois actes très longs et qui en valent cinq », imprimée dans son *Théâtre*, vol. III, p. 1-152.

7. Le texte est accessible dans Google livres.

8. Le Théâtre du Gymnase, devenu de 1824 à 1830 le Théâtre de Madame, situé sur les Boulevards. 9. Né en 1787, mort en 1841, il fut un fécond auteur de comédies et de vaudevilles, au nombre d'une centaine.

10. *La Quotidienne*, 7 août 1827.

11. Écrit un journaliste dans *Le Figaro* du 26 juillet 1827.

de sa pièce en trois journées avait de quoi dérouter les spectateurs et elle fut l'objet de nombreuses controverses. On lit dans *Le Figaro* du 26 juillet 1827 : « Une pièce qui réunit en elle trois genres d'ouvrages dramatiques et qui blesse les trois unités, est livrée au public du Gymnase, ordinairement si mollement bercé. On veut donner le cauchemar à ce public habitué au plus doux sommeil ; il se débat, il se révolte, c'est naturel. Mais laissez-lui un jour seulement pour comparer son état d'inaction de la veille avec le mouvement que lui impriment les objets dont vous frappez ses regards, menacez-le de lui rendre son ancien repos et vous l'entendrez redemander à grands cris le cauchemar. [...] Opposants et séides n'ont pu juger sainement la chose : les premiers ont eu peu d'égards pour les parties remarquables de l'ouvrage, les autres n'ont pas voulu y voir de parties faibles, et comme le besoin d'innovations est plus répandu que l'amour de la routine, M. Théaulon a trouvé plus de spectateurs indulgents, prêts à fermer les yeux sur les défauts de sa pièce ; on lui a su gré de son essai, et la plus grande preuve qu'il est heureux, c'est qu'il a fourni matière à des critiques qui tiennent de la haine ». Suit une analyse détaillée de la pièce. Le long compte rendu du *Journal des Débats politiques et littéraires* du même jour évoque cet accueil houleux, mais conclut : « En somme, la pièce a obtenu un grand succès contre lequel quelques sifflets ont en vain voulu protester ».

Le 28 juillet *Le Globe* trouve qu'il s'agit là d'« un mélodrame dans toute la force du terme », qui a « presque autant de mérites que de défauts », mais souligne cependant les défauts plus que les mérites. La pièce s'imposa tout de même. Dans sa rubrique « Bigarrures », *Le Figaro* du 4 août 1827 indique : « Les chaleurs excessives n'ont point encore nui au succès toujours croissant du *Paysan perversi*. Cette pièce, objet de critiques amères, jouit de la faveur du public. Si M. Théaulon n'a pas encore bien compris toutes les exigences de nos révolutionnaires (dramatiquement parlant), il en a satisfait quelques-unes et c'était assez pour qu'ils lui prouvassent leur reconnaissance en se portant en foule aux représentations de son nouvel ouvrage. »

La pièce fut également jouée en province, à Lyon dès le mois d'août¹², et à Marseille en mars 1828¹³.

12. *Le Journal du commerce de la ville de Lyon*, dans son numéro du 29 août, s'alarme de « cette licence théâtrale et de cette anarchie littéraire ». Le même journal annonce une reprise de la pièce pour le 19 juin 1829.

13. *Le Figaro* du 30 mars 1828 livre cet écho : « *Le Messager de Marseille* nous apprend que *Le Paysan perversi* vient de réussir sans opposition au Théâtre Français de cette ville. Un autre journal de Marseille prétend que la chute de *Paysan perversi* a été aussi lourde que complète. Il nous reste à apprendre que l'ouvrage n'a pas été joué. » Il le fut cependant car *Le Sémaphore de Marseille* du 21 mars annonce la représentation de la pièce.

3. 19 octobre 1851. *La Paysanne pervertie*

Ce drame en 5 actes de Dumanoir et Dennery, avec une musique de Mangeant, est créé ce jour au Théâtre de la Gaieté¹⁴.

Le personnage de la paysanne pervertie est à la mode cette année-là, car le 2 juin précédent avait été représenté sur ce même théâtre *Les Aventures de Suzanne*, drame en 5 actes et 8 tableaux, de Charles Dupeuty, avec une musique du même Mangeant. Le compte rendu qui en est fait dans *Le Messager de l'Assemblée* du 9 juin indique clairement que la pièce est tirée de *La Paysanne pervertie* de Rétif, « un livre de mauvaise mœurs », mais « la villageoise du théâtre a pris la peine de se corriger, elle a perdu un peu de sa vigueur, de sa folie vicieuse, de son impudique jeunesse, elle a tempéré l'énergique peinture de Rétif de la Bretonne ». Pour terminer, le journaliste notait : « Le théâtre de la Gaieté nous promet déjà une nouvelle *Paysanne pervertie* qui est précisément un mélodrame de M. Dennery ».

Le drame de Dumanoir et Dennery est de la même veine. Cette attention prêtée à Rétif ne vient pas d'une subite réhabilitation due à l'article feuilleton de Monselet dans *Le Constitutionnel* paru en 1849¹⁵. En effet, selon le journaliste du *Charivari*, « c'est à peine si trois ou quatre des nombreux spectateurs qui remplissaient le théâtre de la Gaieté connaissaient le nom de Rétif de la Bretonne¹⁶ ». Lui-même, pour marquer l'obscurité de l'écrivain (et parce que l'intrigue lui a paru très embrouillée) se plaît à travestir le nom en *Rétonne de la Brétif*, *Brétonne de la Brétif* ou encore *Brétif de la Retonne*. Il salue néanmoins le talent des auteurs qui sont « parvenus à trouver le sujet d'un drame intéressant dans l'ennuyeux ouvrage » de Rétif et note que la jeune paysanne de Bretagne, séduite par un jeune seigneur qui l'enlève et l'amène à Paris, préserve finalement son innocence et revient au village pour épouser son amoureux.

La presse rend compte largement de la pièce et se montre dans l'ensemble très favorable. *Vert-vert*, le 20 octobre, salue « un drame plein d'intérêt et d'émotions palpitantes » et donne comme beaucoup d'autres journaux un long

14. Il s'agit du Théâtre de la Gaieté situé boulevard du Temple, ancien théâtre de Nicolet, devenu à partir du début du siècle une salle dédiée au mélodrame.

15. Les 17, 18 et 19 août 1849 ; article repris et augmenté en 1854 dans *Rétif de la Bretonne, sa vie, ses amours, documents inédits*.

16. *Le Charivari*, numéro du 20 octobre 1851.

résumé de la pièce. *La Patrie* du 27 octobre s'attache surtout au jeu des acteurs et note le succès de la représentation¹⁷.

Dans *L'Ordre* du 20 octobre, le journaliste félicite les auteurs de s'être affranchis des « inventions abominables » de Rétif : « Tout au contraire, le drame de MM. Dumanoir et Dennery est d'une honnêteté à peu près complète ; on y répand tant de larmes, je le répète, que le théâtre, quand tous les acteurs étaient sur scène, ressemblait à un champ planté de saules pleureurs ». Ce pathétique est souligné aussi par Théophile Gautier dans *La Presse* du même jour : « De ce roman écrit dans un but très honnête avec une liberté qu'on ne supporterait plus aujourd'hui, MM. Dumanoir et Dennery ne pouvaient guère prendre que le titre et quelques linéaments. Ils ont fait sous cette rubrique une pièce très intéressante au point de vue du boulevard et qui a obtenu un immense succès de mouchoirs. On aurait rempli aisément avec les pleurs qui tombaient des yeux des spectatrices plusieurs fioles lacrymatoires ».

Le *Journal pour rire* du 24 octobre s'étonne du titre, car aucun des personnages féminins n'est perverti ; mais « le public, qui est plus disposé à la vertu qu'on ne croit, a vigoureusement applaudi la pièce et ses interprètes ».

La *Gazette de France* du 20 octobre est du même avis : « La nouvelle pièce de la Gaieté pourrait s'appeler la *Paysanne convertie*, ou la *réparation*, ou l'*expiation*, avec autant et peut-être beaucoup plus de raison que *La Paysanne pervertie* [...]. C'est plutôt une suite qu'une imitation, plutôt une protestation qu'un assentiment ». Le *Moniteur universel* du même jour se félicite que les auteurs, « habiles dramatises comme on les connaît », aient « peu emprunté au roman vigoureusement mais brutalement tracé par Rétif de la Bretonne, qui trop souvent se complaît aux scènes de débauche et aux tableaux lascifs ». Ces deux journaux estiment la pièce trop longue (trois actes auraient suffi), mais reconnaissent qu'elle a du succès.

Matharel de Fiennes dans *Le Siècle* juge aussi que « du roman *La Paysanne pervertie*, il n'y a sur la scène que le titre ; on pourrait même avancer que si les auteurs l'ont choisi, c'est que, comme tant d'autres, ils n'avaient pas lu le livre. Leur pièce en effet est de la morale la plus pure ; on y pleure honnêtement de la première scène jusqu'à la dernière », et il termine par

17. Voir aussi J. Tisseur, « Rétif de la Bretonne, à propos de *La Paysanne pervertie*, drame en cinq actes de MM. Dumanoir et Dennery », *Revue du Lyonnais*, t. III, 1851, p. 518-532. Article reproduit par Philippe Havard de la Montagne dans « Compléments à la bibliographie rétiviennaise de J. Rives Childs », *Études rétiviennes* n° 32, déc. 2000, p. 223-226.

cette phrase perfide : « Le second acte de *La Paysanne pervertie* est un chef-d'œuvre¹⁸ ». Son long article est surtout intéressant par ce qu'il nous dit, dans un style emphatique, des difficultés qu'il a rencontrées pour se procurer les ouvrages de Rétif, y compris dans les bibliothèques publiques : « Le Théâtre de la gaieté m'ayant mis dans la nécessité de parler de leur auteur, je me mis donc à parcourir tout Paris dans ce but [...]. J'ai tout visité, tout vu. J'ai frappé au catalogue de vingt cabinets de lecture, j'ai humé le miasme littéraire de tous les bouquinistes, j'ai fouillé pieusement ces nombreuses nécropoles que la police concède, moyennant salaire, à la pensée humaine sur le parapet de nos quais. Rien, pas un seul volume [...] ». Finalement « on m'indiqua dans un des quartiers les plus ignorés de Paris, un bibliophile, un livromane, un fou excessivement distingué qui s'est donné la mission de trouver précisément les ouvrages introuvables¹⁹ ».

Jules Janin juge pour sa part que « ce titre est du vrai, du pur, du fangeux, du fameux Rétif de la Bretonne, en plein ruisseau, en plein égout, en plein abîme en pleine fange [...] C'est du Rétif ! Cela sort de cette source immonde où la lèvre est baveuse, où la main est chargée de griffes, où la parole est tournée en argot, où l'obscénité de l'idée et l'obscénité de l'image également souillées, luttent de barbarisme, d'infamie et de non-sens. C'est du Rétif ! » Après de longues invectives, il revient à la pièce et se montre plus indulgent : « Cette paysanne arrive en droite ligne de *La Paysanne pervertie* de Rétif, elle est dans le sens de son livre [...]. Il y en a certains lambeaux, certains cris, certains parfums, certains vertiges ». Du moins n'y voit-on pas les tableaux « atroces » du roman. C'est un « théâtre populaire », conclut-il, fait « avec soin, avec zèle avec bonheur. Si les deux derniers actes valaient les trois premiers, ce drame serait un chef-d'œuvre »²⁰.

Il faut encore citer *Le Républicain populaire et social* du 8 novembre 1851, journal socialiste et militant qui regrette la timidité des auteurs : « Ils n'ont pas eu le courage de reproduire le tableau vrai de la paysanne brutalisée, bâtonnée, bâillonnée, torturée, écalventrée par les seigneurs d'avant 1789. Oui, quoi qu'en disent les souteneurs de l'impassible royauté, la paysanne de Rétif est la vraie paysanne de ces temps maudits ».

18. *Le Siècle*, 27 octobre 1851. Article reproduit dans *L'Entracte* des 28 et 29 octobre.

19. J. Rives Childs, *op. cit.*, p. 65-66, cite une grande partie de l'article de Matharel de Fiennes, mais n'en retient que le jugement sur l'œuvre de Rétif et la rareté de ses ouvrages sur le marché.

20. *Journal des Débats politiques et littéraires* du 20 octobre 1851.

Le succès de cette *Paysanne pervertie* fut durable. Il semble y avoir eu jusqu'à la fin du mois de décembre 1851 une cinquantaine de représentations (on en était à la 48^e le 9 décembre). Puis la pièce fut reprise tout au long du XIX^e siècle, à Paris, en province et à l'étranger²¹, et semble avoir été jouée jusqu'en 1883.

4. Le 30 octobre 1856 : *Rétif de la Bretonne ou le roman en action*

« Vaudeville en 3 actes de M. Henri Meyer » donné sur la scène des Folies dramatiques²².

Depuis 1751, l'image de Rétif dans le public a changé. L'article feuilleton de Monselet dans *Le Constitutionnel* en 1849, le succès populaire de *La Paysanne pervertie* de Dumanoir et Dennery en 1851, *Les Illuminés* de Nerval en 1852, le roman *Ingénue* d'Alexandre Dumas en 1854, toutes ces publications ont mis Rétif en lumière et suscité curiosité et intérêt.

Le spectacle des Folies dramatiques en 1856 participe de cette résurrection littéraire. À vrai dire, la pièce a dû être écrite dès 1854, et son auteur premier n'est pas Henri Meyer, mais Antoine Varner. Funck-Brentano, à la fin de son ouvrage sur Rétif, en 1928, dans un post-scriptum ajouté *in fine* à sa bibliographie nous donne ces précieuses informations : « Un drame vaudeville, *Rétif de la Bretonne ou le Rousseau des Halles*, par Varner et Meyer a été représenté aux Folies dramatiques en 1836 [coquille manifeste pour 1856], mais ne paraît pas avoir été imprimé. Deux manuscrits différents l'un de l'autre, avec corrections, suppressions, visas de la censure en sont conservés à la Bibliothèque de l' Arsenal dans la collection Rondel. Sur le second manuscrit, la pièce est intitulée *Rétif de la Bretonne ou un roman en action*²³. Vaudeville en trois actes »²⁴. Il ajoute : « La pièce est intéressante et le caractère de Rétif y est remarquablement bien compris », ce qui suggère qu'il a eu sous les yeux ces manuscrits.

21. Théâtre des Variétés en mars 1852, Théâtre de la Gaieté en 1854, Théâtre Montparnasse en mars 1869 et en juillet 1883, Théâtre de la Villette en septembre 1869 et septembre-octobre 1878, Théâtre de Saint-Germain-en-Laye en novembre 1877, Théâtre des Célestins à Lyon en décembre 1851 et février 1852, à Châlons en février 1852, le même mois à Bordeaux, Théâtre de Saint-Étienne en mars 1852 et mars 1883, à Bourges en 7 mars 1852, à Troyes le 4 octobre 1857. — Bruxelles en décembre 1851 et février 1852, Liège en janvier 1853.

22. Théâtre du boulevard du Temple, édifié en 1830 à l'emplacement du théâtre de l'Ambigu-Comique, détruit par un incendie. Il existera jusqu'en 1930, année où il devint une salle de cinéma.

23. Tel est donc le titre officiel, cité rarement dans la presse, qui abrège en Rétif de la Bretonne. Seul *L'Assemblée nationale* du 2 novembre 1856 cite le titre en entier.

24. Funck-Brentano, *Rétif de la Bretonne. Portraits et documents inédits*, Albin Michel, 1928, p. 415.

Antoine Varner, né en 1789, était mort le 7 septembre 1854, deux ans avant la représentation. Il est l'auteur du premier manuscrit. Sans doute l'ouvrage de Charles Monselet, paru dans le 1^{er} trimestre de 1854²⁵, lui a donné l'idée de mettre en scène le personnage de Rétif. Varner n'eut pas le temps de parfaire sa pièce et laissa à sa mort un manuscrit à l'état de brouillon. Meyer le reprend deux ans plus tard, changeant le titre et apportant des modifications au texte. Les journalistes de 1856, dans leurs comptes rendus, eurent tendance à oublier Varner au profit de Meyer. Mais dans le *Journal des Débats politiques et littéraires* du 7 novembre 1856, le célèbre Jules Janin, plutôt que de parler de la pièce, rend un hommage chaleureux à Varner : « Le théâtre des Folies dramatiques joue en ce moment un drame intitulé *Rétif de la Bretonne*, et ce drame est signé du nom même de feu M. Varner, un homme excellent ce M. Varner, un bel esprit ingénieux, grand inventeur et bien disant. M. Varner a mis son nom à des œuvres charmantes [...] Il a laissé 150 pièces, M. Varner : des drames où l'on a tant pleuré, des comédies si joyeuses, des vaudevilles si chantants ! Brave et digne homme ! Heureux de tout, content de peu, facile à vivre, aimé, honoré, pleuré ! »

Quérard, en 1859, dans le tome 12 de *La France littéraire* fut le premier à enregistrer, sous le n^o LXIX de sa bibliographie, l'existence de la pièce : « *Rétif de la Bretonne*, drame vaudeville en 3 actes représenté sur le théâtre des Folies dramatiques vers 1855. Pièce qui a été jouée une vingtaine de fois et qui pourtant ne paraît pas avoir été imprimée ». La date est inexacte (erreur souvent répétée), ainsi que la durée des représentations, car une représentation est signalée le 1^{er} décembre.

À la suite de Quérard et de Funck-Brentano, et se référant à eux, Adolphe Tabarant écrit en 1936 : « Et de la fable feuilleton à la Dumas [*Ingénue*], la personnalité galvaudée de Rétif allait choir dans le spectacle à claques du boulevard du Temple. C'est vers 1855 (date indiquée par Quérard en son tome 12) que les Folies dramatiques affichèrent un vaudeville en trois actes dont Rétif était le héros et qui eut une vingtaine de représentations : *Rétif de la Bretonne, ou le Rousseau des Halles*, par Varner et Meyer (C'est la pièce que mentionne M. Funck-Brentano avec la date erronée de 1836. Deux manuscrits annotés en sont conservés à la bibliothèque de l'Arsenal dans la collection Rondel)²⁶ ».

On retrouve mention de la pièce dans une note de l'État présent des études sur Rétif de la Bretonne, par Armand Bégué : « D'après ce roman [l'*Ingénue*

25. *La Presse* en donne un compte rendu dans son n^o du 10 avril.

26. A. Tabarant, *Le Vrai Visage de Rétif de la Bretonne*, Éditions Montaigne, 1936, p. 485.

d'Alexandre Dumas], une pièce par Varner et Meyer, *Rétif de la Bretonne, le Rousseau des Halles*, fut représentée vers 1855 aux Folies dramatiques, mais ne semble pas avoir été imprimée²⁷ ». Il est significatif que le sous-titre initial, *le Rousseau des Halles*, soit retenu de préférence au *Roman en action*.

Enfin Daniel Baruch rattache lui aussi le vaudeville au roman de Dumas dans son édition d'*Ingénue*²⁸.

La presse de l'époque a donné un large écho à la pièce. Dès le 2 novembre, le journaliste de *Vert-vert* entreprit d'en donner un compte rendu détaillé. Le fouillis de son analyse a du moins le mérite d'évoquer fort bien la complexité de l'intrigue. Il conclut ainsi : « On voit combien le sujet peut fournir d'incidents curieux, de situations pathétiques. M. Meyer n'a pas épargné non plus les scènes comiques. Manuel rend fort bien le personnage de Rétif [...]. Bref, tout ce qui peut assurer à un ouvrage une longue durée se trouve dans *Rétif de la Bretonne* ».

Ce même jour, dans *L'Assemblée nationale*, paraît une analyse plus sobre et plus claire : « Le romancier suit pas à pas une pauvre enfant orpheline abandonnée sur le pavé de Paris ; il l'arrache aux séductions qui l'environnent ; il lui fait retrouver sa mère ; il la marie à un garçon de son village qu'elle aime et il ramène à la vertu un paysan auquel la jeune fille avait été confiée et que le séjour de la grande ville avait perverti au point de délaisser cette enfant et de se faire espion de police. À mesure qu'il accomplit tous ces faits, Restif de la Bretonne les écrit et au dénouement, il en envoie le récit à son libraire. Cette pièce a réussi. Elle est, dit-on, l'œuvre de début d'un jeune auteur. Ce début est d'un heureux augure pour M. Henri Meyer ».

Le journaliste est bien mal renseigné : il prête à Henri Meyer une jeunesse qu'il n'a plus (il a 55 ans en 1856) et comme bien d'autres passe sous silence la contribution d'Antoine Varner. Mais son résumé de l'intrigue montre bien que la pièce illustre un Rétif apologiste de la vertu.

Dans *Le Messager des Théâtres et des Arts*, le 5 novembre, l'article est plus critique : « Le *Restif de la Bretonne* en 3 actes que M. Henri Meyer, l'ancien directeur de la Gaieté et du Cirque, vient de donner à ce théâtre n'a de Restif que le nom. Une sérieuse étude de cet écrivain, que ses contemporains nommaient le *Rousseau des halles et des ruisseaux*, est encore à faire. L'œuvre nouvelle nous montre l'auteur du *Paysan perverti* protégeant l'innocence

27. Armand Bégué, État présent *des études sur Rétif de la Bretonne*, 1948, p. 20. On a vu que le sous-titre *Rousseau des Halles* est tout à fait injustifié.

28. Alexandre Dumas, *Ingénue*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Baruch, Éditions François Bourin, 1990, p. 11.

d'une ravaudeuse qui joue à la loterie au détriment d'une bouquetière qui vend autre chose que ses bouquets. Grâce à ses recherches, nous apprenons que la remailleuse de bas est la fille d'une bonne comtesse qui, après avoir eu le bonheur de la retrouver, la marie à un commissionnaire du coin de la borne. Voilà une comtesse qui n'est pas fière. Au dénouement, la vertu est récompensée et le criminel repentant pardonné. Mlle Leroyer, naguère à la Gaieté, a obtenu un grand succès dans le rôle de la bouquetière égrillarde ».

Le 6 novembre, le journaliste du *Figaro* est encore moins enthousiaste : « M. Meyer n'a pas eu l'ambition de poser Restif de la Bretonne en novateur, ni en génie méconnu : son public n'aurait pas compris grand-chose à la démonstration. Il s'est contenté d'en faire la providence d'une intrigue aussi vulgaire que vertueuse, et vous savez si la vertu et la providence sont gaies au boulevard ».

Le 8 novembre, *Le Journal amusant* voit dans le titre une imposture : « Le théâtre des Folies dramatiques a prié M. Meyer de lui donner un vaudeville sur un des types les plus curieux du dernier siècle, sur Rétif de la Bretonne, que ses contemporains surnommaient le Rousseau des Halles. M. Meyer a bâti un mélodrame sentimental qui n'a pas le droit de s'intituler *Rétif de la Bretonne*. Appelez-le *La Bouquetière fallacieuse*, *La Ravaudeuse de la vertu*, *Les Inconséquences de la Loterie*, *Les Petites Bêtises des grands seigneurs*, tout ce qu'il vous plaira. Mais pourquoi l'appeler *Rétif de la Bretonne* ? Étude à refaire ».

C'est aussi l'avis de Champfleury : « On joue aux Folies dramatiques un drame intitulé Rétif de la Bretonne. Les auteurs ont décousu tant bien que mal un livre du fécond romancier, mais il n'est question de Rétif que sur l'affiche. Il y avait un drame curieux à faire sur cet homme étrange dont M. Monselet a raconté la vie si pleine d'incidents. Ce rôdeur de nuit, ce romancier nocturne qui se jetait de gaieté de cœur dans d'étranges aventures pour en tirer des histoires dramatiques sont peints vivement dans le volume de M. Monselet, que les bibliophiles connaissent et que les auteurs dramatiques n'ont pas encore déterré. Il y a dix drames dans la vie de Rétif, dont Benjamin Constant, taquiné par sa réputation, disait qu'il était rétif à l'admirer. Pourquoi M. Monselet, dont le talent mobile s'essaye à la fois à la poésie, à la prose, à la biographie, au roman, au journalisme, n'ajouterait-il pas une corde dramatique à son art en arrangeant pour la scène la vie accidentée d'un homme qu'il a longuement étudié²⁹ ? »

29. Champfleury, *Gazette de Champfleury*, 24 novembre 1856, p. 126-127. J. Rives Childs cite cet article, *op. cit.*, p. 69-70, en le datant faussement du 1^{er} décembre.

Le 9 novembre, dans la rubrique « Le théâtre à vol d'oiseau », *Le Tintamarre* salue en trois lignes le succès de la pièce, non sans émettre quelque réserve : « *Restif de la Bretonne*, comédie-catogan³⁰ de MM. Varner et Meyer, a réussi. La gaieté de l'ouvrage nous a paru un tant soit peu rétive ».

Ce même jour, *La Presse théâtrale*, sous le titre : « Folies dramatiques. *Rétif de la Bretonne*, comédie vaudeville en 3 actes de M. Henri Meyer », donne ce compte rendu : « Rétif de la Bretonne, qui court les rues et les carrefours pour prendre sur le fait les allures et les caractères populaires, devient la providence cachée d'une petite ravaudeuse dont il découvre la mère, laquelle se trouve être une marquise quelconque. Manon est soupçonnée un instant de déloyauté par son fiancé, un commissionnaire tout à fait primitif ; mais son innocence ne tarde pas à être prouvée. Cette pièce, d'une vertu à mériter le prix Monthyon, est pavée de trop bonnes intentions pour être jugée par nous avec sévérité. Manuel, Ringard et Mlle Leroyer ont mené le succès rondement ».

Cette revue de presse témoigne du succès de la pièce, même si les journalistes expriment çà et là des réserves. À en juger par les annonces de spectacles publiées quotidiennement dans *Vert-vert*, ce vaudeville fut représenté chaque jour pendant tout le mois de novembre 1856. Mais il n'en est plus question ensuite. On est loin du succès remporté en 1851 par *La Paysanne pervertie* de Dumanoir et Denney³¹.

Ces mises en scène jettent une lumière nouvelle sur la fortune posthume de Rétif au XIX^e siècle. Elle ne se manifeste pas seulement par des rééditions ou des études publiées par quelques écrivains, bibliophiles ou érudits. Elle est aussi dans le théâtre qu'il a inspiré, et qui, au-delà des réticences des journalistes et critiques, a su plaire aux spectateurs des théâtres du boulevard. Dans ce public populaire, se trouvaient des gens qui n'avaient jamais ouvert un livre de Rétif et qui ne le liraient jamais. Le XIX^e siècle fut à cet égard le siècle

30. L'expression désigne une comédie en costume d'époque, dont la perruque à catogan est un des signes.

31. *L'Événement* du 19 octobre 1890 signale une pièce jouée en 1853 aux Folies dramatiques intitulée *Restif de la Bretonne* d'Arsène de Cey, avec le comédien Manuel dans le rôle de Rétif, ajoutant : « Précisément durant pareille période, la Gaieté, spectacle voisin, hasardait et offrait une *Paysanne pervertie* vaguement imitée du *Paysan perverti* ». Le même journal reprend cet écho six ans plus tard, dans son n° du 5 janvier 1896 : « La mémoire de Restif de la Bretonne vient d'être évoquée et invoquée au sujet des pièces de MM. Fèvre et Talmeyr. Ce Restif de la Bretonne fut lui-même porté à la scène devant la rampe des ex-Folies du boulevard du Temple en 1853. L'œuvre portait le titre de *Restif de la Bretonne* et le protagoniste le nom de Manuel ». Mais ni dans l'œuvre de Cey, ni dans le répertoire des Folies-Dramatiques pour 1853, ni dans le catalogue de la BnF, ni dans la presse des années 1850-1855, on ne trouve trace de cette pièce. Il faut bien admettre que le journaliste a commis une confusion. En 1853, Rétif n'est pas dans l'actualité théâtrale.

d'or de la mise en scène de l'univers de Rétif. Ce n'étaient pourtant pas ses pièces qui furent jouées, ni même ses histoires qui furent adaptées (il en avait rêvé à propos de ses Nationales, « composée[s] de manière à faire un drame très facile à traduire sur la scène³² »). Ce qui inspira les auteurs dramatiques fut le monde de ses valeurs morales et sociales, celui des larmes et de la vertu finalement triomphante. Le vers de Musset, « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! » doit se lire aussi comme un hommage à Rétif.

Pierre TESTUD



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Théâtre de Madame. Costume de M^{lle} Léontine-Fay pour le rôle de Justine dans *Le Paysan perverti*, pièce en 3 journées – Maleuvre, Atelier-graveur.

32. *L'Année des dames nationales*, vol. 1, verso de la page de titre (entre autres références).

Rétif et Balzac : bilan et perspectives

Dans le *Journal des débats politiques et littéraires* du 20 octobre 1851, Jules Janin, qu'on appelait alors « le prince des critiques », se fend d'un pamphlet d'une grande violence contre Rétif de la Bretonne, qu'il accuse d'avoir contaminé la postérité : « Rétif mort a fait des petits ! Rétif mort a fait des livres ! » Cette influence néfaste, Jules Janin la repère chez une série d'écrivains qu'il appelle l'« école » de Rétif : « De nos jours, Rétif de la Bretonne a été un maître : il a fondé une école ! Certes, on a caché le nom du maître ; on ne s'est pas vanté d'être de son école, c'est vrai ; mais plus le maître était caché, et plus son œuvre a porté des fruits abominables ». Prudent, Jules Janin ne se risque pas à citer des noms contemporains. Mais en évoquant les imitateurs de Walter Scott ou en suggérant que Rétif « faisait à sa façon la *Comédie humaine* », il laisse entendre que Balzac pourrait bien faire partie de cette « école de Rétif » – école qui a la particularité de taire le nom de son maître. Un an après la mort de l'auteur de *La Comédie humaine*, le problème était ainsi déjà posé en termes polémiques ; problème d'un Balzac « dont l'œuvre est imprégnée de Rétif » mais qui « n'en parle jamais² ». Bien qu'elle ait souvent été abordée, l'étude des relations entre Rétif et Balzac semble avoir toujours achoppée sur cette même conclusion : Balzac a *probablement* lu Rétif et s'en est *probablement* inspiré mais nous n'en avons aucune preuve. Il est significatif que les deux sommes de référence sur ces auteurs – *Balzac et le mal du siècle* de Pierre Barbéris et *Rétif de la Bretonne et la création littéraire* de Pierre Testud – évoquent chacune le sujet dans une note, l'une en soulignant

1. Jules Janin, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 octobre 1851, p. 2. L'article sera repris dans son *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Miche Lévy frères, 1858, t. IV, p. 245.

2. Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Lille, atelier de reproduction des thèses, 1980, p. 698.

qu'il s'agit d'une question qui « demeure obscure³ » et l'autre en rappelant que « toute une étude serait à faire sur ce point⁴ ». Ce n'est pas cette étude que je propose de faire dans cet article, mais plutôt un point d'étape, un bilan intermédiaire des travaux qui ont été consacrés à cette relation littéraire depuis le XIX^e siècle, suivi d'une réflexion (située et subjective) sur les perspectives qui pourraient s'ouvrir à l'avenir.

BILAN : L'INFLUENCE DE RÉTIF SUR BALZAC

L'œuvre de Rétif a-t-elle eu une influence sur celle de Balzac ? Ainsi posée, cette question n'a suscité que très peu de monographies (seuls deux articles critiques l'ayant pris frontalement comme sujet) mais elle a été très souvent abordée de biais dans des ouvrages consacrés à l'un ou à l'autre auteur. Le bilan de ces recherches dispersées reste toutefois assez maigre et contient plus d'hypothèses que de preuves.

La fausse évidence des formules

Le plus souvent, l'influence de Rétif sur Balzac a été présentée par la critique comme une évidence, qu'on illustre par une série d'expressions devenues, au fil des ans, de véritables slogans critiques. Pourtant l'origine de ces formules, souvent polémiques, devrait inciter à la méfiance.

Qu'on pense par exemple aux deux périphrases décrivant Rétif comme « le Balzac du XVIII^e siècle⁵ » et Balzac comme « le Rétif du XIX^e siècle ». Cette dernière expression a été popularisée par Charles Monselet qui en attribue l'invention à la *Revue de Paris*⁶. Or, l'article en question (qui n'emploie pas exactement cette expression) s'avère, à la lecture, être un pamphlet contre Balzac avec qui la revue était alors en procès. Au cours d'une attaque *ad hominem*, le journaliste raille les différents pseudonymes utilisés par l'écrivain et conclut sa dénonciation par une énumération dans laquelle il ajoute le nom de Rétif, comme une injure de plus : « Allez, Rétif de la Bretonne ! allez, Balzac ! allez, Saint-Aubin ! allez, de Balzac⁷ ! » On est donc loin d'une analogie étayée entre les deux auteurs...

3. Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970, t. I, p. 374 (note 1).

4. P. Testud, *ouv. cité*, p. 698 (note 337).

5. Par exemple : « Rétif de La Bretonne, ce Balzac plébéien du dix-huitième siècle », Henri d'Alméras, *Le marquis de Sade : l'homme et l'écrivain*, Paris, Albin Michel, 1906, p. 271-272.

6. Charles Monselet, *Rétif de La Bretonne*, Paris, Alvarès fils, 1854, p. 94.

7. « Un dernier mot à M. de Balzac », *Revue de Paris*, 1836, p. 58.

Moins polémiques, d'autres expressions à succès se coulent dans le moule de jugements critiques concernant d'autres auteurs. Faire de Rétif un « Balzac du coin de la borne⁸ » comme le propose Théophile Gautier dans un article sur Nerval, revient à détourner le jugement de Rivarol qui présentait le *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier comme un ouvrage « pensé dans la rue et écrit sur la borne⁹ », de même que l'expression un « Balzac du ruisseau¹⁰ » reprend (avec moins de sensibilité aux sonorités) le jugement de Grimm qui voyait dans Rétif un « *Rousseau du ruisseau*¹¹ ». L'argumentation, contestable, consiste donc ici à légitimer le rapprochement entre Rétif et Balzac en l'assimilant à des rapports d'influence plus avérés (Mercier-Rétif, Rousseau-Rétif).

Enfin, l'expression qui a rencontré le plus de succès critique – au point de figurer aujourd'hui dans plus d'une cinquantaine de travaux savants – est aussi la plus problématique. Il s'agit de la formule de Paul Bourget qui voyait dans Rétif « le pithécantrophe de Balzac » (un pithécantrophe étant une variété d'hommes préhistoriques). Chez Bourget, l'expression figure dans une énumération : « Rétif de la Bretonne serait par exemple le pithécantrophe de Balzac, Millevoye celui de Lamartine, Rotrou celui de Corneille, le Werther-Carabin de *Joseph Delorme* celui du Baudelaire des *Fleurs du mal*¹². » Cependant, Émile Henriot la reprit aussitôt comme titre d'un article paru dans *Le Temps*, le 14 août 1923, en lui conférant ainsi une autonomie¹³. Appréciee par la critique pour son cachet pittoresque, la formule est loin d'être neutre idéologiquement. Comme l'ont rappelé Jean-Marc Bernardini ou Evanghélia Stead, Paul Bourget était un partisan convaincu du darwinisme social et son utilisation critique de la figure du pithécantrophe s'accompagne d'un jugement questionnable sur l'évolution humaine¹⁴. Cet arrière-plan évolutionniste est d'ailleurs un poncif

8. Théophile Gautier, « Gérard de Nerval », *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Michel Lévy frères, 1875, p. 52.

9. Antoine de Rivarol, *Le Petit Almanach de nos grands hommes, pour l'année 1788, suivi d'un grand nombre de pièces inédites*, Paris, Léopold Collin, 1808, p. 335.

10. Par exemple : *Le Petit Journal*, 24 décembre 1934, p. 2

11. « On a dit de M. Rétif de la Bretonne qu'il était le *Rousseau du ruisseau*. » Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un souverain d'Allemagne*, Paris, F. Buisson, 1813 [1782] p. 373.

12. Paul Bourget, « À propos d'un centenaire », *Revue des deux mondes*, 15 août 1925, p. 723. Cet article est celui qui est toujours cité par la critique et le seul que nous avons trouvé, mais on notera une incohérence dans les dates puisqu'Henriot réagit déjà à cette expression en 1923 en l'attribuant à Bourget.

13. Émile Henriot, « Rétif, pithécantrophe de Balzac », *Le Temps*, 14 août 1923.

14. Jean-Marc Bernardini, *Darwinisme social en France (1859-1918). Fascination et rejet d'une idéologie*, Paris, CNRS éditions, 2013, p. 309-312 ; Evanghélia Stead *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 298.

des comparaisons entre Balzac et Rétif. Jules Assézat dit des deux auteurs : « l'un n'est que Rétif ; l'autre est Rétif réussi [...] »¹⁵ ; un critique explique que Rétif n'est qu'« une première ébauche de la nature s'essayant à créer Balzac »¹⁶, etc. Le rétivien, chagriné de voir son auteur de prédilection maltraité, pourra se consoler en se rappelant, avec Laurent Loty, que Rétif a joué un rôle dans « l'invention du transformisme »¹⁷ et qu'il a par conséquent contribué à forger les théories que les critiques utiliseront, un siècle plus tard, pour le condamner. Dans *La Découverte australe*, Rétif écrivait :

La Nature a fait mille essais, mille efforts (pour me servir de nos expressions imparfaites) avant de produire l'Homme. Plusieurs de ces essais subsistent par Races : telles sont les différentes espèces de Singes ; d'autres se trouvent mélangés : tels sont les Hommes-bêtes que vous avez vus dans les Îles de cet Hémisphère¹⁸.

L'ironie du sort a donc voulu que Rétif devienne lui-même, aux yeux de la critique du début du xx^e siècle, « l'homme-bête » de Balzac.

Balzac a-t-il cité Rétif ?

Si, malgré ces slogans critiques, on admet que l'influence de Rétif sur Balzac n'est nullement évidente, la question devient donc celle des preuves. Or, la critique se heurte ici à un premier écueil. Malgré la conviction souvent répétée que Balzac connaissait bien l'œuvre de Rétif (« Quelqu'un qui a beaucoup lu Rétif, c'est Balzac »¹⁹), le constat s'impose : « nous n'avons pas la preuve formelle que Balzac, dans ses immenses lectures, ait découvert Rétif »²⁰.

En effet, la seule mention incontestable de l'œuvre de Rétif par Balzac est une brève évocation du titre du *Paysan perversi* (« des radoteurs qui ont lu jadis *Le Paysan perversi* ») qui apparaît dans l'ébauche d'un roman non publié, *Les*

15. Jules Assézat, « Rétif de la Bretonne », *Réalisme*, 15 janvier 1857, p. 2-3.

16. *Le Pays*, 5 juillet 1904, p. 1.

17. Laurent Loty, « L'invention du transformisme par Rétif de la Bretonne (1781 & 1796) », *Alliage. Culture-science, technique*, n° 70, 2012, p. 31-46.

18. Nicolas Edme Rétif de La Bretonne, *La Découverte australe par un homme volant*, Paris, imprimé à Leipzig, 1781, t. III, p. 462.

19. Paul Lombard, « La vie littéraire », dans *L'Homme libre*, 31 janvier 1937, p. 2.

20. Armand Bégué, *État présent des études sur Rétif de la Bretonne*, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 129.

*Deux Amis*²¹. Une seconde citation, plus suggestive, a parfois été mentionnée. Il s'agit d'une phrase qui apparaît dans une recension du *Feuilleton des journaux politiques* et qui qualifie ainsi l'auteur de l'ouvrage recensé : « C'est à la fois César et Rétif de la Bretonne : César, pour le courage et les sentiments héroïques ; Rétif, (c'est de la Bretonne que je veux dire), pour l'amour et les descriptions de mœurs²² ». La citation, qui met l'accent sur la peinture des mœurs, est intéressante ; malheureusement, même s'il est attesté que Balzac contribuait à ce journal, rien ne prouve qu'il soit bien l'auteur de l'article en question.

Peut-être resterait-il encore des recherches à faire sur les possibles évocations de Rétif par Balzac. Philippe Havard de la Montagne a eu l'idée de se pencher sur la biographie du père de Balzac, afin de montrer que Rétif aurait pu figurer dans la bibliothèque familiale du jeune Honoré²³. Autre piste possible, il vaudrait la peine de s'interroger, un jour, sur le personnage de « Monsieur Nicolas » qui apparaît dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*. Il est vrai que cet ancien colonel de gendarmerie retiré dans une société secrète qui exerce secrètement la charité dans Paris ne ressemble guère au Monsieur Nicolas de Rétif, mais il a en revanche quelques points communs avec le Spectateur nocturne des *Nuits de Paris*.

Sans préjuger des découvertes futures, on peut néanmoins affirmer que Rétif est très largement absent de l'œuvre de Balzac. Dans son essai *Balzac, une éthique de la description*, Jérôme David s'interroge sur ces « silences fracassants » dans *La Comédie humaine* en évoquant notamment le cas de Rétif :

Pourquoi Balzac n'a-t-il pas mentionné ces travaux dont ses romans portent la trace ou le souvenir manifeste alors même qu'il pratique si souvent l'énumération tous azimuts des noms de savants et d'écrivains ? Il y a dans ces omissions de Balzac (et des Balzaciens) une amnésie très particulière, dont l'histoire de la littérature (et de la critique) pourrait s'amuser à tâcher de rendre compte²⁴.

21. Honoré de Balzac, *Les Deux Amis* [1830], dans *La Comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. XII, p. 666.

22. Recension des « Souvenirs de la Morée par J. S. Mangeart », *Le Feuilleton des journaux politiques*, 5 mai 1830, p. 29.

23. Philippe Havard de la Montagne, « Rétif de La Bretonne a-t-il connu le père de Balzac ? », *Études rétiviennes*, n° 7, décembre 1987, p. 105-111.

24. Jérôme David, *Balzac, une éthique de la description*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 58-59 (note 55).

À la recherche de l'intertextualité

S'il n'y a presque aucune citation explicite de l'œuvre de Rétif chez Balzac, ne serait-il pas possible, au moins, de mettre au jour des rapports d'intertextualité qui étayeraient une possible influence de l'un sur l'autre ?

La proximité entre les personnages de Gaudet d'Arras et de Vautrin est sans aucun doute le point le plus travaillé par la critique dans cette perspective. Revenant dans plusieurs œuvres de leurs auteurs, ces deux héros défendent une même morale cynique et le rapport de Vautrin à Lucien dans *Illusions perdues* ressemble à certains égards à celui qui unit Gaudet d'Arras à Edmond dans *Le Paysan perversi*. La ressemblance des deux personnages fut d'abord signalée par Charles Monselet comme un détail « secondaire²⁵ », puis développée par Alphonse Boulé²⁶, et citée comme une preuve de l'influence de Rétif sur *La Comédie humaine* par Charles de Spoelberch de Lovenjoul, récipiendaire des manuscrits de Balzac²⁷. Le débat était ainsi lancé. En 1936, Adolphe Tabarant s'élève contre cette comparaison en rappelant que l'homosexualité de Vautrin n'a pas grand-chose à voir avec le libertinage de Gaudet d'Arras²⁸. La même année, Fernand Fleuret juge le lien d'intertextualité entre les deux héros « possible mais non certain²⁹ », tandis que Paul Lombard y souscrit en admettant toutefois « la manie des rapprochements qui est la base, la seule peut-être, de la critique³⁰ ». Après la Seconde Guerre mondiale, Armand Bégué fait un premier bilan des travaux sur ce point mais sans avoir une grande connaissance de l'œuvre de Balzac, puisqu'il ne semble pas comprendre que Carlos Herrera est un pseudonyme de Vautrin³¹. Ce n'est finalement qu'en 1948, dans un article de Paul Vernière pour la *Revue d'histoire littéraire de la France*, que des arguments solides commencent à être versés au dossier³². Paul Vernière propose en particulier deux rapprochements convaincants entre des paroles de Vautrin et des paroles de Gaudet d'Arras. Même si Ryszard Engelking fait valoir, dans un numéro d'*Études rétiviennes*, que cette ressemblance n'est pas décisive car

25. C. Monselet, ouv. cité, p. 90.

26. Alphonse Boulé, *L'Illustration*, 10 et 17 juillet 1869.

27. Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Balzac*, Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. 385.

28. Adolphe Tabarant, *Le vrai visage de Rétif de la Bretonne*, Paris, édition Mouton, 1936, p. 39.

29. Fernand Fleuret, *Serpent-de-mer et Cie*, Paris, Mercure de France, 1936, p. 153.

30. Paul Lombard, « La vie littéraire », dans *L'Homme libre*, 31 janvier 1937, p. 2.

31. A. Bégué, ouv. cité, p. 129.

32. Paul Vernière, « Balzac et la genèse de Vautrin », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier 1948, p. 62.

ces paroles semblent découler assez naturellement des situations auxquelles sont confrontés les deux personnages³³, les arguments de Paul Vernière posent les bases d'une véritable comparaison. Quelques décennies plus tard, Pierre Barbéris remarque que la proximité des deux personnages reste valable si l'on considère les romans de jeunesse de Balzac, et en particulier *Le Corrupteur* (1827) dans lequel apparaît une ébauche de Vautrin. Toutefois, Pierre Barbéris précise aussitôt qu'à son avis, quand bien même une influence de Rétif sur Balzac serait prouvée, celle-ci n'aurait pas une grande portée car Balzac a sublimé le matériau romanesque légué par Rétif pour l'élever au rang de mythe. Ce jugement critique constitue le sous-texte d'un article de P. J. Wagstaff, paru dans *L'Année balzacienne* en 1976, intitulé « Vautrin et Gaudet d'Arras : nouvelle évaluation de l'influence de Restif sur Balzac ». L'article, qui n'apporte pas vraiment de nouveaux éléments, vise avant tout à montrer que Gaudet d'Arras « peut soutenir la comparaison » avec Vautrin, par sa profondeur et son importance dans les romans où il apparaît, et qu'il n'y a donc pas lieu de rabaisser Rétif au rang de simple pourvoyeur de matériaux romanesques³⁴. Depuis, le débat n'a guère avancé, hormis quelques remarques sur le fait que la relation entre Edmond et Gaudet d'Arras se teinte également d'homosexualité³⁵.

La présence des personnages « reparaissants », principe constitutif de *La Comédie humaine*, est elle aussi souvent citée comme une preuve de l'influence de Rétif sur Balzac. Cependant, comme l'a montré Daniel Aranda, ce rapprochement-là ne résiste pas à une étude plus approfondie³⁶. Le retour de personnages comme M^{me} Parangon ou Gaudet d'Arras dans plusieurs œuvres de Rétif obéit à une « logique intime » et n'a que très peu de choses en commun avec le principe des personnages reparaissants balzaciens, dont l'un des intérêts vient du fait que des personnages secondaires voire des passants d'une histoire deviennent les personnages principaux d'une autre histoire. Pierre Testud propose un rapprochement plus subtil en citant une note des *Contemporaines* où Rétif insiste sur le retour des personnages d'une nouvelle à l'autre³⁷. Cependant, ce dispositif de retour des personnages à l'intérieur d'un recueil de nouvelles reste lui aussi assez éloigné du dispositif de *La Comédie humaine*,

33. Ryszard Engelking, [Courrier des lecteurs], dans *Études rétiviennes*, 1^{er} juin 1988, p. 134.

34. P. J. Wagstaff, « Vautrin et Gaudet d'Arras : nouvelle évaluation de l'influence de Restif sur Balzac », *L'Année balzacienne*, 1976, p. 87-98.

35. Branko Aleksic, « La dissertation sur le mariage par le cordelier libertin du *Paysan pervers* (1775-1782) », *Études rétiviennes*, 1^{er} décembre 2012, p. 116 (note 25).

36. Daniel Aranda, « Originalité historique du retour de personnages balzaciens », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, 2001, p. 1579-1582.

37. Pierre Testud, ouv. cité, p. 307.

et Rétif n'est pas le seul à y avoir eu recours. On le retrouve par exemple dans les nouvelles d'Adélaïde Amy qui concluent *Des Compensations* d'Azaïs, ouvrage que Balzac pastiche dans le chapitre « Les Compensations » de *La Physiologie du mariage*³⁸.

D'autres points de comparaison plus ponctuels entre les deux auteurs ont parfois été proposés sans qu'aucun rapport d'intertextualité incontestable n'ait pu être établi. John Patrick Greene a ainsi consacré une thèse à la façon dont les objets sont traités comme des êtres animés ou les humains comme des objets chez les deux auteurs³⁹. La volonté de Rétif d'écrire les « Mille et Une Nuits françaises », qui donnera naissance aux *Nuits de Paris*, a de même pu être mise en regard avec la prétention de Balzac à écrire « les Mille et Une Nuits de l'Occident » et à la mise en pratique de ce programme dans une nouvelle comme *Facino Cane*⁴⁰. Il est probable que d'autres points de comparaison verront le jour dans les années qui viennent, en particulier grâce à l'exploration de nouveaux corpus balzaciens. La redécouverte annoncée des *Contes drolatiques*, sur lesquels portera un colloque international prévu en octobre 2024 à l'ENS de Lyon devrait révéler l'existence d'un Balzac plus licencieux, adepte des fantaisies orthographiques, de même que le développement des études sur *Les Animaux peints par eux-mêmes* tend, ces dernières années, à réinscrire Balzac dans la lignée des « singeries » du XVIII^e siècle, dont la *Lettre d'un singe aux animaux de son espèce* constitue un exemple éminent. Cependant, il est peu probable que ces travaux à venir soient en mesure de démontrer un véritable lien d'intertextualité entre l'œuvre de Rétif et celle de Balzac. Au contraire, peut-être aboutiront-ils à creuser l'écart entre les deux œuvres, en rappelant l'omniprésence de l'ironie dans l'œuvre de Balzac, entièrement construite sur un régime d'« ironisation » des savoirs ainsi que l'a montré la critique récente⁴¹.

38. Adélaïde Amy [Mme Azaïs], *Des Compensations dans les destinées humaines. Deuxième partie. Six nouvelles*, Paris, Leblanc, t. I, 1810.

39. John Patrick P. Greene, « Objects and their Functions in Rétif de La Bretonne's *Les Nuits de Paris* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 319, 1994, p. 341-356.

40. Olivier Besuchet, « Écrire "Les Mille et Une Nuits de l'Occident". L'exemple de *Facino Cane* », *Poétique*, 2012/1, n°169, p. 23-29 ; Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Marianne Rocher-Jacquín (trad.), Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 215.

41. Vincent Bierce, *Le sentiment religieux dans La Comédie humaine : foi, ironie et ironisation*, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; Éric Bordas (dir.), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003 ; Christèle Couleau-Maixent, *Balzac le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Honoré Champion, 2007.

QUELQUES PERSPECTIVES AU-DELÀ DE « L'INFLUENCE »

Alors que la question de l'influence de Rétif sur Balzac a été posée depuis le XIX^e siècle, le résultat de ces deux cents ans de recherche s'avère un peu décevant. À part l'existence d'une seule citation de Rétif par Balzac et une ressemblance entre Vautrin et Gaudet d'Arras, tous les rapprochements proposés par la critique restent hypothétiques. Au fond, peut-être que c'est la question – *quelle influence Rétif a-t-il eu sur Balzac ?* – qui est mal posée. Comme le rappelle Jérémý Naïm, le concept d'*influence* a été fortement critiqué ces dernières décennies : « notion débile » pour Pierre Bourdieu, « un des fléaux de la critique d'art » selon Michael Baxandall⁴², l'influence soulève un certain nombre de problèmes théoriques. Le concept s'avère surtout opératoire dans le cas où l'écrivain « influencé » construit lui-même une image de l'écrivain « influençant ». Dans cette situation précise, « l'*influence* n'est pas une relation simple de *cause* à *effet*, mais au contraire une relation très complexe dans laquelle l'*effet* est la *cause* de la *cause*⁴³ ». C'est ainsi, par exemple, que Balzac construit dans son œuvre une image fantasmée de Rousseau par laquelle il se laisse ensuite « influencer ». Mais puisque Balzac ne semble pas s'être particulièrement intéressé à Rétif, peut-être faudrait-il renoncer à utiliser cette notion d'influence pour comprendre la relation unissant les deux écrivains et se tourner plutôt vers d'autres grilles d'analyse. Risquons-nous à esquisser trois perspectives de recherche possibles pour l'avenir.

Postérités croisées

Si l'on en reste à l'histoire de la critique, une autre piste intéressante à explorer pourrait consister à étudier la *postérité croisée* de Balzac et de Rétif, ou pour le dire autrement, essayer de comprendre comment l'image d'un écrivain a pu intervenir dans la canonisation de l'autre. Un thème instructif dans cette perspective est celui de la fécondité. Balzac et Rétif furent en effet présentés par leurs contemporains comme des forcenés de travail et les auteurs d'une œuvre démesurée. Dans la lignée des critiques de Sainte-Beuve sur la « littérature industrielle », un journaliste cite ainsi côte à côte Balzac et Rétif dans un article sur « Les auteurs féconds et la littérature marchande⁴⁴ ».

42. Jérémý Naïm, « L'action de l'influence. Théorie d'un mot au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°2, 2020, p. 405-424.

43. Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini* [1957], Raïssa Tar (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973, p. 18.

44. *Les Coulisses*, 2 février 1843.

Or ce point de comparaison a donné lieu à des dispositifs critiques plus subtils, comme dans cette série d'articles parus dans le *Figaro* en 1833. Balzac venait d'annoncer qu'il allait donner au public « douze volumes d'études de mœurs ». Cette ambition affichée, qui rappelait Rétif et ses « soixante-quinze volumes d'observations⁴⁵ », donna lieu à une offensive de la presse qui fit subtilement valoir qu'une telle productivité était incompatible avec une écriture réaliste. Comment un auteur qui passe sa vie à écrire au fond de son cabinet connaîtrait-il le monde et aurait-il le temps d'observer ? Cette critique fut prise très au sérieux par Balzac qui l'évoque, par la voix de Félix Davin, dans l'« Introduction aux études de mœurs » : « Mais ne serait-ce pas une fausse idée que de croire à tant d'expérience chez un aussi jeune homme⁴⁶ ? » C'est pour nourrir cette polémique que le *Figaro* fait paraître, en novembre 1833, une série d'articles intitulés « Promenades de M. de Balzac au clair de la lune pour étudier les mœurs ». Ces articles mettent en scène Balzac, parlant à la première personne, parcourant la nuit les rues de Paris pour récolter des observations et se lamentant en ces termes : « S'il y avait dans Paris des marchands d'observations sur les mœurs, ce serait mon affaire admirablement ; je n'aurais pas besoin de les aller chercher, je les achèterais au comptant et au rabais. Au lieu de cela, il faut que j'aie grelotter à la belle étoile [...]»⁴⁷. » Le nom de Rétif n'est pas évoqué dans ces articles, mais la comparaison implicite avec les *Nuits de Paris* est assez claire. Lors du « Troisième soir », Balzac se met même à partager le fétichisme des pieds, typique de Rétif : « Il rentra chez lui le cœur abreuvé d'angoisses, il se rappela quelques jolis petits pieds qu'il avait aperçus dans de gros sabots : ce fut sa branche de salut. Il écrivit des doléances sur les pauvres petits pieds [...]»⁴⁸. » Cet épisode critique, qui n'est sans doute pas le seul du genre, montre comment la mémoire de Rétif fut mobilisée implicitement pour critiquer Balzac, ici en jouant sur le caractère prolifique des deux écrivains afin de laisser entendre, par la satire, que Balzac n'a pas le temps d'observer les mœurs et écrit donc par imagination. Il s'agit donc d'un cas de postérité croisée, où les images des deux écrivains s'inventent de concert.

Poétique du réalisme

L'un des enjeux majeurs de cette postérité croisée est évidemment la question du réalisme, à laquelle il est impossible d'échapper quand on lit côte

45. « Les Deux Sapeurs », *Le Corsaire*, 6 novembre 1825, p. 2.

46. Félix Davin, « Introduction aux études de mœurs », dans *La Comédie humaine*, ouv. cité, t. I, p. 1156.

47. *Le Figaro*, 20 novembre 1833, p. 2.

48. *Le Figaro*, 22 novembre 1833, p. 1-2.

à côté Rétif et Balzac. La question complexe du « réalisme » de Rétif – qui dépasse celle de son rapport avec Balzac – a fait l'objet d'une abondante littérature, dont on retiendra l'article synthétique de Jacques Marx et l'ouvrage de Raymond Joly qui réfute l'assimilation anachronique de Rétif à ce courant esthétique inventé au milieu du XIX^e siècle⁴⁹.

Poser ici la question du réalisme reviendrait à remplacer le problème de cet article – les rapports de Balzac à Rétif – par une question tout à fait différente – les descriptions littéraires de la société française – dans laquelle les deux œuvres singulières qui nous occupent se retrouverait diluées au milieu d'un corpus bien plus vaste, incluant au minimum l'œuvre de Louis-Sébastien Mercier, d'Étienne de Jouy, les innombrables romans de mœurs des années 1820, *Les Français peints par eux-mêmes* (1839) et les « premiers réalistes » proprement dits comme Edmond Duranty. Ce n'est donc pas sur les points communs de ces deux œuvres (la description des mœurs, l'utilisation des types, la tentation d'une description panoramique de la société) qu'il faut s'arrêter si la question à résoudre est bien celle des rapports de Balzac à Rétif, puisque ces points communs concernent des dizaines d'autres auteurs. Au contraire, il est plus instructif de comparer ce que ces deux auteurs ont apporté de *singulier* à cette poétique générale de l'observation.

L'un des critères qui permet de distinguer Rétif et Balzac au milieu des autres auteurs pratiquant l'observation des mœurs, c'est qu'ils ont chacun réussi (comme l'avait fait Lesage avant eux) à imposer un type particulier de *focalisation*. Martin Wagner a ainsi montré comment la focalisation omnisciente des textes réalistes s'était inventée peu à peu dans la littérature du XVIII^e siècle autour de différents modèles. Dans *Le Diable boiteux* de Lesage, l'observation du réel est rendue possible par le dispositif ostentatoire du diable qui soulève le toit des maisons : l'omniscience repose alors sur un dispositif merveilleux et fantaisiste clairement affiché. Avec *Les Nuits de Paris* de Rétif, en revanche, l'aspect merveilleux du dispositif passe au second plan au profit d'une insistance sur la disponibilité d'esprit du narrateur, capable de transformer des scènes visuelles en histoire : l'exploration de la réalité urbaine s'incarne dans un personnage observateur qui guette les ébauches d'événements⁵⁰. Enfin, Balzac impose un type de récit fondé sur la multiplication des

49. Jacques Marx, « Le réalisme de Restif de la Bretonne », dans *Études sur le XVIII^e siècle*, éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 29-38 ; Raymond Joly, *Deux études sur la préhistoire du réalisme. Diderot et Rétif de la Bretonne*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 1969.

50. Martin Wagner, *The narratology of observation. Studies in a technique of European literary realism*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2018, p. 92 sq.

points de vue, souvent portés par des observateurs anonymes invoqués par les expressions typiques « un observateur eût... » ou « un observateur aurait... », tellement fréquentes chez Balzac qu'elles devinrent après lui un vrai styleme du roman réaliste⁵¹.

Ces trois propositions narratologiques ne se remplacent pas les uns les autres mais coexistent dans la littérature du XIX^e siècle, voire se juxtaposent au sein d'une même œuvre. C'est par exemple le cas dans un roman comme *Les Invisibles de Paris* (1876) de Gustave Aimard et Henry Crisafulli. L'introduction commence par railler toute la tradition merveilleuse issue du *Diable boiteux* en expliquant que le lecteur du XIX^e siècle ne croit plus à ces diables et à leur « don d'ubiquité fantastique ». Au contraire, les deux auteurs se réclament d'une tradition issue de Rétif : « Si vous le voulez, nous nous y prendrons autrement, à la façon simple de ce bon Rétif de la Bretonne, l'auteur de tant de livres si bien lus et si bien oubliés, l'auteur, entre autres, du *Spectateur nocturne*, recueil de vérités ayant toutes l'apparence de mensonges⁵² ». Cependant, l'*incipit* du roman complexifie cette profession de foi :

La nuit du dimanche gras, carnaval de l'année 1847, l'auteur du *Spectateur nocturne* eût eu fort à faire et beaucoup à voir, entre minuit et une heure, si, témoin occulte, du haut d'un observatoire central comme la lanterne du Panthéon, il avait pu s'intéresser simultanément à ce qui se passa, dans ce court espace de temps, barrière de Fontainebleau, rue Beaujon, sur le Pont-Royal et dans une impasse avoisinant le Marché-aux-Chevaux.

Malheureusement, ainsi que nous venons de le constater, depuis un demi-siècle à peu près, Rétif de la Bretonne et son œuvre dorment et se reposent dans la poussière de l'oubli ; et dans le monde où sans doute plane son âme curieuse et taquine, le vieux rôdeur de nuit ne songe plus guère aux choses d'ici-bas. Nous essayerons donc de le remplacer [...] ⁵³.

La focalisation du récit s'invente ici à la croisée d'une multitude de traditions littéraires. L'ubiquité du « Diable boiteux », quoique décriée dans la préface, revient de manière ludique par la présentation simultanée des scènes advenues dans trois rues éloignées. Le modèle des *Nuits de Paris* est lui aussi

51. Andreas Kablitz, « Realism as a poetics of observation. The function of narrative perspective in the classic French novel. Flaubert – Stendhal – Balzac », dans *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory*, Tom Kindt (dir.), Berlin, Hans-Harold Müller, Walter de Gruyter, 2003, p. 99-136.

52. Gustave Aimard, Henry Crisafulli, *Les Invisibles de Paris. Les compagnons de la lune*, Paris, Amyot, 1876, p. ii.

53. *Ibid.*, p. 5-6.

convoqué grâce à la figure du Spectateur nocturne. Cependant, celui-ci, désormais spectral, semble aussi désincarné que le narrateur omniscient des textes réalistes. Enfin, cet *incipit* est tributaire de la poétique balzacienne de l'observation puisqu'elle reprend le procédé typique de *La Comédie humaine* consistant à mobiliser un observateur anonyme à l'irréel du passé (« L'auteur du Spectateur nocturne *eût...* »). Ce type d'exemple doit nous inciter à ne plus présenter l'œuvre de Rétif comme une étape dans l'invention du réalisme, une première ébauche transcendée par l'œuvre de Balzac, mais considérer plutôt que *Les Nuits de Paris* offraient un modèle singulier de narration fondée sur l'observation, et que ce modèle est resté une proposition valable, même après *La Comédie humaine*. Chez des auteurs comme Alexandre Dumas⁵⁴, ces différentes propositions narratives se côtoient et s'hybrident, donnant alors naissance à des modes d'écriture qu'on pourrait s'amuser à qualifier de « rétivo-balzaciennes » (l'expression valant bien le « pithécantrophe » de Paul Bourget).

Comme l'a montré la critique des dernières années⁵⁵ et comme j'ai moi-même essayé de le montrer dans mon travail sur la notion d'observation entre 1750 et 1850⁵⁶, la focalisation n'est pas une simple question de technique littéraire mais possède aussi une dimension politique. Contre les théories structuralistes qui assimilent le réalisme à une question de représentation du réel, nous tentons aujourd'hui de montrer que le réalisme a surtout été une question de représentativité politique. Il s'agissait, pour les auteurs réalistes, de s'accorder sur un réel en commun en croisant les points de vue ; ou, comme l'affirmait *Le Mercure de France du XIX^e siècle* dans le premier texte en français à employer le terme *réalisme* dans son sens esthétique, à créer une majorité de perception sur le réel : « Si la très grande majorité du public s'accordait sur un certain type de réalité littéraire, conforme à la manière commune de sentir, alors il se formerait un parti qui prévaudrait au moins par le nombre⁵⁷ ». Quoique Balzac et Rétif aient eu, dans la vie, des positionnements politiques différents, leurs œuvres se rejoignent, par leur travail sur la focalisation, pour proposer une poétique démocratique de l'observation⁵⁸.

54. Voir par exemple la mise en scène de Rétif dans *Ingénue* (1854-1855).

55. J. David, *ouv. cit.*

56. Lucien Derainne, « *Qu'il naisse l'observateur* », *Penser l'observation (1750-1850)*, Genève, Droz, 2022, p. 124-127 sur Rétif, p. 197-204 sur Balzac.

57. *Le Mercure du XIX^e siècle*, 1826, t. XIII, p. 6.

58. Voir sur Rétif, les jugements de Monselet rapportés par Françoise Le Borgne dans ce numéro. Et sur Balzac : Philippe Dufour, *Le réalisme pense la démocratie*, Genève, La Baconnière, coll. « Langages », 2021.

Pragmatique de la réception

Enfin, tout un travail de fonds serait à faire autour des *obstacles* qui empêchent de comparer sereinement l'œuvre de Rétif avec celle de Balzac. C'est que la comparaison de Rétif à Balzac ne met pas en présence n'importe quels écrivains, mais deux figures qui, dans l'imaginaire collectif du XIX^e siècle, incarnent les deux bornes extrêmes d'une échelle de valeur. Alors que Balzac fut dès sa mort élevé au sommet du panthéon littéraire, Rétif était souvent présenté comme le dernier ouvrier de la pyramide, dernier nom citable en toutes lettres avant d'en venir à la foule des écrivains anonymes. C'est cet imaginaire bien illustré par le célèbre chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris* (« Le plus humble bouche son trou ou met sa pierre. Rétif de la Bretonne apporte sa hottée de plâtras⁵⁹ ») qui permet par exemple à un critique d'écrire : « En visant à devenir un Balzac, M. Champfleury n'aura, je crois, mérité que d'être mis au rang de Rétif de la Bretonne⁶⁰ ».

Manipulant la borne supérieure et la borne inférieure du canon littéraire, toute comparaison littéraire entre Balzac et Rétif se trouve donc parasitée par la question de leur valeur relative. Tantôt il s'agit de rehausser l'un par l'autre, comme le fait Charles Monselet, lorsqu'il développe la première comparaison systématique entre les deux écrivains afin de montrer que « Rétif de la Bretonne n'est pas indigne d'être mis en regard de Balzac⁶¹ ». Soit on cherche à rabaisser l'autre par l'un. Exemplaire à cet égard, le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse prend soin de mentionner la proximité des deux écrivains dans sa notice sur Balzac : « En outre, certains détails choquants et grossiers font trop souvent penser à Rétif de la Bretonne et à son *Pornographe*⁶² ». Or, cette notice, loin d'être anodine, est un texte programmatique, aussi mûrement pesé que le célèbre article du dictionnaire sur Napoléon : la comparaison à Rétif s'inscrit dans une stratégie plus large visant à déboulonner Balzac, écrivain monarchique. L'article sera même publié séparément en avant-première sous le titre : « Le Dieu Balzac jugé au point de vue moral et périodique par le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*⁶³ ».

59. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], dans *Œuvres complètes*, Jean Massin (éd.), Paris, Le club du livre français, 1968, t. VIII, p. 143-144.

60. « Revue des lettres », *Le Causeur*, 1^{er} mars 1860, p. 614.

61. C. Monselet, ouv. cité, p. 94. Sur la comparaison de Balzac à Rétif par Monselet, voir l'article de Françoise Le Borgne à ce numéro.

62. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. IIb, p. 136.

63. *La Liberté*, 16 mars 1866, p. 4.

Cette dialectique du rabaissement ou de l'élévation sature tout ce qui a été écrit sur Rétif et Balzac jusqu'au milieu du xx^e siècle, à l'image de ce jugement de Barbey d'Aurevilly : « On s'imagine avoir abaissé Balzac quand on l'a fait sortir de Rétif de la Bretonne, mais c'est un Rétif de la Bretonne sublime et mêlé à un Dante⁶⁴ », ou de cet article de 1849 sur le réalisme : « Balzac consentirait-il à se laisser comparer à Rétif de la Bretonne⁶⁵ ? » Même si la critique récente semble enfin s'affranchir de ces jugements de valeur, ceux-ci réapparaissent tout de même régulièrement dans la comparaison des deux figures. Sans doute ne parviendrons-nous pas à produire une étude croisée des deux œuvres sans avoir préalablement retracé (plus soigneusement qu'il est possible de le faire ici) la généalogie de ce cadre interprétatif obsédant.

Lucien DERAINNE
Université de Strasbourg

64. *L'Esprit de J. Barbey d'Aurevilly*, Octave Uzanne (éd.), Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 43.

65. *Le Peuple*, 17 janvier 1849, p. 2.

Rétif de la Bretonne lu par Apollinaire

« Ceux qui ne l'avaient jamais vu le prenaient pour un chiffonnier. Non ! c'était le romancier populaire qui noctambulait pour recueillir des faits et des aventures¹ ». Cette remarque de Firmin Boissin, qui amène à croiser la figure de Rétif et celle du chiffonnier, a peut-être inspiré Guillaume Apollinaire, lorsque dans « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul », nouvelle figurant dans *L'Hérésiarque et Cie* (1910), il imagine un descendant chiffonnier à l'auteur des *Nuits de Paris*². Nulle raison toutefois de s'étonner devant pareille association ; car Antoine Compagnon a bien montré combien cette figure au XIX^e siècle avait pu constituer pour l'écrivain, en particulier Baudelaire, un *alter ego* ou « un double allégorique du poète grâce à l'équivalence bien attestée du crochet et de la plume³ ». Dès lors, Rétif, toujours à la recherche d'intrigues et de scènes remarquables dans les nuits parisiennes, peut sans difficulté trouver, certes à titre purement fantasmatique, un successeur dans la figure du chiffonnier. La reprise de l'imaginaire rétifien peut en cela nous inviter à réenvisager le rapport que le poète d'*Alcools* entretient avec l'œuvre de Rétif de la Bretonne. Les liens entre les deux écrivains se vérifient d'abord dans le travail d'édition de textes érotiques et pornographiques qu'avait mené à bien Apollinaire⁴. Il semblerait néanmoins que les réminiscences rétiviennes ne puissent se limiter à ce seul aspect, et

1. Firmin Boissin, *Rétif de la Bretonne*, Chez Paul Daffis, Paris, 1875, p. 30.

2. Cette nouvelle avait déjà été repérée par la critique : Michel Delon la mentionne dans sa « Préface générale » à *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. XXIII.

3. Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, NRF, 2017, p. 387.

4. On sait qu'Apollinaire décrit précisément l'exemplaire 492 de *L'Anti-Justine* dans *L'Enfer de la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1919. Sur les liens entre Apollinaire et la littérature pornographique, voir Michel Delon, « Apollinaire, Sade » in *La Place d'Apollinaire*, sous la direction de Anja Ernst, Paul Geyer, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 81-82 ; voir également la conférence de Jean-Christophe Abramovici, « Guillaume Apollinaire et la littérature pornographique », Bibliothèque Historique de la ville de Paris, novembre 2018.

qu'elles se manifestent également dans l'œuvre poétique d'Apollinaire, même si ce dernier n'y fait pas explicitement référence. À la lumière de la nouvelle figurant dans *L'Hérésiarque et Cie*, nous voudrions ainsi établir, non pas une influence directe, mais une forme de convergence de sensibilité et d'imaginaires entre Rétif et Apollinaire⁵ qui, concevant la création littéraire en étroite relation avec leur existence, semblent écrire d'abord en réaction à la hantise que suscite l'action destructrice du temps.

Portrait de Rétif en chiffonnier

Influencée, comme souvent dans le recueil, par les récits de Poe et de Villiers de l'Isle-Adam⁶, la nouvelle s'ouvre dans une tonalité qui évoque aussi celle des *Nuits de Paris* : « Un matin, à cinq heures, une insomnie m'avait fait lever et sortir » (*H.*, p. 181⁷). Insomniaque et noctambule, le narrateur apparaît dans la double posture du promeneur et du spectateur. On le voit, d'une part, « suiv[re] le boulevard de Courcelles et long[er] le parc Monceau » (*ibid.*), mais, d'autre part, il nous invite à saisir sous un jour nouveau les « rues [...] froides et désertes » (*ibid.*), alors qu'elles se trouvent encore plongées dans la pénombre nocturne : « Les sous-sols des boulangeries laissaient sortir la chaleur de la dernière fournée, et des gens nus et enfarinés gesticulaient, tachés de lueurs venues du brasier » (*ibid.*). Difficile, dans cette scène dominée par le clair-obscur, de ne pas songer au début des déambulations rétiviennes : le spectateur nocturne, si fier de nous montrer « ce que personne que [lui] n'a vu », place toute son œuvre sous le signe du contraste entre lumière et ténèbres : « la lueur des réverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas, [mais] les rend plus saillantes⁸ ». La vue n'est toutefois pas la seule de nos facultés qu'Apollinaire convoque à cet endroit du récit. On apprend en effet que le parc Monceau est « plein de chants d'oiseaux et du mystère suscité

5. N'étant pas spécialiste d'Apollinaire, je renvoie, pour un état des lieux critique, à la synthèse élaborée par Michel Murat, in *La place d'Apollinaire*, op. cit., p. 23-42.

6. « Les récits d'Apollinaire sont [...] visiblement issus de la fiction symboliste, et au-delà, de la lignée de Poe. Leur parenté avec ceux de Huysmans (quoique partielle : mais l'orgue à la bouche...), Villiers, Schwob, Jarry, Roussel, est manifeste » (*ibid.*, p. 39).

7. Notre édition de référence sera la suivante : Guillaume Apollinaire, « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul », *L'Hérésiarque et Cie*, in *Œuvres en prose* (t. I), éd. Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 181-190 (abrégé en *H.*), ainsi que *Œuvres poétiques*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975. Enfin, nous utiliserons les abréviations que voici : *L'Hérésiarque et Cie* : *H.* ; *Alcools* : *A.* ; *Calligrammes* : *C.* ; *Le Guetteur mélancolique* : *G.M.* ; *Poèmes à Lou* : *P.A.L.*

8. Rétif de la Bretonne, « Première Nuit », *Les Nuits de Paris* éd. Pierre Testud, Paris, Honoré Champion, t. I, 2019, p. 65.

par l'étang que veille la colonnade ruinée » (*H.*, p. 180), à la faveur d'un plaisant zeugma qui, venant souligner le lien entre investigation sensorielle⁹ et effervescence imaginative, indique au lecteur le caractère onirique de cette scène. Là encore, le dialogue avec Rétif est patent. Si la vision est sollicitée dans les *Nuits* (« vous allez voir¹⁰ »), on sait combien le spectateur nocturne, lors de ses investigations parisiennes, est autant un écouteur qu'un voyeur¹¹. Quant à l'imagination, inutile de souligner qu'elle occupe une place essentielle dans l'univers littéraire de Rétif¹², ne serait-ce qu'en raison de la manière dont il donne à sa rencontre avec la belle Marquise une tonalité si poétique qu'elle invite immédiatement le lecteur à se dire qu'elle a été rêvée plutôt que vécue¹³.

Le lien entre Rétif et Apollinaire semble cependant d'autant plus visible que le narrateur de la nouvelle, selon un motif que l'on rencontre souvent dans les *Nuits*, fait la rencontre d'un étrange chiffonnier qui évoque l'aveugle éclairé par la lanterne de son falot : « Un homme passa, tenant un crochet, une lanterne sourde, et chargé d'une hotte » (*ibid.*, p. 181). Comme le hibou spectateur entretient certaines affinités avec l'aveugle Pinolet¹⁴, le narrateur de la nouvelle, qui partage avec le chiffonnier une même curiosité pour les zones d'ombre de l'espace urbain, trouve dans ce dernier un double auquel il peut s'identifier. Du moins est-ce la lecture que l'on fera de la crainte qu'éprouve l'étranger à l'idée que le narrateur puisse lui « faire concurrence » (*Ibid.*). Tout indique en effet la présence d'un lien d'homologie entre son héros et cet étrange personnage, surtout lorsqu'ils s'enfoncent tous deux dans la nuit parisienne :

J'obéis. Nous errâmes ainsi jusque vers neuf heures du matin. Vers six heures, nous passâmes aux Halles. Je vis, près de la fontaine des Innocents, un homme vêtu de haillons multicolores comme une mosaïque, agenouillé devant un tas

9. « L'énonciation déambulatoire doit se comprendre dans un rapport sensible à la ville, non dans un détachement caractéristique de la fictionnalisation stylistique ». Laurent Turcot, « Du promeneur au flâneur : les influences de Rétif », *Études rétiviennes*, n°38, 2006, p. 146.

10. « Première Nuit », *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 67.

11. Hélène Cussac a bien montré que « la nuit favorise tout particulièrement le déclenchement du sens de l'ouïe, plus que tout autre sens ». Voir « De l'attention à la participation : Rétif ou le corps sonore des *Nuits* », *Études rétiviennes*, n°54, 2022, p. 119.

12. Tout en mettant en évidence « le caractère documentaire » des *Nuits*, Pierre Testud rappelle « que Rétif place son ouvrage sous le signe des *Mille et Une Nuits* », et que le cadre nocturne permet à l'auteur de « substitue[r] souvent la vision à la vue ». Voir « Introduction », *Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 40.

13. « Je lève les yeux, et j'aperçois à la fenêtre une femme belle encore, assise sur des carreaux, mais la tête et le bras penchés en dehors sur l'appui du balcon » (Première Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 69).

14. En effet, Pinolet, comme le spectateur nocturne, fait preuve d'une finesse de perception remarquable : « Je vais être attentif ; je flairerai tout ce qui se passera » (61^e Nuit, *ibid.*, t. I, p. 379-380).

d'ordures, et cherchant des bribes d'aliments qu'il mangeait avidement. Il était nu-tête et ses cheveux pendaient, roux comme ceux d'un Christ. Vers sept heures et demie, nous traversâmes le pont d'Austerlitz et croisâmes un char plein de peaux de mouton dont l'odeur m'épouvanta, bien que j'eusse déjà flairé tant de tas d'ordures depuis l'aube. (*Ibid.*, p. 181-182)

Cette errance se déroule certes dans une atmosphère poétique (le mendiant associé à la figure du Christ) ; mais elle baigne surtout dans une puanteur qui incite à reconnaître dans cette traversée de Paris un moyen pour Apollinaire d'éclairer la réalité sociale, et tout particulièrement la pauvreté. On y retrouve ainsi une double dynamique qui était déjà centrale dans la poétique des *Nuits* qui correspondent aussi bien à une ouverture sur la pluralité des mondes sociaux¹⁵ qu'à une recreation poétisée du Paris nocturne, en dépit des préoccupations morales que le spectateur affiche en début d'œuvre. Il nous faut cependant comprendre que ces deux modalités d'écriture fonctionnent de concert. La réélaboration « fantasmatique¹⁶ » du Paris nocturne, chez Rétif comme chez Apollinaire, tend à porter l'éclairage sur des figures oubliées ou négligées, à commencer par le chiffonnier qui permet à l'auteur de révéler les aspects les plus rebutants de la capitale. Mais, de façon symétrique, l'appréhension sensorielle de la pauvreté permet à cet « ami des saltimbanques [et] des tziganes¹⁷ » de déployer les ressources susceptibles d'élaborer une poétique renouvelée qui, se déployant à l'écart des normes littéraires, tend du même coup à se placer sous le double signe de l'errance et de la marginalité.

Ce chiffonnier toutefois cache une identité singulière : il n'est autre que le descendant de Rétif de la Bretonne, comme le laissaient bien présager quelques indices. Le nom que porte son fils est évidemment rétivien : « Nicolas ! et me dit : C'est mon fils » (*H.*, p. 182), tandis que le traitement érotique que le narrateur réserve à la fille de son hôte n'est pas sans rappeler le regard que le spectateur nocturne pose sur les belles inconnues qui croisent sa route : « Son fichu qui palpite écrase sans raison les arbouses de son sein » (*ibid.*, p. 183). Nulle raison de s'étonner en ce sens si l'on apprend que le chiffonnier,

15. « Le spectateur nocturne doit absolument faire naître l'intérêt de la Marquise pour la vie des petites gens de la rue, entreprise qui est tout aussi difficile pour cette dernière que d'imaginer la présence d'habitants sur la lune », Philippe Barr, *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne*, éd. cit., p. 141.

16. Selon Jeannine Guichardet, « l'itinéraire du narrateur du début de "Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul" confirme la dimension fantasmatique des itinéraires parisiens. » Voir *Errances et Parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel*, Paris, Service des publications. Université de la Sorbonne nouvelle, 1986, p. 67.

17. Jean-Luc Steinmetz, « En relisant Apollinaire », *Littératures*, n°35, 1996, p. 128.

Pertinax Restif, se dit descendant de l'auteur de *Monsieur Nicolas* : « Vous descendez de Restif de la Bretonne, et, comme lui, êtes vertueux ! » (*ibid.*) En donnant au chiffonnier une telle ascendance, Apollinaire en fait bien une figure paternelle autant que filiale. Le personnage, dans la nouvelle, se présente aussi bien comme un patriarche, que comme l'héritier d'une prestigieuse lignée : « Oui, je descends d'un empereur, mais je suis un patriarche. » (*ibid.*, p. 185) Cette double appartenance dérive directement de la mythologie personnelle de Rétif qui ne cesse de se présenter sous cet aspect de fils et de père, comme au début des *Nuits de Paris* où il apparaît comme « le fils du plus honnête et du plus vertueux des pères », mais aussi comme le père par excellence, celui qui condense toutes les figures d'autorité familiale : « Je suis père, je suis époux, je suis beau-père, je suis aïeul¹⁸ ». Ainsi, Pertinax, comme son ancêtre présumé, fait de cette prestigieuse lignée un moyen de conférer à la figure du chiffonnier une dignité qui lui est normalement inaccessible. En témoigne l'« orgueil » (*H.*, p. 186) avec lequel Pertinax se dit descendant d'un empereur, conformément à la généalogie fantaisiste figurant au début de *Monsieur Nicolas* où Rétif nous apprend également qu'il descend de Pertinax, nom de l'empereur romain, « successeur de Commode¹⁹ », qui serait le père fondateur de la dynastie. Or, sur ce point, Apollinaire ne se contente pas de remobiliser certains éléments de la mythologie rétivienne ; mais il semble également faire entendre une voix dissonante qui invite à porter un regard ironique sur la généalogie fantasmatique de Rétif : « Au début de la généalogie, un empereur ; à la fin, un chiffonnier content de son sort » (*ibid.*, p. 185). Nullement réductible à la seule perspective de l'hommage, le dialogue avec l'œuvre rétivienne, semble donc s'orienter vers une forme de critique : le narrateur de la nouvelle n'hésite pas à suggérer l'existence d'une dégradation qui amènerait à faire du fils de Chiffonnier un « vidangeur ». La lecture qu'a faite Apollinaire de Rétif vient souligner sur le mode du sourire la prétention poussant ce dernier à se rêver l'héritier d'une grande lignée. Le conte fait de la figure de Rétif de la Bretonne un avatar de Don Quichotte qui permet de figurer les excès de l'imagination et de tourner en dérision le mythe d'une toute-puissance de l'écriture. Le contraste entre la solennité avec laquelle Pertinax lit le début de *Monsieur Nicolas* et l'ironie du narrateur invite à comprendre que l'invention de cette généalogie fantasmatique ne contribue nullement à élever le chiffonnier à une dignité supérieure ; elle tend plutôt à souligner d'autant plus la misère de sa condition réelle que l'imagination littéraire ne parvient pas à camoufler.

18. Première Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 67.

19. *Monsieur Nicolas* (« Ma généalogie »), éd. Pierre Testud, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 7.

Vertu et abjection

On le voit, la force de cette nouvelle se situe sans doute dans le fait qu'elle nous invite à relire l'œuvre de Rétif. En d'autres termes, ce conte méconnu vient aussi mettre en évidence le regard qu'Apollinaire a pu porter sur les textes rétiviens qui, semble-t-il, n'ont pas manqué de le fasciner, mais aussi de l'inquiéter fortement. C'est ce que suggère tout d'abord la manière dont le narrateur évoque la figure de Rétif de la Bretonne : « cet imprimeur trop vertueux, si vertueux qu'il en paraissait abject ». Le passage paradoxal de la vertu à l'abjection permet ainsi de souligner combien Rétif, loin de se réduire à un écrivain moral, est perçu par Apollinaire comme une figure trouble, ambiguë, voire monstrueuse. C'est pourquoi, le narrateur ne cache pas son malaise lorsque Pertinax évoque ses amours avec sa sœur, aujourd'hui devenue sa femme :

Nous étions orphelins et vivions ensemble. Que voulez-vous ? nous n'étions coureurs ni l'un ni l'autre. La popotte, la famille, un bon chez-soi... Nous étions heureux, et le bonheur engendre toute vertu. Le sang vertueux de notre ancêtre nous cria de ne point gâcher ce bonheur, d'être vertueux jusqu'au bout. Nous fîmes l'amour. Les vieux habits, les chapeaux rougis et éraillés ne rapportant pas assez, je devins chiffonnier. Je fouillai les équevilles. Des trouvailles me récompensaient parfois de fouilles souvent infructueuses. Pourtant, nous vîmes ici, au Kremlin-Bicêtre. Je continuai mon métier, chaque matin. À Paris, au lieu d'équevilles, je fouille les ordures : le nom seul a changé. Et je vis heureusement, vertueusement, élevant ces enfants que m'a donnés mon épouse, ma sœur. (*H.*, p. 183)

Ce récit semble directement calqué sur le modèle de la narration rétivrénienne qui, tout en ne cessant de faire la promotion d'un bonheur vertueux, est en réalité animée par des fantasmes incestueux qui s'expriment de façon plus ou moins voilée. Cela se vérifie tout particulièrement dans *La Dernière Aventure d'un homme de quarante-cinq ans* où les prétentions morales du roman coexistent paradoxalement avec les désirs troubles de d'Aigremont qui apparaît dans le curieux rôle de père et d'amant auprès de la jeune Sara. En reprenant sous différentes formes les termes de « vertu » et de « vertueusement », Pertinax inspire une inquiétude immédiate au lecteur qui ne peut apprendre sans malaise la nature de cet étrange amour. Les paroles que le chiffonnier adresse à son épouse ne font à cet égard rien pour nous rassurer : « Ventre sororal de mon épouse. Ô ma perle... ma perle fine ! » (*ibid.*, p. 184) Ces exclamations lyriques, bien qu'elles déplacent le fantasme incestueux sur une relation frère-sœur, font directement écho à celles de d'Aigremont dans *La Dernière Aventure* qui ont tant troublé Maurice Blanchot, embarrassé par

les « qualificatifs si insupportables de fille, fille²⁰ » que le narrateur utilise pour dialoguer avec le personnage féminin²¹. Apollinaire semble ainsi avoir pu déceler chez Rétif une esthétique de l'abject qui trouve dans l'idéal de vertu un espace paradoxalement adapté à son déploiement. Le motif de l'inceste se lie toutefois à un autre motif guère moins inquiétant, celui du viol dont on sait qu'il traverse toute l'œuvre de Rétif (notamment dans le viol de Colette Parangon²²). En effet, on notera que Pertinax est le seul à donner sa version des faits, ce qui invite à porter un regard soupçonneux sur la manière dont il justifie ses amours en invoquant le « sang vertueux de [leur] ancêtre » (*H.*, p. 183) qui s'animerait en eux et les pousserait à ces noces monstrueuses. Le silence de son épouse, qui ne prononce que quelques mots durant la nouvelle, est à cet égard éloquent. Son état d'« abrutissement » et sa « vertu de chienne » (*ibid.*, p. 184) que souligne le narrateur semblent suggérer que cette relation se place plutôt sous le signe de l'emprise la plus abjecte, et n'a donc pas grand-chose à voir avec les accents enthousiastes de Pertinax dans un récit qui laisse au lecteur un fort sentiment de malaise.

Un tel sentiment, nullement dissimulé par Apollinaire, se trouve inscrit au cœur même du texte. Loin de partager l'enthousiasme de son interlocuteur, le narrateur ne cache pas l'inquiétude que lui inspire ce récit : « J'écoutai avec peine ce récit. Un malaise indéfinissable faisait battre mes tempes, et j'éprouvais un grand dégoût pour cette famille et l'odeur de la maison » (*ibid.*). Quelques lignes plus loin, le narrateur va même jusqu'à évoquer un état de trouble qui déforme l'ensemble de son champ perceptif et à lui donner une forme inquiétante : « mon cerveau devint douceâtre, mon cerveau s'emplit des idées les plus médiocres [...]. Tout devint trouble, opalin autour de moi » (*ibid.*). Or ce sentiment de malaise ne doit sans doute pas se comprendre dans la perspective d'un rejet de l'œuvre de Rétif qui semble avoir séduit précisément pour cette raison Apollinaire²³ : il constitue plutôt le point de jonction entre ces deux œuvres singulières qui, au-delà de leurs différences majeures, cherchent

20. Maurice Blanchot, *Sade et Restif de la Bretonne*, Paris, Éditions Complexe, 1986, p. 114.

21. « Ma chère fille ! – Mon bien-aimé papa ! – Auriez-vous des peines ? ... Parle, ma fille, quelque chose te chagrine-t-il ? » Rétif de la Bretonne, *La Dernière Aventure d'un homme de quarante-cinq ans*, éd. Pierre Testud, Pierre Bourguet, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 112.

22. « Je la meurtrissais au lieu de la caresser... Dès le moment de la chute sur le lit, je l'avais mise, en la renversant, dans une situation où la défense était presque impossible », *Monsieur Nicolas*, t. I, éd. cit., p. 580.

23. Mario Richter note que « le délicat et sensible Apollinaire sait renoncer à son goût pour affronter la laideur que le présent lui offre. » Apollinaire. *Le renouvellement de l'écriture poétique du XIX^e siècle*, Paris, Garnier, « Classiques », 2014, p. 21.

aussi à susciter chez le lecteur un trouble qui confine à l'inquiétude. Si l'on peut bien sûr se rapporter aux romans pornographiques d'Apollinaire, qui n'ont rien à envier dans leur exubérance à *L'Anti-Justine*, ouvrage « délirant et d'une obscénité inouïe²⁴ », on songe en premier lieu aux images apollinariennes qui ont pour spécificité d'associer souvent violence et érotisme, comme dans les poèmes à Lou où l'instance poétique se rêve en pluie de sang recouvrant le corps féminin : « Je rougirai le bout de tes jolis seins roses/ Je rougirai ta bouche et tes cheveux sanglants » (*P.A.L.*, p. 392), ou dans « Zone » qui s'achève sur ce motif troublant : « Soleil cou coupé » (*A.*, p. 44). Mais on songe également au fait que le sujet lyrique semble souvent en proie à un sentiment de malaise qui le rapproche nettement du narrateur de « L'Histoire d'une famille vertueuse ». C'est le cas dans « La Chanson du mal-aimé » qui met en scène une déambulation nocturne susceptible de faire écho aux *Nuits de Paris* dans laquelle le sujet croise « un voyou » lui rappelant une femme aimée : « Le regard qu'il me jeta/ Me fit baisser les yeux de honte » (*ibid.*, p. 46). On peut en ce sens réserver un commentaire analogue à « Nuit rhénane » qui place le trouble au cœur du dispositif d'écriture. Le malaise qui saisit le sujet poétique se manifeste ainsi dans le double effet de substitution : « [I]es fées aux cheveux verts » remplacent « les [rassurantes] filles blondes », tandis que la voix inquiétante du batelier qui prend la forme étrange du « râle-mourir » supplante les chants qu'entonne l'entourage du sujet poétique, et ce en dépit du ton suppliant avec lequel ce dernier demande à ne plus entendre cet avatar de Charon : « Debout chantez plus haut en dansant une ronde/ Que je n'entende plus le chant du batelier » (*ibid.*, p. 111). Dès lors, c'est l'ensemble du réel qui se trouble et prend une forme éminemment inquiétante. Les filles blondes, *a priori* moins déstabilisantes que les sorcières aux cheveux verts, n'ont en fait pas grand-chose pour rassurer le lecteur, comme l'indique leur « regard immobile » qui n'est pas sans rappeler l'attitude qu'affiche la femme du chiffonnier dans la nouvelle : « La Thamar de Pertinax Restif écoutait droite et les yeux hagards » (*H.*, p. 184). Il faut en ce sens rapprocher l'épouse sœur d'une autre silhouette, essentielle dans le corpus apollinarien, celle du mannequin. Si, dans « La Maison des morts », « les mannequins grima[c]jent pour l'éternité » (p. 66), on lit dans « L'Émigrant de Landor road » : « Ce commerçant venait de couper quelques têtes/ De mannequin vêtus comme il faut qu'on se vête » (p. 105). Difficile en effet de ne pas faire de Thamar de Pertinax Restif (immobile, quasi-muette) une figure analogue à ces mannequins qui, lourd de connotations morbides, viennent révéler chez Apollinaire une certaine hantise devant l'écoulement du temps qu'il partage avec Rétif.

24. Guillaume Apollinaire, *L'Enfer de la Bibliothèque nationale*, cité par Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève, Droz, 1977, p. 558.

« Les perles meurent » : la hantise du pourrissement

On le sait en effet, Apollinaire « chérit la perte ». Toute son œuvre poétique semble fortement dominée par le thème de la fuite inéluctable du temps qui l'amène à céder à « son penchant mélancolique²⁵ » et à ne pas croire en la possibilité de « pouvoir échapper à l'éphémère et à la contingence²⁶ ». Mais la nouvelle fait sans doute apparaître une vision plus inquiétante de l'action qu'exerce le temps sur le sujet, dans la mesure où le récit est traversé par le motif de la corruption et de la dégénérescence. On relèvera d'abord l'atmosphère dans laquelle baigne la maison du chiffonnier : le narrateur, au moment de son arrivée, insiste ainsi sur l'« odeur nauséabonde » (*H.*, p. 182) qui ne disparaît pas lorsque Pertinax lit le début de *Monsieur Nicolas* : « le relent de pourriture qui flottait dans la maison devint héroïque comme la puanteur d'un champ de bataille » (*Ibid.*, p. 186). La comparaison héroïsante est évidemment un leurre que le récit nous incite à déjouer ; elle donne une connotation morbide à l'odeur de décomposition qui plane dans la demeure et montre une vision passablement effrayante de l'action du temps qui apparaît comme un violent processus de décomposition. C'est aussi dans ce sens qu'il nous faut étudier le portrait du personnage féminin :

Sa face défigurée par le masque de la grossesse s'allongeait comme celle d'une serve mal nourrie. Sa lippe pendait, en signe atavique de bonté, et, un peu de salive s'écoulant sans mousser, dénotait un abrutissement honnête et une vertu de chienne. Ses bras ballaient. À un moment, elle souleva sa main droite pour gratter sa tête peut-être pouilleuse. Je lui vis à l'annulaire une vilaine bague dont le chaton sertissait une opale : pierre de malheur, gemme infâme, mélange immonde de pissat, de crachats, de sperme et d'yeux écrasés. (*H.*, p. 184)

Ce portrait confère à des attributs caractéristiques de la féminité une forme effrayante : le « masque de [...] grossesse » prend, sous le regard du narrateur, une forme effrayante, tandis que la bague correspond à un étrange mélange de préciosité et d'immondices. Un tel détournement de la figure maternelle permet de placer le mécanisme d'engendrement se reproduisant à chaque génération, non pas sous le signe d'un élan vital, mais plutôt sous celui de la dégénérescence, comme le suggérait déjà le mouvement qui amenait à passer d'un empereur à un chiffonnier. Loin de symboliser un élan créatif qui viendrait vaincre le temps et la mort, l'épouse figure une hantise de la corrosion, à l'exemple de la seule phrase qu'elle peut prononcer dans la nouvelle : « les perles meurent » (*Ibid.*).

25. Jean-Luc Steinmetz, « En relisant Apollinaire », *Littératures* (n°35), 1996, p. 132.

26. Paul Geyer, « Apollinaire. Mythe fondateur de lui-même », *La Place d'Apollinaire*, éd. cit., p. 56.

Signe incontestable de l'unité que possède l'œuvre d'Apollinaire, « l'univers d'*Alcools* », comme l'a montré Michel Décaudin, est lui aussi « un univers d'évanouissement de toutes choses²⁷ ». Les derniers vers de « Vendémiaire », dernier texte du recueil, en témoignent :

Et la nuit de septembre s'achevait lentement
 Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine
 Les étoiles mouraient le jour naissait à peine (*A.*, p. 154)

Tous associés à l'idée de déclin, les trois verbes (« s'achevait », « s'éteignaient », « mouraient ») servent ici l'expression d'une mélancolie qui donne sa couleur propre à l'ensemble de l'œuvre qui trouve ici son achèvement. Même si une aurore se devine (« le jour naissait à peine »), la locution adverbiale la relativise fortement : la nuit parisienne figure ainsi un univers qui ne connaît nulle fixité et se trouve exposé à un permanent mouvement de dispersion. Nullement isolée dans le recueil, cette vision d'un monde en fin de vie se retrouve ailleurs. Dans « Signe », l'automne devient un univers en soi que le poète place sous les auspices de la mort : « Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol » (*A.*, p. 111), tandis que « Rhénane d'automne » figure également une même hantise de l'inévitable dissolution des êtres. Le coq ne chante pas (« Nul coq n'a chanté aujourd'hui » (*A.*, p. 119), ce qui laisse penser qu'il s'agit d'un monde essentiellement nocturne et étranger à toute idée de renaissance. C'est ce que montre le motif des « feuilles mortes [qui] viennent recouvrir les morts » (*Ibid.*, p. 120) : dépassant la tonalité élégiaque propre aux romantiques du siècle précédent, Apollinaire fait de l'automne le moyen de représenter un monde qui n'en finit pas de mourir et de courir à sa propre extinction.

C'est évidemment peu de dire que cette hantise de la décrépitude est essentielle chez Rétif. On la retrouve tout particulièrement dans *Les Nuits de Paris* où le spectateur nocturne a souvent l'occasion de rencontrer d'« anciennes beautés », comme lorsqu'il retrouve cette « belle Boulangère » qui avait été l'héroïne d'une des *Contemporaines* : « Vous êtes encore charmante : mais il vous manque une certaine fraîcheur. Que vous êtes changée à mes yeux²⁸ ! » Dans la 184^e *Nuit*, le spectateur nocturne, au sujet d'une autre de ses anciennes héroïnes, souligne le processus de dégradation : « [Elle] avait encore la forme du visage agréable, mais ses traits étaient grossis, et

27. Michel Décaudin, « Apollinaire et la quête de l'identité », in *Genèse de la conscience moderne*, Robert Ellrodt (dir.), P.U.F., 1983, p. 306.

28. 347^e *Nuit*, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. IV, p. 1640.

l'on n'y trouvait plus rien de délicat²⁹ ». Mais on peut sans doute songer à la belle Alexandrine qui, au début des *Nuits*, se laisse peu à peu envahir par une mélancolie languissante qui la vide de ses forces : « J'ai végété jusqu'à la journée d'hier, dans un état approchant du sommeil léthargique³⁰ ». Si, dans le cas de la Marquise, l'adolescence est associée à une prodigieuse vitalité qu'elle perd en se mariant, la puberté se trouve colorée de façon inquiétante dans l'« Effet de la peur », scène où une jeune fille présente d'étranges symptômes : « [Elle] était jolie, délicate, et paraissait malade comme le sont les jeunes filles, au moment où la nature veut les rendre femmes³¹ ». La maladie prend même une forme terrifiante, lorsque l'adolescente, sur un mode qui rappelle les « convulsionnaires » de Saint-Médard, est saisie par une transe qui finit par la tuer : « je trouvai la petite fille se roidissant, et ayant des convulsions inquiétantes ; elle écumait de la bouche, et sa figure était devenue hideuse³² ». Cet étrange spectacle amène à voir le moment de la puberté comme une rupture avec le hors-temps de l'enfance. Le sujet se découvre du même coup mortel, et donc comme exposé à un inéluctable processus de dégradation. Ce mouvement est néanmoins constitutif de l'espace urbain qui est fortement associé à la dégénérescence dans l'anthropologie rétifiennne selon laquelle « le mauvais air, l'ombre continuelle des rues et des appartements ôte l'énergie physique » et contribue ainsi à la « dégrad[ation] » de « l'espèce » dans « la capitale³³ », selon une logique qui coïncide avec l'atmosphère de décrépitude qui se dégage de la nouvelle d'Apollinaire. Plus loin dans *Les Nuits de Paris*, c'est la ville elle-même qui se dégrade, ce qui permet à Rétif de nouer « volonté réformatrice³⁴ » et hantise de la dégénérescence. Les rues sont ainsi dégradées par les populations qui les peuplent : « Plus [les rues] devraient être propres, à cause du défaut de circulation de l'air, plus leurs habitants semblent prendre la tâche de les rendre malsaines, et de s'empester eux-mêmes, en y jetant toutes leurs immondices³⁵ ». Également perceptible dans « Les Provisions gâtées³⁶ », cette attention à la dégradation frappant l'espace urbain n'est pas étrangère à l'écriture d'Apollinaire, quoique sur un mode plus mélancolique, en

29. *Ibid.*, 184^e Nuit, t. II, p. 982.

30. *Ibid.*, 4^e Nuit, t. I, p. 75.

31. *Ibid.*, 214^e Nuit, t. III, p. 1500.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, 27^e Nuit, t. I, p. 188.

34. Pierre Testud, « Le pouvoir de l'écrivain dans *Les Nuits de Paris* », *Études rétifiennes*, n° 54, 2022, p. 22.

35. 178^e Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. II, p. 967.

36. *Ibid.*, 70^e Nuit, t. I, p. 454-455.

particulier dans *Le Flâneur des deux rives* où les mutations de l'espace urbain reflètent la nostalgie du poète face à l'écoulement du temps : « Lorsque je m'installai à Auteuil en 1909, la rue Raynouard ressemblait encore à ce qu'elle était du temps de Balzac. Elle est bien laide maintenant. Il reste la rue Berton, qu'éclairent des lampes à pétrole, mais bientôt, sans doute, on changera cela³⁷. » La brutalité lapidaire avec laquelle Apollinaire constate le changement touchant la rue Raynouard (« Elle est bien laide maintenant ») permet de mettre en évidence l'impermanence des choses. Quant aux quelques éléments qui se sont maintenus (« la rue Berton »), ils sont également voués à se dissoudre dans le temps, comme le suggère le verbe au futur (« on changera cela ») qui réduit la projection à la seule perspective de la dissolution.

« Un cœur à moi ce cœur changeant³⁸ »

C'est pourquoi, cette hantise de la déperdition, chez Rétif comme chez Apollinaire, ne fait que refléter les propres inquiétudes du sujet, lui aussi exposé à un inéluctable mouvement de désagrégation. Il est naturellement difficile de savoir avec certitude si Apollinaire a pu se souvenir de cette réflexion de Rétif : « Par l'éloignement du temps, nous sommes moins même que notre meilleur ami³⁹ » ; mais on ne peut s'empêcher de songer début de « Zone » où le poète s'adresse à l'enfant qu'il fut comme à une personne étrangère :

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
 Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc
 Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize
 Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église
 Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette
 (A., *Œuvres poétiques*, p. 40)

Le recours au tutoiement qui permet « une forme de dédoublement presque rassurante au sein de la solitude endurée⁴⁰ » est ici symptomatique : le sujet poétique ne parvient plus tout à fait à s'identifier à l'enfant qu'il fut, et ne saurait envisager son passé qu'avec la distance qu'il aurait pour l'existence d'une autre personne. Le fait que le *tu* se fonde dans un *vous* est à cet égard

37. « Souvenir d'Auteuil » in *Le Flâneur des deux rive*, Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, éd. P. Caizergues, M. Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. III, p. 3.

38. « Marie », A., Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd cit., p. 81.

39. 295^e Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. III, p. 1432.

40. Jean-Luc Steinmetz, « En relisant Apollinaire », art. cit., p. 126.

significatif. Le jeune garçon qu'était Apollinaire ne semble dans le fond guère se différencier pour ce dernier de René Dalize avec lequel il entretient un même rapport d'étrangeté et de complicité. Le passage d'un lieu à l'autre (« Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon/ Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide » (*A.*, p. 42)) présente à cet égard « une sorte de multiplication des instantanés de la vie de Guillaume Apollinaire⁴¹ ». Cela ne fait ainsi que marquer les intermittences d'un sujet qui perçoit combien « la vie [s'apparente à] une incessante dissociation de soi avec soi⁴² », un peu comme Rétif s'en était déjà rendu compte en regardant les dates de l'Île Saint-Louis : « nous voyons ainsi cet autre nous d'il y a un an, avec intérêt et complaisance, comme si nous étions là, par la date qui le représente, avec notre meilleur ami⁴³... » Ce mouvement d'altération frappant le *Moi* a même pour effet d'empêcher toute coïncidence de soi à soi : l'instant présent ne cesse en effet de s'échapper et interdit toute identification trop ferme avec soi-même. Du moins est-ce l'expérience qu'Apollinaire décrit : « Tu pleureras l'heure où tu pleures/ Qui passera trop vite/ Comme passent toutes les heures » (*A.*, p. 144). Ces vers élégiaques, portés par la musique des allitérations, trouvent un écho chez Rétif qui semble animé par une certaine appréhension devant l'avenir⁴⁴ : « Au lieu de chercher à me distraire, je fixais la douleur ; je craignais d'en voir échapper l'instant ; je le gravais sur la pierre ». S'il s'interroge sur ce besoin qui pousse à vouloir fixer la douleur (« D'où vient cela ? Est-ce qu'on aime à souffrir⁴⁵ ? »), le spectateur, qui ne cesse d'insister sur ce morcellement permanent de la conscience à travers les années, suggère que c'est d'abord

41. Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013, p. 117.

42. Michel Décaudin, « Apollinaire et la quête de l'identité », art. cit., p. 306.

43. 295^e Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. III, p. 1432.

44. « Mais les voilà, ces antiques cahiers, depuis quarante à quarante-cinq ans dépositaires fidèles de toutes mes pensées, écrites à mesure pour moi-même [...]. J'avais pour but principal de me ménager des anniversaires, goût que j'ai eu toute ma vie, et qui sera sans doute le dernier qui s'éteindra. L'avenir est pour moi un gouffre profond, effrayant, que je n'ose sonder ; mais je fais comme les gens qui craignent l'eau ; j'y jette une pierre : c'est un événement qui m'arrive actuellement ; je l'écris, puis j'ajoute : « Que penserai-je dans un an, à pareil jour, à pareille heure ?... » Cette pensée me chatouille ; j'en suis le développement toute l'année ; et comme presque tous les jours sont des anniversaires de quelque trait noté, toutes les journées amènent une jouissance nouvelle. Je me dis : « M'y voilà donc, à cet avenir dont je n'aurais osé soulever le voile, quand je l'aurais pu ! il est présent ; je le vois ; tout à l'heure il sera le passé, comme le fait qui me paraissait l'annoncer ! ». Je savoure le présent, ensuite je me reporte vers le passé ; je jouis de ce qui est comme de ce qui n'est plus ; et si mon âme est dans une disposition convenable (ce qui n'arrive pas toujours), je jette dans l'avenir une nouvelle pierre, que le fleuve du temps doit, en s'écoulant, laisser à sec à son tour... Voilà quelle est la raison de mes dates, toujours exactes dans mes cahiers, et de celles que je fais encore tous les jours », *Monsieur Nicolas*, éd. cit., t. I, p. 480-481.

45. 295^e Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. III, p. 1431.

pour conjurer la menace de dissolution que fait peser le temps sur une identité « précaire et discontinuée⁴⁶ ».

Le dispositif des dates gravées sur l'île Saint-Louis indique en effet que Rétif ne se contente pas de déplorer cette désagrégation du *Moi* ; il tente également d'y remédier. À cet égard, il semble évident qu'Apollinaire se situe dans cette perspective lorsqu'il confie à l'écriture le soin d'opérer le rassemblement des fragments éparpillés de son identité. « Cortège » en constitue assurément l'un des meilleurs exemples : le sujet poétique imagine une étrange cérémonie dans laquelle « tous ceux qui surv[ie]nent [...] am[èn]ent un à un les morceaux de [lui-]même » ; si bien que l'identité du poète se présente comme une nouvelle tour de Babel : « On me bâtit peu à peu comme on élève une tour/ Les peuples s'entassaient et je parus moi-même » (*A.*, p. 76). Deux remarques peuvent donc se faire. D'une part, le poète semble figurer le travail d'écriture poétique qui vise à ramasser les différents fragments d'existence et à concevoir une identité qui ne se conçoit que dans le cadre d'une production textuelle. D'autre part, l'identité poétique se constitue à l'issue d'un processus qui échappe partiellement à la volonté du sujet d'écriture. Apollinaire le souligne clairement, lorsqu'il explique qu'il ne figure pas parmi les silhouettes venant constituer son identité : « Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime / Parmi lesquels je n'étais pas » (*A.*, p. 75). C'est ainsi que la démarche d'écriture permet de remobiliser des éléments oubliés, ou des « éclats autobiographiques », indépendamment de la volonté du sujet. On assiste à un phénomène sensiblement comparable au début des *Nuits de Paris* dans lequel le spectateur apparaît d'abord dans une activité de remémoration : « J'errais seul dans les ténèbres, en me rappelant tout ce que j'avais vu depuis trente ans ». Une telle disposition au souvenir constitue un contexte favorable à une effervescence qui dépasse toute rationalité : « Les idées confuses qui se présentent, ne me permettent pas de les classer ». Néanmoins, précise le narrateur, c'est cette attitude qui permet le passage à l'écriture. Arrivé « à la pointe orientale de l'Île Saint-Louis », le Hibou sent ses idées « s'éclairci[r] » ; le temps semble retrouvé, et l'unité de la conscience est rendue : « Il me sembla que je renaissais⁴⁷ ». On pourrait objecter que l'unification du sujet précède, voire conditionne le passage à l'écriture : ce n'est qu'après avoir senti son passé remonter à la surface de sa conscience que le spectateur rétifien est en mesure d'écrire, alors que le sujet apollinarien

46. Françoise Le Borgne, « Patrick Modiano et Rétif de la Bretonne : le palimpseste des *Nuits* », *Études rétiviennes*, n° 45, 2013, p. 205.

47. Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 64.

ne semble se constituer que dans l'acte d'écriture même. Ce constat mérite toutefois d'être nuancé, dans la mesure où Rétif, contre cette représentation visant à faire de l'unification du sujet un préalable à la démarche d'écriture, suggère en réalité que l'élaboration du livre est le moyen par lequel s'opère cette « ressaisie⁴⁸ » de soi. En effet, selon Philippe Barr, « l'écriture [rétivienne] ne vise nullement une représentation de soi fondée sur une quelconque théorie du reflet », en ceci que « la vaste entreprise littéraire des *Nuits de Paris* vise à pérenniser un moi vivant qui renaît de ses cendres⁴⁹ ». Dans « La Soirée grise », la réunification du sujet ne fait pas seulement l'objet du récit, mais est permise par l'écriture même. C'est ce qu'indique le recours au discours direct (« C'est Colette Parangon ressuscitée !... Oui, oui, c'est elle ! Même beauté⁵⁰ ») qui brouille les temps et inscrit l'irruption du souvenir dans le moment de la rédaction, comme s'il survenait à l'esprit du spectateur alors qu'il est en train d'écrire. La scène de réminiscence, loin de seulement préexister à l'œuvre, semble ainsi se confondre avec l'écriture qui permet de faire advenir l'unité intérieure du sujet. L'invention de la Marquise, née des différentes femmes qu'il a pu croiser à plusieurs époques de sa vie, vient figurer la façon dont la création littéraire, échappant à tout « cadre narratif [trop] figé » et « ouverte à tous les aléas de la vie⁵¹ », vient conjurer le morcellement et l'éparpillement de la conscience. En faisant vivre Alexandrine, et donc en l'inscrivant dans le temps d'une narration, Rétif montre que l'écriture correspond à un processus existentiel dans lequel le sujet ne cesse de se réemparer de sa propre existence pour lui donner une unité et un sens qu'elle ne possède pas immédiatement.

La réinvention de soi

Le cas d'Alexandrine l'illustre exemplairement : cette épiphanie doit passer par l'invention fictionnelle, et cela chez Rétif comme chez Apollinaire. Comme le rappelle Michel Décaudin, l'enquête identitaire semble trouver son aboutissement dans l'écriture narrative qui permet « de recomposer [l']existence en la racontant, de lui donner un “sens” en l'ordonnant par l'écriture », et plus particulièrement par une réélaboration mythologique de son identité. Cette entreprise verra sa consécration dans le personnage de Croniamal qui, « à la

48. Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, op. cit., p. 616.

49. Philippe Barr, *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne*, Amsterdam-New-York, 2012, p. 117-118.

50. 222^e Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. III, p. 1126.

51. Pierre Testud, « Introduction », *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 23.

fois nourri de l'existence de son créateur et figure idéale du poète » s'impose comme « la réponse enfin acquise, conquise à la quête de son identité⁵² ». Cela permet sans doute de poser un éclairage renouvelé sur la généalogie rétivienne du début de *Monsieur Nicolas* qui a tant fasciné Apollinaire :

Je reconnus la généalogie établie par le père de Restif de la Bretonne, et transcrite par celui-ci dans l'introduction de *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé*. Le chiffonnier déroula le vélin et en lut emphatiquement le début :

« Pierre Pertinax, autrement Restif, descend en ligne directe de l'empereur Pertinax, successeur de Commode, et auquel succéda Dididus Julianus, élu empereur parce qu'il fut assez riche pour tenir l'enchère à laquelle les soldats avaient mis le souverain pouvoir. » (*H.*, p. 185-186)

Nous avons beaucoup insisté sur la répugnance que les fantasmes rétiviens auraient inspirée à Apollinaire : la dégradation qui touche la dynastie rétivienne suscite ainsi le dégoût du narrateur. Mais, à la lecture de ces lignes, il semble plausible que la généalogie fantasmagorique de Rétif ait pu inspirer l'auteur du *Poète assassiné*, tout particulièrement s'agissant de Croniamal qui bénéficie lui aussi d'origines visant à anoblir sur un mode fantaisiste les débuts dans la vie d'Apollinaire, enfant non désiré et né d'un père inconnu. En témoigne tout particulièrement l'épisode de la « Procréation » qui, visant à reconstituer le moment par définition identifiable de la conception d'Apollinaire, repose sur la nécessité de recourir à une fantasmagorie érotico-comique où l'étreinte semble trouver une figuration saisissante : « Bientôt il n'y eut plus que des soupirs, des chants d'oiseaux et des lièvres roux et cornus ainsi que des diabolins qui passaient vite comme les bottes de sept lieues⁵³ ». Ainsi, les origines obscures du poète reçoivent un traitement poétique dans lequel l'intertexte du conte de fées (« les bottes de sept lieues ») est destiné à conjurer la hantise de la perte et l'absence du père. La sexualité clandestine s'inscrit alors dans un cadre fantasmagorique qui permet à Apollinaire de faire du mystère de ses origines le support d'un déploiement imaginatif destiné à le réinsérer dans une lignée, fût-ce sur un mode purement fantasmagorique. Une telle représentation nous invite à penser que l'auteur n'a pu qu'être fasciné par le projet rétivien de réélaborer ses propres origines et de se donner ainsi la possibilité de « se faire *fils de soi-même*⁵⁴ ».

52. Michel Décaudin, « Apollinaire et la quête de l'identité », in Robert Ellrodt (dir.), *Genèse de la conscience moderne*, P.U.F., 1983, p. 311.

53. Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné, Œuvres en prose*, éd. cit., t. I, p. 228.

54. Gisèle Berkmann, « Malaise dans la filiation », *Études rétiviennes*, n° 55, 2023, p. 100.

Dès lors, on ne s'étonnera pas si Pertinax Restif rappelle la figure paternelle lisant dans *La Vie de mon père* le début de la *Genèse*⁵⁵ – autre récit des origines – ; mais cette figure hante les pages de Rétif comme celles d'Apollinaire, sous une forme quelque peu différente, celle de l'orateur qui prend la parole devant une foule nombreuse. On songe bien sûr au spectateur nocturne qui s'exprime devant une vaste assemblée, prenant ainsi la pose d'un Prométhée des temps modernes qui, dépassant « la satisfaction personnelle de pouvoir dire “j'y étais”⁵⁶ », viendrait révéler aux hommes le secret du Paris nocturne : « Citoyens paisibles ! j'ai veillé pour vous ; j'ai couru seul les nuits pour vous ! Pour vous, je suis entré dans les repaires du vice et du crime : Mais je suis un traître pour le vice et pour le crime ; je vais vous vendre ses secrets⁵⁷... » Mais on songera aussi au début de *Monsieur Nicolas* où le sujet autobiographique s'adresse, non seulement à ses contemporains, mais aussi aux générations futures : « c'est Nicolas-Edme qui s'immole, et qui, au lieu de son corps malade, lègue aux moralistes son âme viciée, pour qu'ils la dissèquent utilement, aux yeux de son siècle, et des âges futurs⁵⁸ ». Or une telle posture n'est nullement étrangère à la création apollinarienne, particulièrement dans « La Jolie Rousse » qui élargit la voix poétique aux dimensions de l'universel :

Me voici devant tous un homme plein de sens
 Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître
 Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour
 Ayant su quelquefois imposer ses idées
 Connaissant plusieurs langages
 Ayant pas mal voyagé
 Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie
 Blessé à la tête trépané sous le chloroforme (C., p. 313)

Le sujet poétique se présente ici sous les aspects d'un orateur faisant face à une large foule qui s'identifie à l'humanité entière, ce qui ne l'empêche pas de s'ancrer dans un *Hic et nunc* que construit aussi le poème : « Homme de partout surtout gens d'ici ». Le souffle oratoire, obtenu grâce au rythme

55. Rétif de la Bretonne, *La Vie de mon père*, Paris, Garnier, 1970, p. 131-132.

56. Claude Jaëcklé-Plunian, « Le Spectateur-nocturne, spectateur de théâtre dans *Les Nuits de Paris* », *Études rétiviennes*, n° 54, 2022, p. 108.

57. Première Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 65.

58. *Monsieur Nicolas*, éd. cit., t. I, p. 3.

anaphorique (« Ayant ... »), permet ainsi à la parole apollinarienne de résonner sur le mode d'une autorité qui bénéficie d'une forte couleur religieuse. Comme c'était le cas dans *Les Nuits de Paris*, si le *Je* s'exprime sur un mode aussi imposant, c'est d'abord au nom d'un savoir qu'il aurait acquis chèrement et qu'il lui revient de dispenser à ses semblables. Mais cette posture hyperbolique résonne de façon quelque peu ironique, ne serait-ce que parce qu'elle ne dure pas et que le ton se fait plus émouvant :

Mais riez riez de moi
 Hommes de partout surtout gens d'ici
 Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire
 Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire
 Ayez pitié de moi (C., p. 314)

Le sujet poétique ne se montre plus conquérant et maître de son auditoire ; il apparaît au contraire comme inquiet, voire craintif. On retrouvera cette tonalité implorante dans « Le Voyageur » où le lecteur se trouve interpellé, voire menacé, mais toujours sur le mode d'un appel à la compassion : « Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant » (A., p. 78). Une telle attitude est susceptible de converger avec celle de Rétif qui, tout en se présentant sous les dehors héroïques du spectateur nocturne, se montre également sous le signe de la mélancolie⁵⁹. Elle tend en revanche à différer fondamentalement de celle de *Monsieur Nicolas* où la voix rétivienne se montre beaucoup plus assurée de ses propres possibilités. Apollinaire en effet prend ses distances avec l'idéal rétifien d'une rigoureuse exhaustivité (« C'est ici le cas de tout braver⁶⁰ ») et assume la part de dissimulation qu'implique toute prise de parole : « Il y a tant de choses que je n'ose vous dire » (« La Jolie rousse », p. 314). Cet écart s'explique par la nature même du poème apollinarien. La brièveté, la fugacité et l'ellipse présupposent nécessairement le renoncement à un compte rendu intégral de l'expérience⁶¹. À l'inverse, l'autobiographie rétivienne, qui entend ne « déguise[r] rien », se doit de prendre les dimensions « d'une production aussi vaste, qu'utile et philosophique⁶² ». Encore faut-il ne pas minorer la part d'ironie et de distance critique chez un auteur qui s'est sans

59. Première Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 65.

60. *Monsieur Nicolas*, éd. cit., t. I, p. 4.

61. « Le poème découpe un morceau de la réalité qu'il dit, le délimite, morceau incomplet qui appelle un autre poème comme le tableau se voit pris dans une série » (Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, éd. cit., p. 30).

62. *Monsieur Nicolas*, éd. cit., t. I, p. 5.

doute montré beaucoup plus lucide sur le caractère illusoire d'un tel projet qu'il ne semble le reconnaître dans son œuvre. On mesure combien le caractère continental du corpus rétifien entraîne une impossible lecture exhaustive (« soyez patient⁶³ ») : le gigantisme littéraire peut être autant une façon de se dissimuler que la brièveté de la parole poétique, invitant à déceler la part de mise en fiction qui se loge dans l'autobiographie rétifienne.

Non content de se mettre en scène sous les aspects d'un orateur qui s'adresse à l'humanité entière, Apollinaire reprend un motif essentiel de la création rétifienne, celle du phénix qui renaît de ses cendres. Dans la *Philosophie de Monsieur Nicolas*, Rétif compare la divinité régissant l'ordre universel à un phénix qui « se reproduit de sa dissolution » sans perdre son individualité au fil de ses renaissances : « Il y reste toujours un centre, un noyau de vie⁶⁴ ». Ce motif se retrouve également dans *Les Nuits de Paris* qui, on l'a vu, s'ouvre sur une double renaissance : celle du spectateur nocturne (« Il me sembla que je renaissais⁶⁵ ») et celle de la Marquise (« Je sentis le désir de me lever⁶⁶ »). Cette thématique de la renaissance trouve également une figuration exemplaire chez Apollinaire. Dans « La Chanson du Mal-aimé », on apprend ainsi que l'amour, « à la semblance/ Du beau phénix s'il meurt un soir/ Le matin voit sa renaissance » (A., p. 46) ; mais la thématique de la renaissance se rencontre également dans les poèmes de la Grande Guerre, notamment « Tristesse d'une étoile ». Sans doute inspiré de la blessure qui a valu au poète une trépanation, le texte met en scène une sorte de mythe personnel dans lequel le soldat blessé ressurgit de ses cendres sous une forme poétisée : « Ce trou presque mortel [...] s'est étoilé » (C., p. 308). Or c'est sans doute sur ce point que la jonction entre Rétif et Apollinaire est particulièrement perceptible. Françoise Le Borgne a souligné en effet que Rétif s'employait à se représenter sous les traits d'un héros maudit⁶⁷, qui, comme le montre le début des aventures du spectateur nocturne, se place sous le signe de la mélancolie : « Triste et solitaire [...], j'errais seul au milieu des ténèbres⁶⁸ ». Une telle posture figure bien chez Apollinaire qui, dans « Tristesse d'une Étoile », se présente au lecteur en proie à un malheur comparable : « Mais le secret malheur qui nourrit

63. *Ibid.*

64. Rétif de la Bretonne, *Philosophie de Monsieur Nicolas*, Paris, De l'imprimerie du Cercle social, 1796, t. II, p. 28.

65. Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 64.

66. *Ibid.*, « 3^e Nuit », t. I, p. 75.

67. Françoise Le Borgne, *Rétif de la Bretonne et la crise des genres littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 166 sq.

68. Première Nuit, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., t. I, p. 65.

mon délire/ Est bien le plus grand qu'aucune âme ait jamais celé » (C., p. 308). Le poète blessé trouve à cet égard un écho dans le « Guetteur mélancolique », figure fort proche dans sa tonalité du Hibou spectateur : « Et toi mon cœur pourquoi bas-tu ?/ Comme un guetteur mélancolique/ J'observe la nuit et la mort » (G.M., p. 505). Si elle peut prêter à sourire, cette réinvention de soi en héros maudit doit être prise au sérieux. Comme l'indique la comparaison (« Comme un guetteur mélancolique ») qui confère malgré tout une identité au sujet poétique, elle tend à faire de la conscience douloureuse du temps le socle sur lequel le sujet affirme son unité – unité paradoxale, en ceci qu'elle repose sur le sentiment de la discontinuité de l'identité. On comparera en ce sens la structure de « Zone », véritable « kaléidoscope de soi où tout se tient en même temps⁶⁹ », et celle des *Nuits* dans lesquelles le « “Je” devient [...] un simple foyer où se réfléchissent à l'infini sur un mode kaléidocopique les diverses incarnations d'une conscience réconciliant identité et différence de soi à soi⁷⁰ ». Ce qui intéresse Rétif et Apollinaire dans le motif du phénix, ce n'est sans doute pas l'idée d'une renaissance définitive, mais plutôt celle d'un cycle de mort et de renaissance (« j'observe la vie et la mort ») dans lequel le Moi ne cesse de se rassembler et de se disperser, échappant ainsi à la discontinuité radicale de l'identité sans verser pour autant dans l'illusion postulant la permanence du Moi. L'écriture, tout en permettant d'unifier la conscience du sujet, lui permet également d'accepter la pluralité de son être à travers le temps que l'œuvre littéraire est vouée à exhiber.

L'inspiration rétivienne chez Apollinaire, on le voit, invite à s'interroger plus largement sur la réception que l'époque contemporaine a réservée à l'auteur de *Monsieur Nicolas*. On sait que Cendrars, « comme Restif de la Bretonne dans les pierres du quai de l'Île Saint-Louis », a voulu dans *L'Homme foudroyé* « graver dans [un] pilier [s]on aventure⁷¹ ». Dans un sens comparable, Maurice Blanchot s'est aussi montré attentif au thème du temps dans l'œuvre de Rétif⁷², tandis que Patrick Modiano, dans *L'Herbe des nuits* (2012) semble partager cette « conscience particulière du temps qui fonde [...] la pulsion scripturaire de Rétif⁷³ ». Ces exemples démontrent qu'Apollinaire n'a pas été le seul à s'intéresser à cet aspect du corpus rétivien : au-delà de sa mauvaise réputation

69. Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, éd. cit., p. 116.

70. Philippe Barr, *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne. Une esthétique de la pauvreté*, éd. cit., p. 118.

71. Blaise Cendrars, *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, 2002, p. 45.

72. Maurice Blanchot, *Sade et Restif de la Bretonne*, éd. cit., p. 113.

73. Françoise Le Borgne, « Patrick Modiano et Rétif de la Bretonne », art. cit., p. 205.

du pornographe, Rétif de la Bretonne, aux yeux des lectures du XX^e siècle, s'est aussi imposé comme un écrivain de la fuite du temps et de la dissolution de l'identité. L'entreprise rétivienne est à mettre en relation avec l'émergence d'un sujet moderne qui, faisant face à la contingence de sa propre existence, trouve dans l'écriture un lieu paradoxal où la crise du sujet s'exprime en même temps qu'elle tend à se résoudre, certes d'une façon toujours précaire, mais puissamment productive sur un plan créatif.

Henri PORTAL

Fernand Fleuret, admirateur mitigé de Rétif



Illustration n°1 : Fernand Fleuret. Cuivre de Jean-Émile Laboureur (1877-1943),
Supplément au Spectateur nocturne, 2^e frontispice

Fernand Fleuret, né à Gondrecourt-le-Château en 1883 et décédé à Paris en 1945, reste connu pour les travaux qu'il a menés avec Guillaume Apollinaire et Louis Perceau sur les livres de l'Enfer de la Bibliothèque nationale. On lui doit également une première édition complète et critique d'après l'édition originale de 1618 du *Cabinet Satyrique* à la Librairie du Bon Vieux Temps en 1924. En 1925, il sort *Les Amoureux Passe-temps ou choix des plus gentilles et gaillardes inventions des XVI^e et XVII^e siècles depuis Ronsard jusqu'à*

Théophile de Viau colligées sur les manuscrits et les éditions originales. Grand érudit et esprit indépendant, il n'a pour Rétif de la Bretonne, qu'une admiration mitigée. Il ne retient de Rétif que le graphomane obsessionnel et le fétichiste sans s'attacher outre mesure aux autres facettes de son œuvre. Nonobstant ses réticences envers l'écrivain, il intégrera, non sans ironie, Rétif et ses œuvres majeures à deux reprises à ses propres créations.



Illustration n°2 : cuivre de Jean-Émile Laboureur (1877-1943),
Supplément au Spectateur Nocturne, 1^{er} frontispice.

L'Histoire de la bienheureuse Raton, fille de joie

En 1926, Fernand Fleuret publie l'*Histoire de la Bienheureuse Raton, fille de joie* chez Gallimard, dans laquelle il met en scène, bien avant Ettore Scola, Charles Brabant ou Jean François Parot, Nicolas Rétif de la Bretonne. Ce roman a connu de nombreuses rééditions jusqu'en 1969 y compris une édition de luxe publiée en 317 exemplaires hors collection par les Éditions Mornay en 1931 avec 62 aquarelles de Chas-Laborde reproduites au pochoir.

Raton est une jeune normande ingénue qui débarque à Paris pour y devenir bonne chez la duchesse d'Aiguillon. Très vite, elle fait part à sa maîtresse de son souhait de devenir religieuse dans un couvent. « Mais sais-tu qu'il y faut 5000 livres de dot ? » lui rétorque la duchesse. Le duc, ses amis,

ses valets et surtout un abbé libertin, nommé l'abbé Lapin jouent de l'ingénuité de la demoiselle et celle-ci finit par se retrouver non pas dans un couvent mais pensionnaire dans la célèbre maison de la Gourdan.

C'est au chapitre XIII, alors que l'abbé Lapin lui parle des grands mystiques, la distrayant ainsi de ses obligations professionnelles que surgit la patronne troublée par la venue en son établissement de Rétif de la Bretonne, habillé tel qu'il apparaît sur le frontispice des *Nuits de Paris* : « Il faut que ce soit Monsieur Nicolas, un auteur qui a fait un livre sur les maisons, pour que la tenue de la mienne laisse à désirer⁷⁴ », affirme la Gourdan en admonestant Raton.

Mère, dit l'abbé, pendant que Raton, le pied sur la cuisse de la Boiteuse, enfilait un bas de soie à coins d'or et le tirait avec application, tu te donnes trop de tintouin pour M. Nicolas qui paie des prix dérisoires sous prétexte qu'il est l'auteur de ce *Pornographe* dont tu parles et qui ne tend rien moins qu'à confier à l'État, le gouvernement et la surveillance de ta maison. Je connais fort bien M. Nicolas, que l'on surnomme le Rousseau du ruisseau des Halles. On le voit roder la nuit dans le Palais-Royal, le visage à demi caché sous le pan d'un manteau à collet, et le chapeau rabattu sur ses yeux de hibou.

Assis sur le sofa du boudoir M. Nicolas attendait en griffonnant un cahier de papier sale sur les genoux. Il y mettait une célérité prodigieuse, ne s'arrêtant d'écrire que pour tremper sa plume dans l'écritoire de corne qui lui pendait sur l'estomac au bout d'un cordon de cuir tressé, ou essuyer sous son bras cette plume infatigable avec la rapidité d'un magot qui se gratte. Dans cette occupation, on l'eût pris pour un greffier si son habit de gros bergopzoom vert à glands et à brandebourgs ne lui eût donné l'air d'un cocher de bonne maison. Lorsqu'il releva la tête, il montra un visage grêlé, mais illuminé par deux yeux magnifiques, où se lisait l'égarément du génie, à moins que ce ne fût celui de la lubricité.

Encore un instant, fit-il, après avoir détaillé Raton des pieds à la tête. Le temps de terminer le 23^e chapitre de la première partie de mon *Paysan Pervers*⁷⁵.

L'écrivain fait alors à Raton la description en long et en large de ce que sera son ouvrage terminé :

Raton s'étonnait encore que l'étrange personnage pût s'occuper de deux choses à la fois, écrire et lui caresser les hanches de sa main gauche qui remontait continuellement à la taille, comme pour s'assurer de son étroitesse. Debout contre lui, Raton contemplait sa figure, que le front large et découvert,

74. Fernand Fleuret, *Histoire de la Bienheureuse Raton, fille de joie*, Paris, Le Livre de Poche, 1960, p. 164.

75. *Ibid.*, p. 164-165.

les sourcils broussailleux, le nez aquilin, fort et un peu dévié, la bouche épaisse et relevée aux coins rendaient semblable à celle d'un satyre forçant une nymphe que le Financier l'avait contrainte de remarquer naguère. [...]

Ma chère enfant, fit M. Nicolas sans prendre la peine de se rajuster, je m'excuse encore une fois. Il me vient une idée pour le 24^e chapitre qui ouvre la deuxième partie. C'est la lettre d'Edmond à Pierre, quand Ursule arrive en ville. Il doit y être beaucoup question de Mme Parangon que j'ai beaucoup aimée⁷⁶.

Monsieur Nicolas expose ensuite à Raton les bienfaits de l'acte sexuel sur le fonctionnement du cerveau. Il regrette avoir omis, lors de l'écriture du *Pornographe*, de dissertar sur cet aspect des choses en précisant « que par une grâce d'État, les penseurs et hommes de lettres célibataires devraient être dispensés de payer⁷⁷ ». Et, cédant à sa manie, il expose, comme il le fait à de nombreuses reprises dans ses écrits, ses œuvres futures : les 42 volumes des *Contemporaines*, les 5 du *Drame de la Vie*, les 5 de la *Philosophie de M. Nicolas* sans compter leur supplément indispensable, confiant à Raton :

Je suis véritablement effrayé de l'argent que je devrai prélever sur ma nourriture ! Il nous faut écrire au retrait, à table, en fiacre, voire nous arracher aux bras de celles qui nous apaisent et nous fécondent⁷⁸.

Mais il est distrait par le pied de sa compagne, prétexte à une digression fétichiste : « Le joli pied ! La jolie chaussure ! Fit-il sans transition et en portant à ses lèvres la mule de Raton. Enfant, j'étais déjà sensible aux charmes d'un pied mignon, d'une chaussure délicate, d'un bas bien tiré⁷⁹. » Et de rappeler les pieds et chaussures de « Sœur Marguerite qui, les jambes croisées, épluchait une salade après vêpres » ; de Jeannette Rousseau, de Madame Parangon, d'une jeune personne de la rue Montorgueil qui lui inspira *Le Pied de Fanchette*. L'écrivain passe ensuite en revue le fantasme de la chaussure dans la mythologie grecque, dans Suétone, etc.

Sur ces mots, M. Nicolas rebaisa la mule de Raton, l'engloutit furtivement dans ses basques et témoigna une seconde fois, que, malgré la quarantaine, il ne lui était pas encore temps de renoncer aux passions⁸⁰...

76. *Ibid.*, p. 165-166.

77. *Ibid.*, p. 166.

78. *Ibid.*, p. 167.

79. *Ibid.*, p. 167.

80. *Ibid.*, p. 168.

S'en suit tout au long du chapitre XIII, la poursuite de l'entretien de Raton et de Nicolas que celui-ci finit, bien entendu, par reconnaître comme sa fille, née de sa relation avec Sybille d'Argeville (cf. « Mon Calendrier », 15 juin). Et récusant les doutes de Raton, l'écrivain fait valoir sa prodigieuse mémoire :

Non ! S'écria Nicolas, cela n'est pas douteux ; la voix du sang ne saurait pas mentir, et je suis physionomiste comme Lavater ! Je me souviens, à présent, que tu fus inscrite et baptisée sous le prénom de Reine, en souvenir de Reine Miné, cette jolie blonde de Sacy qui se chaussait si bien et m'embrassait à gogo quand j'étais enfant. Maintenant il importe que tu connaisses ton ascendance⁸¹.

Nicolas saisit le prétexte pour lui débiter une synthèse de son arbre généalogique tiré de « Ma généalogie ». Et comme Raton l'interrompt en lui confiant sa vocation de carmélite, il pour poursuit :

Tu ne veux donc pas entendre la Vie de mon Père qui fut laboureur ? Heureux l'homme des champs ! Il est insensible à l'attrait de la chaussure ; S'il poursuit quelque chose c'est un lièvre et non pas un pied ravissant⁸² !

Il enchaîne en lui confiant les penchants religieux de ses frères, son passé janséniste, ses amours pour Sœur Mélanie Mijot et Sœur Rosalie Ferret et termine en lui promettant de la protéger et de l'établir. Il lui offrira un fonds ou lui louera une boutique et lui-même travaillera à ses ouvrages dans l'arrière-boutique « levant les yeux de temps à autre, pour contempler, à travers [s]es douces larmes de père, l'adorable Reine [Raton] qui est déjà le baume de [s]a vie et sera la consolation de [s]es vieux ans avec [s]es filles Agnès et Marion. Fortunata Senex⁸³ ». Raton retrouve ses compagnes, persuadée d'avoir retrouvé son père.

Quoiqu'il soit encore mentionné à plusieurs reprises dans les chapitres suivants, Monsieur Nicolas n'intervient plus directement.

Supplément au Spectateur nocturne

Cet intérêt de Fernand Fleuret pour Rétif de la Bretonne se poursuit en 1928 par la publication dans sa Collection « Supplément à quelques Œuvres Célèbres » dirigée par André Billy et René Dumesnil du *Supplément au Spectateur Nocturne de Nicolas Restif de la Bretonne*.

81. *Ibid.*, p. 170.

82. *Ibid.*, p. 171.

83. *Ibid.*, p. 173.

La Collection « Supplément à quelques Œuvres Célèbres »

Éditée par les Éditions du Trianon qui publièrent également l'ensemble des œuvres majeures de Rétif en 9 volumes⁸⁴, la collection « Supplément à quelques œuvres célèbres » comprend 15 titres tirés à 1200 exemplaires rédigés par Colette, Abel Bonnard, François Mauriac, André Maurois, Francis Carco, Henri de Regnier, Albert T'Serstevens et Fernand Fleuret notamment. L'ambition de la collection était de permettre de prolonger le plaisir pris lors de la lecture des œuvres originales sans les plagier mais en actualisant le style, les lieux et les situations. Il s'agit d'un exercice de style et le lien entre le supplément et l'œuvre originale est bien souvent ténu. Ainsi Henri de Regnier, auteur du *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses* reproche à Charles de Brosses de n'avoir jamais décrit les beautés de sa ville natale Dijon avant de révéler les beautés de Venise.

Supplément au Spectateur Nocturne de Nicolas Restif de la Bretonne

Publié en 1926, le *Supplément au Spectateur Nocturne de Nicolas Restif de la Bretonne* est le 6^e de la Collection et a été tiré à 1260 exemplaires dont 25 sur Japon impérial avec une suite de bois et cuivres originaux de Jean-Émile Laboureur, ce qui en fait un des ouvrages le plus recherché de la collection.

Dans une longue introduction, l'auteur affirme qu'un homme, Edme Dupont, se disant petit-fils de Nicolas Rétif de la Bretonne, devinant chez lui « une profonde sympathie » pour l'auteur des *Nuits de Paris*, a déposé à son domicile un rouleau contenant un supplément de quatre Nuits à l'œuvre de son grand-père. Il estime en effet que les nombreuses histoires racontées par son aïeul dans *Les Nuits de Paris* « sont trop morales ou larmoyantes » aux yeux des lecteurs de 1925 et se targue d'en apporter de nouvelles, mais toujours « en cherchant la vérité sans fard, comme il sied au descendant d'un célèbre observateur⁸⁵ ». Il souhaite l'aide de Fernand Fleuret pour le pousser dans le monde des libraires.

Ce petit-fils de Rétif estime que « la Vaporeuse de la rue Payenne » n'est pas la Marquise de Montalambert épouse du Lieutenant général de Police mais

84. Entre 1930 et 1932, les Éditions du Trianon ont publié ce qui peut être considéré comme la première tentative éditoriale de réunir les principaux ouvrages de Rétif de la Bretonne en neuf gros volumes avec un texte et une bibliographie établis par Henri Bachelin agrémentés de cuivres originaux de Gérard Cochet, Gaston Goor, Georges Ripart, Gaston Nick, Carlo Farnetti, Pierre Gandon, Pierre Dubreuil et Pierre Noël. L'ensemble tiré à 1660 exemplaires sur différents papiers.

85. Fernand Fleuret, *Supplément au Spectateur nocturne de Nicolas Rétif de La Bretonne*, Paris, Éditions du Trianon, 1928, p. 13.

la Marquise de Monconseil, maîtresse dudit lieutenant général. Il abandonne également à Fleuret, en guise de remerciement, un hibou dans sa cage lui venant de son grand-père : « C'est proprement celui qui voltige sur son chapeau dans la gravure de Binet, frontispice des *Nuits*⁸⁶. »

Il faut toutefois noter que ces nouvelles Nuits diffèrent du modèle original puisque le narrateur, petit-fils du Hibou-spectateur-nocturne, est avant tout un auditeur. En effet trois des quatre historiettes lui sont racontées par un ami ou une connaissance. Dans une note de son introduction, Fernand Fleuret précise que « M. Edme Dupont qui a moins vu qu'entendu⁸⁷... »

« Première nuit »

La « Première nuit » met en scène un chemineau dans un chariot de maraîcher se rendant aux Halles car « il y a quelque chose à apprendre des voituriers qui sont souvent de « mauvais garçons » de campagne, dans le goût de ceux que mon aïeul Restif a dépeints au début de son *Paysan Pervers*⁸⁸. » Celui-ci explique au narrateur qu'il se rend chez un avocat, « jeune maître érudit et spirituel » qui « s'est fait une spécialité de défendre ou d'accuser les sorciers, les gens d'église et les savants qui vivent en dehors de l'orthodoxie religieuse ou scientifique⁸⁹ », clin d'œil vraisemblable de Fernand Fleuret à Maître Maurice Garçon à qui le livre est explicitement dédié et qui, au moment où le livre est écrit, est à l'aube d'une brillante carrière qui le mènera à l'Académie française.

Devant l'étonnement du narrateur, le chemineau raconte la mésaventure qui lui fit faire la connaissance de l'avocat. S'en suit le récit picaresque, dans un argot plus parisien que campagnard, d'une nuit d'ivresse dans une ferme durant laquelle le chemineau finit par violenter, avec l'accord de ses parents, la fille de ses hôtes. Cet accord des parents provient d'une méprise sur la personne. Ils attendaient l'adjoint d'un jeteur de sorts qui devait faire mourir la vache de leur voisin – jeteur de sorts qui leur avait bien recommandé « faut exécuter tout ce qu'i voudra. Aussi tu lui diras : fais c'que tu veux, même si ça n'te va pas, à toi⁹⁰ ! ».

Le narrateur conclut :

Ah ! comme mon aïeul Nicolas aurait aimé ce fabliau : il lui eût rappelé son village de Sacy ! Et comme sans hésiter il l'eût mis dans son *Spectateur*, où figure bien l'histoire d'Épiménide de Cnosse ! Qu'il soit donc un hommage à son amour de la vie rustique, et qu'à ce titre il soit placé en tête de mon petit livre,

86. *Ibid.*, p. 17.

87. *Ibid.*, p. 13, en note.

88. *Ibid.*, p. 22.

89. *Ibid.*, p. 23-24.

90. *Ibid.*, p. 40.

comme celui de ses beaux frontispices à portrait où l'on voit, aux quatre coins, une ruche, une géline et ses poussins, une javelle et un agneau.

« **Deuxième nuit** »

Dans la « Deuxième nuit », le narrateur rencontre un ami bibliophile, dénommé Monsieur de Carolles, dans un café proche des Halles, rappelant au passage la première rencontre de son aïeul avec Grimod de la Reynière, le 22 novembre 1782, chez la Veuve Duchesne. Cet ami, connaissant son lien de parenté avec Rétif, lui offre *Le Pied de Fanchette* et le narrateur pour ne pas être en reste, lui offre en échange un exemplaire de *Félicia ou mes Fredaines*, d'Andréa de Nericiat, illustré par Borel.

La conversation se prolonge par les confidences de Monsieur de Carolles qui a vu, la nuit précédente, après une longue promenade amoureuse dans Paris, ses attentes les plus secrètes concrétisées par l'objet de son amour mais dans la sinistre chambre d'une maison close de la rue Blondel.

Confrontée aux ébats de deux prostituées, l'amoureuse de Carolles a d'abord manifesté sa réprobation mais, une fois les filles congédiées, elle est devenue entreprenante.

Alors, pour la première fois, je contemplai le corps admirable de la fière et hautaine bien-aimée. Il ressemblait exactement, ce corps juvénile, à celui de la Maja du Prado. Au lieu du sourire et des grands yeux grands ouverts de la Maja, je trouvai le masque clos de l'orgueil humilié, mais où se confondaient les pourpres de la honte et du plaisir⁹¹.

Et Carolles d'interroger le narrateur :

— Quoi vous croyez qu'elle m'aime encore, qu'elle m'aimait auparavant, qu'elle m'aimera toujours ?

— Mais oui, liaison dangereuse⁹² !

« **Troisième nuit** »

Le narrateur rencontre un soir au Bois de Boulogne un ami peintre, Morand, qui lui raconte ses états d'âme. Il est tombé amoureux d'une jeune femme mais il l'a prêtée à un de ses collègues et il en est au désespoir.

— Prêtée ? Est-ce que l'on prête une femme ? Quelle inconséquence !

— Oui quelle aberration ! Pourtant j'aimais cette femme et c'était la seconde fois que je la voyais⁹³.

91. *Ibid.*, p. 77-78.

92. *Ibid.*, p. 80.

93. *Ibid.*, p. 85.

S'en suit une histoire alambiquée où, estimant l'hôtel indigne d'abriter ses amours, Morand demande à un ami, également peintre, de lui prêter son atelier tout en lui précisant : « Dis donc, je voudrais t'associer à nos plaisirs. » Et le collègue émoustillé de rétorquer : « Eh bien oui. Il en sera comme tu voudras et comme elle voudra⁹⁴. » Les deux compères conviennent donc qu'à minuit, le dénommé Morand s'esquivera pour laisser sa place à son ami. Arrive la soirée et, durant tout le temps qu'il passe avec sa belle, Morand est rongé par la jalousie de ce qui va advenir après minuit. « Ces choses-là, voyez-vous, confie-t-il au narrateur, devraient plutôt rester dans le domaine des idées, de la chimère⁹⁵... »

Quoi qu'il en soit, reprit Morand, je demandai nonchalamment à ma maîtresse ce qu'elle ferait au cas où mon ami viendrait nous surprendre. Elle parut étonnée et réserva sa réponse. Je m'étendis alors sur le sujet que je lui présentai comme un badinage à la mode qu'il fallait dissocier de l'amour. Elle répondit qu'elle accepterait les caresses de mon ami, à condition qu'il ne lui déplût pas outre mesure⁹⁶...

À minuit l'ami entra et ne déplût pas à la maîtresse, bien au contraire puisqu'au matin, elle explique à Morand :

Mon pauvre ami, je ne croyais pas que vous dussiez souffrir ! Au ton que vous prîtes pour me parler de libertinage sans conséquence, j'ai cru comprendre qu'il y avait beaucoup de libertinage dans votre cas, et qu'en somme, malgré tout ce que vous m'aviez dit précédemment, vous n'attendiez pas autre chose de moi. Je considérais donc comme une faiblesse de vous avoir cédé la première fois... Mais pourquoi m'avoir jetée dans les bras de cet homme ? Pourquoi vous-même avoir fait cela ?... Je ne peux ni mentir, ni aimer deux hommes à la fois. Je le verrai demain, et vous, je ne vous verrai plus qu'en ami⁹⁷ !

« Quatrième nuit »

La « Quatrième nuit » se décompose en deux parties. Dans la première, le narrateur raconte la vie et le décès d'un hobereau normand partagé entre sa bigoterie de façade et sa collectionnisme aiguë d'objets, livres et pratiques érotiques.

Dans la seconde partie, le narrateur entre en scène et, à l'imitation du Spectateur nocturne, intervient lorsqu'il aperçoit de la lumière à l'étage du

94. *Ibid.*, p. 91.

95. *Ibid.*, p. 94.

96. *Ibid.*, p. 96.

97. *Ibid.*, p. 108.

domicile parisien du défunt. Mais ici point de cambriolage ni de violences à interrompre : c'est le notaire du défunt qui est venu, à l'insu des héritiers, brûler les collections « du second rayon » de l'honorable normand !

Voilà, pensai-je, bien des tracas, bien des discours et des simagrées pour une dizaine de livres de cendres et le bonnet de Messer Priapus, auraient dit Marot et La Fontaine⁹⁸ !

Conclusion

Autant dans l'*Histoire de la Bienheureuse Raton, fille de joie* ainsi que dans l'avertissement présentant le *Supplément au Spectateur Nocturne*, Fernand Fleuret dresse un portrait crédible – bien qu'ironique de Rétif – et fait montre d'une connaissance approfondie de l'homme et de son œuvre, autant les historiettes développées dans *Supplément*, en ôtant « le côté moral et larmoyant » présumé des *Nuits de Paris*, se révèlent banales et sentant trop l'exercice de style imposé. L'auteur semblait en être conscient puisqu'il les présente comme l'œuvre du petit-fils de Rétif, n'en étant que le « passeur ».

Si le *Supplément au Spectateur Nocturne*, au vu de son faible tirage et du public visé, n'a vraisemblablement pas drainé beaucoup de lecteurs vers les œuvres originales de Retif, on est en droit de penser qu'une partie des très nombreux lecteurs de *Raton* en ses multiples éditions durant plus de 40 ans ont pu, grâce à Fernand Fleuret, découvrir un auteur dont ils ne connaissaient peut-être que les trois lignes que lui avaient consacrées Lagarde et Michard⁹⁹.

Philippe JALET

98. *Ibid.*, p. 141-142.

99. « Libertin et pourtant disciple de Rousseau, Restif compose une foule de romans diffus, licencieux, mais vigoureusement réalistes, et qui offrent un véritable panorama des mœurs du temps (*Le Paysan perversi, La Vie de mon père*, etc.) ». *XVIII^e Siècle*, Paris, Éditions Bordas, Collection Littéraire Lagarde & Michard, page 404.

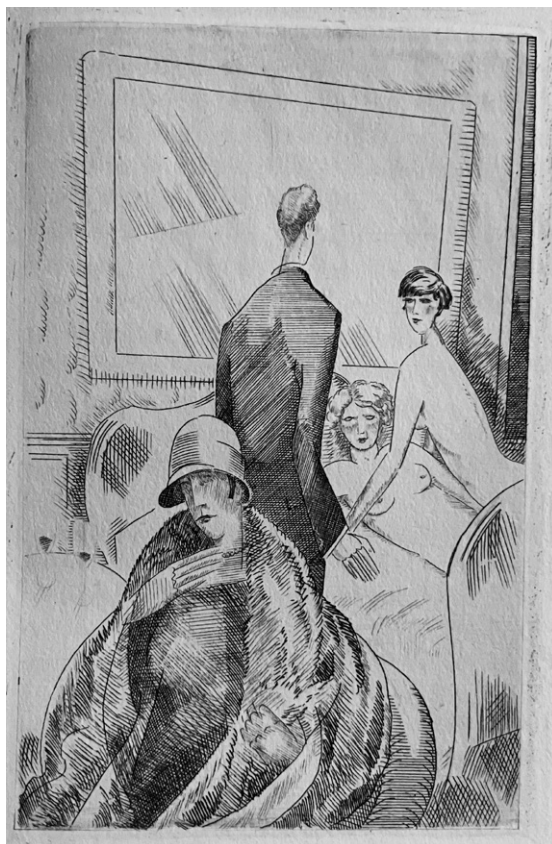


Illustration n° 3 : cuivre de Jean-Émile Laboureur (1877-1943),
Supplément au Spectateur nocturne, p. 72) « Enfin, les deux amies se couchèrent
et demandèrent qu'on les regardât s'étreindre et se caresser.
Ma compagne qui ne pouvait les voir de sa place leur tourna le dos, pour bien
me marquer que l'idée seule d'un tel spectacle la dégoûtait désormais ».

Le territoire vocal des *Nuits révolutionnaires* (1790 et 1793/1794¹) : du texte de Rétif de la Bretonne à la série télévisée de Charles Brabant (1989)

In memoriam Jean M. Goulemot
et Marcel Dorigny,
amis disparus.

Un premier gros plan sur un oiseau nocturne empaillé, installé sur des livres empilés, accompagné par un hululement acousmatique lointain, avant qu'une voix ne prononce le mot « Hibou » et ne s'adresse à « l'oiseau sinistre » aux « cris funèbres² » imaginaire. Il s'agit d'une voix *off*, créant un suspens : on ne découvre en effet le personnage que par ses mains occupées à ajouter des plumes de hibou à un chapeau. Ainsi de la séquence inaugurale des *Nuits révolutionnaires*³, œuvre filmique sous forme d'un feuilleton en sept épisodes de 52 minutes, se trouvant placée sous le signe de deux voix : la voix animale puis la voix humaine, celle que Michel Aumont donne à Rétif de la Bretonne, chaude, douce et aimante à l'égard de son animal fétiche. Par ces sons créant un instant de sérénité, quelque peu mystérieux, est présenté dans son association avec le hibou le « Spectateur nocturne », protagoniste

1. Pour les dates de publication et les étapes précises de rédaction de *La Semaine nocturne*, des *Vingt Nuits de Paris* et des *Nuits surnuméraires* qui composent les deux dernières parties des *Nuits de Paris*, voir les introductions correspondantes de Pierre Testud à son édition des *Nuits*, Paris, Champion, 2019, t. V, p. 1977-1984 et p. 2153-2165.

2. Mots prononcés par le spectateur nocturne dans sa première phrase, souvent employés dans l'écrit.

3. Le film a été diffusé sur la Sept en juin 1989 et sur FR3 en octobre 1989.

qui est aussi dans le feuilleton narrateur, conteur, écrivain et biographe de lui-même. « Pour nous bientôt, nous ne lirons plus que sur des écrans⁴ », écrivait Mercier, visionnaire. Son ami Rétif ne l'aurait pas contredit, lui qui, grand observateur et grand écouteur de la cité, offre des images et des sonorités qui ne pouvaient que séduire un cinéaste comme Charles Brabant. La restitution de l'histoire de la Révolution à partir de multiples mises en scène alternant entre l'histoire de l'observateur des nuits et les historiettes, plus ou moins fictives, représentatives de la vie du peuple dans la même temporalité relève en effet chez Rétif d'une esthétique sensualiste, dont la vue et l'ouïe sont les sens majeurs. Or, « l'audiovisuel », écrit Brabant, « est avant tout un spectacle à haute voix, il donne à voir et à entendre⁵ ». Certes, le réalisateur reconnaît qu'un film n'offre pas la connivence qui s'installe entre lecteur et écrivain ; pour autant, au miroir de l'écrit, l'image et le son, dans le sombre des ruelles et de la lumière des réverbères reconstitués, ne nous entraînent-ils pas dans le monde imaginaire de l'auteur qui se veut non seulement conteur mais aussi témoin et écrivain de l'Histoire : « Historien différent, historien de la nuit, mais historien tout de même⁶ » ?

Le pari était osé pourtant : invité à produire un feuilleton pour le bicentenaire de la Révolution française, le réalisateur s'éloigne d'un choix convenu, qui aurait mis en scène les grands acteurs de l'événement politique, révolutionnaires comme contre-révolutionnaires, les Danton, les Robespierre et Marat, Louis XVI et Marie-Antoinette. Il se trouve séduit à l'inverse par les chapitres de *La Semaine nocturne* (vol. XV) et ceux des *Vingt Nuits de Paris* (vol. XVI) prolongés par les *Nuits surnuméraires*, formant un ensemble auquel l'historien Funck-Brentano, grand lecteur et éditeur rétifien, a donné en 1911 le titre de *Nuits révolutionnaires*. C'est que le récit de Rétif est d'une structure complexe, comme l'éclaire Pierre Testud, éditeur de l'œuvre complète des *Nuits de Paris*, susceptible de freiner maint lecteur ou réalisateur, qui, sans être averti, exprimera quelque perplexité devant l'insertion de petites histoires communes, celles des petites gens, de ces

4. Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Jean-Claude Bonnet (dir.), Paris, Mercure de France, vol. I, t. II, chap. CXLIV « Bouquiniste », p. 350. Mercier fait ici « allusion aux écrans ou pare-feu "qu'on orne de diverses histoires ou images" » (n. 5 des éd., p. 1590).

5. Charles Brabant, « Le visionnaire et le témoin », Livret des DVD des *Nuits révolutionnaires*, Doriane Films, 2021 [restauration du film de 1989], p. 1. L'article a d'abord paru dans une réédition de Rétif de la Bretonne, *Nuits révolutionnaires (1789-1793)*, avant-propos de Charles Brabant, préface de Marcel Dorigny [texte conforme à l'édition de 1909 par Funk-Brentano], Paris, Les Éditions de Paris, 1989.

6. Jean-Jacques Tatin-Gourier, « Restif écrivain de l'histoire », *Études rétiviennes*, 11/1989, p. 168.

gens de rien qui aiment, rient, chantent, se révoltent, brutalisent ou se font voler et violenter, au cœur de la grande Histoire de la Révolution, qui se déroule elle-même avec violence mais aussi avec joie, et dont l'écrivain, qui n'en est pas toujours le témoin oculaire, se fait le rapporteur, soutenu par son imagination, piochant les nouvelles du jour au cabaret de Manoury, au Palais-Royal ou dans les journaux. Qu'importe... la Révolution ne se déroule pas seulement à la Bastille, à Versailles, à Varennes, lieux emblématiques de la chute de la monarchie, mais aussi sur les places, dans les ruelles, les couloirs, aux encoignures des porches, dans les tavernes, dans une cariole, un carrosse ou sous un réverbère, éclairant vaguement ceux qui se faufilent, se cachent et conspirent dans le clair-obscur de la nuit parisienne. L'imaginaire de Rétif offrant une nouvelle forme de l'Histoire allait devenir celui de Brabant :

En refermant *Les Nuits de Paris*, je sentis que je venais de découvrir une source d'imaginaire pour écrire et réaliser le film sur la Révolution Française dont je rêvais : écarter la reconstitution au profit de la découverte, fuir l'événement rabâché pour la recherche et le mystère⁷.

Le mystère, c'est celui donné par la nuit rétivienne, fantasmatique et fantastique, qui effraie et dans laquelle on se glisse furtivement ; de laquelle s'échappent un cri subit et des pas courant sur les pavés ; dans laquelle les flammes d'un incendie proche se reflètent sur des visages apeurés ; dans laquelle on entrouve une lourde porte cochère pour glisser en catimini un nouveau-né par méprise dans les bras d'un inconnu, Rétif/Aumont, scrutateur de la nuit (épisode 5, ouverture). La recherche, c'est celle du cinéaste mis à l'épreuve de filmer l'obscur que seuls éclairent encore en ce dernier tiers du XVIII^e siècle les lumières vacillantes d'une bougie, de faibles réverbères à huile ou les éclairs annonçant l'orage ; d'une nuit aux multiples variations picturales. La recherche, certes, fut d'abord consacrée à un style rarement osé au cinéma, si ce n'est par Brabant lui-même pour *La Fête ou l'invention de la liberté*, son film documentaire paru en 1973 : il s'agissait de s'extraire d'un scénario traditionnel, linéaire, « pour feuilleter à l'infini », comme le souligne Martial Poirson, « les niveaux du récit, dramatisant le réel et dissolvant les frontières déjà poreuses entre documentaire et invention⁸ ». Les deux dernières parties des *Nuits* de Rétif, par leur forme en un sens éclatée, correspondaient on

7. *Ibid.*, p. 3-4.

8. Martial Poirson, « Charles Brabant (1920-2006), une grande idée du petit écran », dans *Filmer le XVIII^e siècle*, Laurence Schifano et Martial Poirson (dir.), Paris, Desjonquères, 2009, p. 9-10.

ne peut mieux au goût du cinéaste pour une entreprise hors-normes. Mais la recherche fut aussi celle des voix populaires auxquelles le natif de la paysannerie offre tant d'espace dans ses *Nuits* ; des voix en joie ou en colère ; des gorges clamant les chants révolutionnaires ; celle d'une musique d'époque galvanisante mais aussi d'une musique légère, plaisante, ou encore de deuil ; celle enfin des bruits de l'univers des personnages dans le contexte de leur époque reconstituée.

Ainsi, en raison de deux faits, le premier, que le texte de Rétif bruisse des voix et des sons de l'univers nocturne de la capitale⁹, le second, que « Le son au cinéma se découpe en trois territoires, autant de sphères distinctes assemblées dès la création du cinématographe : les voix, les musiques et les bruits du monde¹⁰ », est-ce à la scénographie de la série que nous nous intéressons en observant la sonorisation, tout particulièrement au niveau de la vocalité¹¹. Il va de soi que l'attention au son d'un film ne va pas sans celle portée aux images, aussi cette dimension visuelle est-elle prise en compte, notamment sur le plan de la lumière de ces nuits au sens où elle joue un rôle majeur. Bien qu'il s'agisse d'une adaptation de texte littéraire, ce n'est pas la fidélité à l'écrit ni à l'Histoire qui nous importe¹², mais plus pertinente à nos yeux, l'atmosphère de ces nuits révolutionnaires restituée à l'écran. De la nuit sonore rétivienne à la nuit sonore brabantienne, nous retrouvons-nous grâce au travail polyphonique du feuilleton télévisé de Brabant chez Rétif... après Rétif ?

La force de la voix (du Hibou)

Pour quelle raison tout d'abord séparer ces territoires sonores (voix, bruits du monde, musique) ? Pour quelle raison commencer le parcours de ces territoires par la vocalité ou comme la nomme le spécialiste du cinéma Michel Chion le « vococentrisme¹³ » ? Certes, toute séparation entre ces trois domaines

9. Une de nos publications pourrait être vue comme un chapitre précédant l'article présent et pourrait être consultée en amont, même si celui-ci garde son autonomie : « De l'attention à la participation : Rétif ou le corps sonore des *Nuits* », dans *Les Nuits de Paris in extenso*, Hélène Boons, Linda Gil, Françoise Le Borgne et Pierre Testud (dir.), *Études rétiviennes*, 54/2022, p. 117-130. On ne manquera pas non plus de lire l'analyse donnée par Laurent Loty : « *Les Nuits révolutionnaires* (1989) de Charles Brabant », Livret du DVD, *op. cit.*, p. 9-19 [article précédemment paru dans *Europe*, n° spécial Rétif de la Bretonne, Michel Delon (dir.), 732/1990, p. 88-95].

10. Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2016 [1^{er} éd. 2010], p. 66.

11. Devant la richesse de la série et le manque de place dans le cadre d'un article, nous ne pouvons mener une étude approfondie de la musique, ni des bruits du monde.

12. Tel que le pense Brabant : « Une infidélité calculée aboutit souvent à une fidélité plus grande qu'un calcul scolaire ou littéral. » (art. cité., p. 4).

13. Michel Chion, « La voix au cinéma », *Cahiers du cinéma*, Compiègne, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 15-16.

d'un point de vue acoustique est d'une certaine manière fallacieuse, en ce qu'ils constituent plutôt un *continuum*, au sens de Michel Fano¹⁴. Néanmoins il existe bien une séparation réelle de ces trois mondes sonores, tant à l'élaboration du film qu'à l'écoute, comme le confirme encore M. Chion¹⁵. Ainsi que le veut le cinéma classique, la série des *Nuits révolutionnaires* cherche à mettre en avant la voix – sa matérialité – et l'intelligibilité des dialogues.

Mais une voix s'y distingue en permanence, une voix qui emplit chaque épisode, une voix qui très vite *pénètre* le spectateur dont l'ouïe et le toucher sont sans doute autant si ce n'est davantage activés que la vue : les vibrations de la voix en effet se font sentir non seulement dans l'oreille mais aussi sur la peau et dans les os et impliquent de fait une efficacité capitale¹⁶. Prérrogative a ainsi été donnée par le réalisateur à la voix de Rétif (Aumont) – qui investissait déjà le récit – sachant que la voix au cinéma est l'être sonore privilégié « sur tous les autres, de la même façon que le visage humain n'est pas une image comme les autres. [...] dans le torrent des sons, c'est d'abord vers cet autre nous-même qu'est la voix d'un autre que se dirige notre attention¹⁷ ». Si la présence de Rétif/Aumont irradie l'image, c'est bien par la sensation sonore qu'il nous *attrape*, comme l'écrit Daniel Deshays¹⁸, l'air de rien, puisqu'elle est liée à la situation transmise par l'image. Ainsi, « *Dans le cinéma [...], il n'y a pas des sons, parmi lesquels, entre autres, la voix humaine. Il y a les voix, et tout le reste.* » Autrement dit, dans n'importe quel magma sonore, la présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle¹⁹. » Infailliblement, sans en avoir conscience, l'audio-spectateur porte son oreille et son intérêt sur la voix, d'autant plus quand l'espace filmique représente le temps nocturne, car la nuit exacerbe tous les sons.

À l'intérieur des rues et ruelles de la cité, ces derniers sont renvoyés en effet comme en écho les uns des autres à partir des murs qui forment une paroi. L'ouïe se met par conséquent beaucoup plus en action que lors des scènes de jour, d'autant que la nuit au XVIII^e siècle est encore rétive à la rationalité, elle

14. Michel Fano, dans *La Musique en projet* [Collectif], Paris, Gallimard, 1975, p. 155.

15. Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2019 [2^e éd. revue et augmentée], p. 199.

16. *Ibid.*, p. 217.

17. *Ibid.*, p. 16.

18. Daniel Deshays, *op. cit.*, p. 103.

19. Michel Chion, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 15. La mise en italique est de l'auteur qui cite ici Christiane Sacco dans le *Plaidoyer au Roi de Prusse ou la première anamorphose* (éd. Buchet-Chastel, 1980, p. 12).

induit une peur venue du fond des âges²⁰. Le moindre souffle, le moindre pas, la moindre voix inquiètent et affolent dans la pénombre de la nuit. Une ville la nuit n'est jamais totalement silencieuse comme elle n'est jamais totalement noire. Dans ces « silences habités » nocturnes, ainsi que le cinéma se plaît à nommer cette atmosphère singulière et angoissante, les voix ne deviennent-elle pas davantage subjectives, donnant l'illusion d'une proximité toute particulière avec le spectateur ? À l'intérieur des scènes où Rétif/Aumont est montré marchant seul dans la nuit, Brabant a fait le choix de l'aparté, qui n'a bien évidemment rien de naturel puisque celui-ci correspond, comme au théâtre, à l'expression à voix haute des sentiments. Les monologues, révélant les pensées intimes ou les considérations philosophiques du personnage, sont nombreux dans le feuilleton. À la fin du sixième épisode par exemple, alors que la tonalité de l'ensemble du film a pris une tournure tragique, dans la nuit du 20 au 21 janvier 1793, il réfléchit, visible à l'écran mais en voix acousmatique, à sa propre mort ; son dernier mot : *mourir*, se fige alors sur la dernière image de la séquence : la tête brandie de Danton tué par la guillotine. Une autre circonstance où Rétif/Aumont se trouve dans le champ est ce moment où déambulant dans la nuit (épisode 1), il songe à la campagne de sa jeunesse et la compare à la ville. S'entend la voix dite *off*²¹, néanmoins cette *voix-je*, voix intérieure, occupe l'espace et investit l'audio-spectateur : l'identification se trouve renforcée et le subconscient adhère aux sentiments.

La post-synchronisation a permis en effet de rendre très présent l'acousmètre²². On l'a évoqué : nous faisons connaissance de Rétif/Aumont d'abord par sa voix et ses mains ; il n'est pas vraiment une ombre, du fait

20. Souvenons-nous de Diderot : « La nuit dérober les formes, donne de l'horreur aux bruits ; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il [*sic*] met l'imagination en jeu ; l'imagination secoue vivement les entrailles, tout s'exagère » (*Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 234), et de Rousseau qui invitait son élève à s'habituer au bruit qui effraie la nuit et emporte l'imagination (*Émile, ou De l'éducation* [1762], *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), Paris, Gallimard, 1969, vol. IV, L. II, p. 384).

21. Nous ne complexifions pas ici la situation des voix au cinéma tel que le font les spécialistes et nous contentons de la terminologie la plus usitée (voix *off*, voix *in*, voix hors-champ), et non de celle par exemple d'un Serge Daney, néanmoins très pertinente, sur les voix *off*, *in*, *out*, *thought* (voir S. Daney, « L'Orgue et l'Aspirateur », *Cahiers du cinéma*, 278-279/août-septembre 1977, p. 19-27).

22. « Quand la présence acousmatique est celle d'une voix, et surtout quand cette voix n'a pas été déjà visualisée – quand on ne peut pas mettre encore sur elle un visage, on a donc un être d'une espèce particulière, sorte d'ombre parlante et agissante à laquelle nous donnons le nom d'*acousmètre*, c'est-à-dire être acousmatique. Mais si [...] vous continuez à l'entendre alors qu'elle vient de sortir du champ où elle était visible – est-ce toujours un acousmètre ? Sans doute, mais d'une autre espèce, celle des acousmètres déjà visualisés » (M. Chion, *La voix au cinéma*, *op. cit.*, ch. 1, p. 27).

de la présence des mains, mais il est encore dans cette zone acousmatique fluctuante, quelque peu inquiétante. On comprend d'ores et déjà qu'il sera revêtu du pouvoir de narrateur omniscient. Sa voix reste en effet une voix spatialisée, obéissante à la diégèse visualisée, comme c'est généralement le cas dans le cinéma narratif classique. Néanmoins, hors-champ, la voix de ce personnage exprime une certaine complexité. Elle est parfois voix narrative : il s'agit de la voix qui conte les historiettes ; elle est d'autres fois voix de commentaire : il s'agit de la voix qui se fait philosophe, politique ; elle est encore autobiographique quand elle révèle des pans de la vie de celui auquel elle appartient. Cette variation cinématographique de la voix acousmatique des *Nuits révolutionnaires* aurait été susceptible de créer de la confusion. Mais du fait de la reconnaissance, dès lors que l'acousmètre a déjà été visualisé, du grain et du timbre de la voix, l'identité du personnage est avérée, d'autant que l'on sait qu'il peut à tout instant entrer à nouveau dans le champ. L'audio-spectateur, qui oscille ainsi entre la voix immanente (celle de la diégèse) et la voix transcendante (celle pour le spectateur seul) ne sera par conséquent pas dérouter, d'autant plus s'il est un familier du texte rétifien, de même lorsque Rétif/Aumont devient le personnage de M. de Glancé dans l'historiette des « Deux n'en font qu'une²³ ». Se tisse ainsi par surcroît le lien intime qu'exprime l'écrivain avec ses personnages.

La richesse de la voix *in* et de la voix *off* paraît encore particulièrement intéressante dans l'une des séquences débutant le cinquième épisode. Rétif/Aumont part présenter son dernier livre, *L'Année des Dames nationales*, au libraire Mérigot (Marc Eyraud) ; arrêté par la pluie, il commence à s'épancher à voix haute sur ses amours, dont il cherche à se souvenir chronologiquement. Un décalage d'image se produit alors : le Hibou poursuit la narration de ses réminiscences mais sort du champ et se voit remplacé par Marion (Sophie Bouilloux), sa fille cadette, puis par Marion et François (Guillaume de Tonquedec), le jeune Champenois devenu apprenti à l'imprimerie – le spectateur imagine aisément qu'il va assister dans la séquence suivante à la naissance de leurs sentiments amoureux. Retour de Rétif/Aumont à l'écran qui s'exprime toujours sur le même sujet. Le procédé, qui distord ainsi image, voix et mots, se trouve deux fois réitéré dans la séquence. La distorsion apparente en raison de l'alternance des images alors que la même voix narrante ses souvenirs perdure, n'est cependant que technique, dès lors que l'on est

23. Suivant les arrêts et reprises de Rétif auteur des historiettes intercalées d'un chapitre à un autre dans *La Semaine nocturne* et les *Vingt Nuits de Paris*, l'histoire des « Deux n'en font qu'une » est narrée dans les épisodes 1 et 2.

attentif au sens de l'ensemble de la séquence, notamment aux paroles, à la voix et à la musique. L'image des jeunes amoureux ne renvoie-t-elle pas en effet aux scènes sentimentales rappelées par Rétif/Aumont, soulignant ainsi la continuité de la vie et l'universalité de l'expérience amoureuse ? Le ton, l'accent, le timbre de la voix ne sont-ils pas tout autant ceux du personnage qui se revêt jeune amant que ceux des deux enfants s'aimant ? Marion, dont l'image se superpose sur le prénom d'Agathe prononcé en voix *off*, par la grâce de sa jeunesse n'est-elle pas tout à la fois Agathe, Marie, Jeannette Rousseau, Madelon, Rose, Sarah ... ces femmes aimées par Rétif ? François, lui, n'est-il pas le double du jeune Nicolas-Rétif ? On reconnaît là, comme l'a relevé Laurent Loty, « les procédés cinématographiques propres au mixage, en particulier l'emploi du son asynchrone²⁴ », qui permettent de juxtaposer des plans, donc des vies, des histoires et des sentiments. D'autant plus quand s'en mêle la musique, qui d'une part est le seul son qui s'entend lorsque s'ouvre et se ferme la séquence, qui d'autre part accompagne la voix. Le mouvement émis par une « musique de fosse », plus précisément un hautbois en solo et des cordes en accompagnement, dans un tempo lent, en majeur, apaise et apporte davantage une tonalité enfantine que mélancolique, ainsi qu'il redouble l'invitation à la réminiscence.

Quand sonne la voix (du « Spectateur nocturne »)

On l'aura compris, c'est la voix dans sa matérialité sonore, sa manière de sonner, que nous prenons avant tout en considération. Conformément au sensualisme issu d'un Locke et d'un Condillac et qu'ont développé les écrivains du temps des Lumières, la voix désormais sonne car elle est émise par un sujet sentant et non plus exclusivement pensant. Le cinéma a retenu la leçon : la voix de Rétif/Aumont déploie toutes les caractéristiques qui constituent un son : variété, nuance, singularité, profondeur, affirmation, incertitude, colère, tristesse, chaleur, empathie ... Cette voix, qui joue de multiples gammes, est de fait un objet sonore à penser dans sa matérialité même car le sens passe par le son. Elle correspond à un travail des sonorités subtil, qui exprime, ainsi que le remarque L. Loty, un « Michel Aumont [qui] campe un Restif profondément épris de philosophie et de justice, et dont la lubricité n'a d'égale que sa morale²⁵ ». De fait, le feuilleton donne à cette voix une dimension ontologique. Au-delà de la nuit qui est pourtant la grande protagoniste, au-delà des images

24. L. Loty, art. cité., p. 11.

25. *Ibid.*, p. 12.

de la cité, le film se fonde sur les sonorités de cette voix qui d'ailleurs ouvre le premier épisode et clôt le dernier. S'il s'agit aussi bien dans le texte des *Nuits de Paris* que dans les épisodes des *Nuits révolutionnaires* pour Rétif/Aumont de voir et d'écouter, c'est grâce à la présence vocale, capitale, que l'on se rend compte de la *participation* active de ce dernier, comme je l'ai exposé ailleurs²⁶. Voir, écouter, mais aussi parler et penser à voix haute, écrire en donnant à entendre. La voix du personnage, qu'il philosophe, qu'il raconte, qu'il invective, qu'il aime, qu'il exprime de la tristesse, sonne en permanence : le nombre de plans le mettant en scène dans ces différentes situations est tel que le spectateur *voit la voix*. L'œil n'est-il pas bien souvent en effet emporté par la voix ? Dans ces espaces privilégiés du feuilleton que sont le café Robert-Manoury et le café des Danseurs de corde, lieux des informations sur la Révolution en train de se faire, lieux des rumeurs, des disputes, des bagarres, des appels à l'action, mais aussi de la joie partagée et des chansons reprises en chœur, Rétif/Aumont prend part : une nuit acteur politique observateur de la rue, prenant une voix porteuse de vérité, il dénonce ce qu'il pense à juste titre être un complot et déconseille l'action à laquelle invitent trois conspirateurs qu'il a vus et entendus chuchoter dans la nuit (ép. 1) ; une nuit orateur élégiaque, il déclame, debout devant l'assistance, à la lueur des bougies et accompagné durant quelques vers par un vieil homme qui profitera du moment pour lui voler son portefeuille²⁷, un poème improvisé intitulé « À Edmée », à la demande des jeunes serveuses du café (ép. 5) ; une autre nuit, conteur, il charme et éveille à la philosophie en leur parlant des passions les deux fillettes²⁸ d'un cabaretier dont les voix enfantines ravissent autant que la sienne (ép. 1). Si les bougies et quinquets avec leurs couleurs jaunes et orangées sur le fond sombre de la nuit qui a envahi le cabaret augmentent la magie de la séquence et si les gros plans alternativement sur le visage du conteur dans le champ puis sur les fillettes en contre-champ, enchantent le regard, il est patent que la voix de Rétif/Aumont, loin d'être un accessoire, un simple vecteur du texte rétifien, comme d'aucuns pourraient le penser, donne sa texture et sa tonalité exceptionnelles à cette scène. Voix vive, voix-attraction, voix-narration, elle centre l'attention car elle est tout simplement humaine. Parce que Rétif/Aumont est ouvert à l'Autre, sa

26. Hélène Cussac, art. cité.

27. Notons que le feuilleton met souvent en scène les vices dénoncés sans cesse par Rétif de la Bretonne, ici le vol, mais on apprend ensuite que le voleur n'a pas mangé depuis trois jours. Est ainsi soulevé le problème non seulement de la misère, mais aussi des inégalités. Nous n'explorons pas plus avant ce sujet représenté dans la série, qui nous ferait trop digresser du nôtre.

28. Interprétées par Muriel Brenet et Barbara Delsol.

voix se fait aussi révélatrice de la voix des deux fillettes. Parce que son jeu est juste, la palette des sonorités vocales importe davantage que les paroles. La plasticité de cette voix fait d'ailleurs qu'elle n'a nul besoin de technicité.

Grâce à cette vocalité participant par conséquent de différents niveaux enchâssants, comme c'est d'ailleurs le cas dans le récit des *Nuits de Paris*, le spectateur-auditeur a bel et bien affaire, sans problème d'intelligibilité – les scènes de paroles, notamment les dialogues, ne sont quasiment jamais accompagnés de musique – à la vie de Rétif dans ce que toute la prodigalité de son imagination nous a offert comme divers personnages, mêlant ainsi réalité et fantasme. Personnage visualisé et narrateur homodiégétique sont identifiés comme identiques grâce au grain de la voix, comme dans le cas des *Contes Moraux* d'Éric Rohmer²⁹, même si ces jeux de vocalité sont particulièrement complexes dans *Les Nuits révolutionnaires*, puisqu'à la même voix correspondent différents rôles. Mais serait-ce surprenant, après la découverte du Rétif polygraphe, de faire, grâce à l'audiovisuel, celle du polyphone ? On ne sera pas sans remarquer la différence toutefois entre la voix narratrice, la voix de commentaire en *off* et la voix du personnage en action dans la diégèse : « [...] la *voix de commentaire* vient de la lanterne magique, de la projection commentée qui est un art très ancien³⁰ ». Son grain et sa texture se font alors plus ténus que lorsque le personnage participe aux événements. Sa matérialité est moins marquée afin de ne pas « désamorcer[r] le savoir qu'impose cette voix³¹ » et de ne pas affecter le sens du discours.

Quand la voix faiblit (de Rétif/Aumont)

Au cœur de cette polyphonie se distingue ce que nous appellerons la voix de l'écrit, que le réalisateur met en scène à cinq reprises. Si notre *habitus* cinéphilique en tant que dix-huitiémiste nous a plus habituée à l'épistolaire – on aura tout de suite à l'esprit les correspondances à l'écran des personnages des *Liaisons dangereuses*, que ce soit dans les mises en scène de Roger Vadim (1966) ou de Stephen Frears (1988) –, l'écrit au cinéma sous toutes ses formes, comme la lecture, trouve largement sa place. Brabant respecte en ce sens l'univers de Rétif et celui du contexte révolutionnaire : feuilles manuscrites, romans, affiches, pétitions, décrets et ordonnances sont ces écrits qui abondent

29. Voir Jean Châteauevert, « Il faut trouver la voix », *Cinémas*, 3/1992, p. 70-71.

30. Michel Chion, *La Voix au cinéma*, op. cit., p. 15.

31. Pascal Bonitzer, « Les silences de la voix », *Cahiers du cinéma*, 256/février-mars 1975, p. 29-30.

dans le feuilleton. Au point qu'une « crocheteuse » espionne dans les rues sombres près des poubelles et des cafés, recherchant les bouts de ces papiers à terre (ép. 4), lesquels entraînent parfois des conséquences dramatiques³². Ces écrits sont loin d'être anodins et en toute logique la voix et la plume de Rétif/Aumont retiennent l'attention, toutes deux par les sons qu'elles dégagent. Mais alors que les scènes d'écriture se répètent à l'image comme elles se répétaient dans la vie quotidienne de l'écrivain, leur différence vient de la façon dont sonne la voix qui accompagne le geste. S'il arrive que le Hibou écrive rapidement l'historiette qu'il vient d'inventer, telle que *Les Trois n'en font qu'une* (ép. 3), le réalisateur cherche à souligner dans les autres scènes d'écriture non pas l'expression du conteur, mais celle du penseur livrant son témoignage et son sentiment au papier au gré des événements révolutionnaires. C'est par conséquent dans les épisodes quatre à six, alors que les *Nuits révolutionnaires*, malgré les moments de joie, se font de plus en plus dramatiques, que la voix de l'écrit change. Qu'il s'agisse de son avis au sujet de la loi martiale vers la fin du quatrième épisode, du décret contre les prêtres réfractaires refusé par le roi (ép. 5), de l'ordonnance sur le divorce (ép. 6), ou encore des massacres de la nuit du 2 septembre 1791 (ép. 6), la voix est engagée dans une relation dramatique à la grande Histoire.

Elle résonne en effet de l'interrogation anxieuse d'un narrateur qui perd de son pouvoir parce qu'il n'a plus de réponse, parce que la réalité de l'Histoire se fait plus tragique que l'esprit n'avait pu l'imaginer, quels que soient les acteurs du drame : ceux, révolutionnaires, qui coupent la tête de deux voyeurs installés sous l'autel de la Liberté pour jouir des *bijoux* des signataires féminines de la pétition pour la déchéance du roi (ép. 4), les prenant sans plus de procès pour des espions ; les mêmes révolutionnaires, du club des Jacobins, qui tuent après une mascarade de tribunal révolutionnaire prêtres et aristocrates ; ou La Fayette permettant la fusillade du Champ-de-Mars. Rétif/Aumont vieillit, ses filles s'apprentent à le quitter, ses amis étudiants philosophes Malibert, Saint-Florent et Dorival³³ se disputent sérieusement au sujet de leur vision de la Révolution, la douce Joséphine (Laura Manszky), fiancée de Dorival, est morte dans la fusillade ; la tuerie de la nuit du 2 septembre a commencé. Rétif/Aumont, dans le bruit de la plume qui court sur le papier, porte désormais des lunettes pour voir plus clair, au sens propre comme au sens figuré ; le temps des

32. Les voix des sans-culottes que l'on devine sous les mots d'un bout de papier remis par la crocheteuse à La Fayette font entendre la voix de ce dernier préparant le drame : « Je veux que l'on me chauffe le peuple à blanc ». Ce sera la fusillade du Champ-de-Mars du 17 juillet 1791 (ép. 4).

33. Joués respectivement par Jean-Pierre Lorit, Xavier de Guillebon et Christophe Brault.

Lumières et la croyance dans les progrès humains, malgré l'essai tardif d'un Condorcet, semblent bel et bien révolus. La voix sonne tristement pendant que le gong (une grosse caisse), qui se fait de plus en plus entendre depuis le quatrième épisode, annonce le drame : « L'événement me prend de court [...] ». La vérité fait place à l'inquiétude », constate la voix en même temps que la plume fait crisser les mots sur la feuille (Fig. 1, ép. 6).



Fig. 1-Rétif/Aumont écrivant

La tragédie est telle que la voix finit par se taire ; ne jaillit pas même de la bouche un son inarticulé, un cri, ce cri animal cher à Diderot, que l'on attendrait pourtant. Au cœur d'un abondant flux verbal, le silence de la voix se révèle alors un puissant signifiant dans la série. Aujourd'hui que les films sont saturés de sons, insuffisamment pensés par nombre de réalisateurs, Brabant n'a pas hésité à *éclaircir* le paysage sonore des *Nuits révolutionnaires*. Ce n'est pas que par souci d'intelligibilité des voix, mais par une prise en compte du lieu et du moment où puissent s'installer un potentiel silence comme un potentiel son, mais le silence n'est-il pas un son, comme l'ont bien montré un Rousseau et un Diderot, ou encore un Chabanon ? Le réalisateur n'a semble-t-il pas hésité à pratiquer non seulement un *montage* mais aussi un *démontage* du sonore à sa disposition, lui préférant parfois le silence. La représentation de la nuit s'y prête, mais les réalisateurs pèchent généralement davantage par excès que par

déperdition. Observons en ce sens une des séquences des plus pathétique : le suicide de Dorival, ce fils putatif aux yeux de Rétif/Aumont, qui se déroule dans le dernier épisode. La Révolution fait son œuvre : celles et ceux qui font la grande Histoire sont aussi celles et ceux, les anonymes, qui en pâtissent et dont l'histoire individuelle s'arrête subitement ; celles et ceux dont la jeunesse et le bonheur entrevus n'ont pas eu le temps de s'épanouir. Avec Dorival le Girondin, le modéré, fiancé de Joséphine, c'est le récit de l'histoire universelle des drames des guerres et des révolutions, parfois pourtant nécessaires, que subissent les peuples et que fait entendre la voix narrative. Rétif/Aumont arrive chez lui, où il cache le jeune homme, avec un sauf-conduit dans les mains, obtenu auprès de Danton rencontré dans une maison close de luxe. Dorival n'est plus là ; seul un mot sur une table, portant ses adieux. Rétif/Aumont court jusqu'à la Seine ; il fait nuit, des tâches argentées et tremblantes illuminent l'eau du fleuve, le clapotis est doux ; les marches de l'escalier descendant jusqu'à la Seine paraissent hautes et nombreuses ; des pas tintent sur les pavés : ceux de celui qui descend les marches en courant, ceux de celui qui met un pied devant l'autre sur le bord de Seine, faisant résonner le bruit de ses bottes noires. Une silhouette se dessine, sa chemise blanche luit dans l'obscur souligné par un halo de lumière de lune s'épanouissant sur le mur près du fleuve ; les bras écartés soulignent l'équilibre précaire du jeune homme que l'on pourrait prendre pour un de ces danseurs de corde, pour un funambule perdu dans la nuit ombreuse. Rétif/Aumont arrive ; Dorival est tombé ou plutôt s'est jeté. Rétif/Aumont le voit se noyer. Le spectateur, lui, ne le voit pas, mais son regard *est* le regard de Rétif/Aumont ; il attend le cri, il attend les cris et le bruit des pas courant chercher du secours. Mais il n'entend que l'eau et ses variations sonores au gré du corps qui l'agite jusqu'à l'acmé de la noyade. Non... Il entend en fait le cri de la voix silencieuse qui provient du visage au regard de douleur ; il entend le cri intérieur car c'est aussi le sien.

La présence de ce silence dans le *continuum* verbal du feuilleton suspend l'Histoire. Le spectateur comprend que plus rien dans la vie du Hibou ne sera pareil. La nuit est le temps du drame et au cinéma, « l'œil et l'oreille ne perçoivent pas de la même façon³⁴ », explique Edgar Varèse. Il semblerait qu'en vue de cette séquence il fût nécessaire que le regard prît les devants, non pas sur la sensation sonore puisque tant que le regard fixe l'eau l'oreille en perçoit les clapotements, mais sur la voix. Illusion : la voix, devenue subitement muette, reste intérieure, mais n'en revêt-elle pas davantage de puissance imaginaire ?

34. Edgar Varèse, « Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales ? » [1^e éd. 1930], repris dans *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 57.

Comme ce jour – ou était-ce une nuit ? – où Rétif/Aumont ne donne à entendre ni des mots, ni des cris. Ce jour où le sommeil devient agité, où le cauchemar pénètre l'âme et où les tourments d'une vision prémonitrice jaillissent dans les soupirs, les gémissements et le souffle court et rapide (ép. 4). Les sons inarticulés font aussi leur œuvre signifiante dans le feuilleton : l'audio-spectateur ressent inévitablement dans la respiration haletante du dormeur les prémices de la tragédie et imagine comme lui une tâche rouge, non pas le rouge fier de la cocarde républicaine que portent les sans-culottes, mais le rouge violent du sang qui marquera la robe blanche de l'innocente Joséphine (fin de l'ép. 4) et qui teindra désormais tristement les sombres nuits de Rétif/Aumont. Ce dernier finit par échapper à la voix distanciée du narrateur ; à l'intérieur du réseau sonore polyphonique tissé par le cinéaste, le soupir, la suspension de la voix faiblissante et le chuchotement expriment la chute, ainsi que s'intitule le dernier épisode.

L. Loty souligne que « La plupart des titres des épisodes sont polysémiques, et renvoient aussi bien aux événements politiques qu'aux événements biographiques qui affectent le Hibou. L'épisode de "La Chute" est à la fois celui de la chute de la monarchie, de la chute d'une femme honnête dans le proxénétisme, et de la chute de Restif dans le désespoir, ses filles l'abandonnant à sa solitude³⁵ ». Un affaissement corporel lors d'une nuit est ce signe de toutes les chutes : Rétif/Aumont regarde un corps allongé dans la neige qui tombe sur Paris cette nuit-là : un jeune homme vient de se défenestrer : annonce de la chute du Hibou ? Une femme, à genoux près du corps, dans une voix basse, chargée d'émotion et soupirante, livre les dernières paroles du suicidé : « Monde fini. Jeunesse morte. Légèreté perdue ». Le Spectateur nocturne poursuit sa marche ; le vent souffle et les flocons s'accrochent à sa cape et à son chapeau ; il s'essouffle ; il s'assoit sur une marche, fatigué, refuse l'aide d'un passant, puis reprend son cheminement laborieux au son de la mélodie dramatique d'une clarinette, accompagnée de cordes. L'accompagnement, qui suit un schéma d'accents suivis de tremolos, tout en restant sur les mêmes notes dissonantes laissées sans résolution³⁶, confirme la tension qui donne sa tonalité à la séquence : rien ne bouge ni n'avance, ce qui a pour effet un blocage musical résonnant avec le blocage physique et psychique. Le son du blizzard s'intensifie, plus épais sont les flocons. Rétif/Aumont tombe au milieu de la rue, au milieu de la nuit, définitivement dirait-on, le visage dans la neige (ép.

35. L. Loty, art. cité, p. 18.

36. Je remercie Géraldine Anello pour m'avoir aidée à analyser sur le plan de la technique musicale la mélodie.

6). La musique s'arrête ; un silence intense envahit l'espace. Un *vrai* silence comme si Rétif/Aumont avait quitté le monde des humains et comme le laisse penser l'intitulé de l'épisode : « La mort d'un père ».

Une apparition soudain : dans un travelling avant, une jeune femme, en longue chemise de nuit blanche, s'achemine vers lui. La caméra a adopté un plan long ; le corps, lentement, calmement, gracieusement, les bras se balançant et les plis du vêtement s'agitant doucement, progresse - comme la future passante d'un Baudelaire... Fantasma ou réalité ? Est-ce bien Agnès (Isabelle Gélinas) ou le fantôme d'Agnès ? Elle est proche ; les flocons dessinent des points de lumière dans sa grande chevelure brune ; elle s'approche, se met à genoux auprès de son père et chuchote. La vue d'ensemble avec les deux personnages au premier plan forme une véritable scène de ténèbres, un tableau digne des meilleurs photographes adeptes de la sobriété et de l'élégance du noir et blanc : le fond sombre de la nuit et de la rue, vaguement bleuté, est faiblement éclairé par la flamme d'un réverbère mais davantage par le tapis blanc qu'a formé la neige. L'image cinématographique se fait poétique, exploitant la veine du sublime que soulignent les chuchotements des voix désireuses de ne pas troubler cette nuit fanstamagorique, qui rappelle la poésie d'un Milton et d'un Young, « cette poésie des tombeaux, qui ouvre sur la méditation religieuse, valorise le ténébreux à l'état pur, la nuit sans lumière³⁷ ». Ni triste ni gaie, quelque peu mystérieuse, la voix d'Agnès est la voix de l'espérance, la voix d'un avenir possible. Les deux voix aimantes, dans la douceur du chuchotement, semblent s'entrelacer une dernière fois comme s'entrelaçaient leurs corps incestueux, complices l'un de l'autre, ainsi que l'expriment une séquence du quatrième épisode et la scène d'ouverture du septième, malgré les reproches que suggérera un jour Agnès (ép. 7). Les paroles murmurées disent le souvenir de la caresse, ils disent aussi la fin d'une relation ambiguë que tous deux savent malsaine :

Père ... Relevez-vous.
Je ne peux pas.
Un autre monde commence.
Justement. Lequel ?
Celui où il faut nous dire adieu.

37. Dominique Peyrache-Leborgne, art. SUBLIME, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Alain Montandon (dir.), Paris, Champion, 2013, vol. 2, p. 1369.

Quand les voix s'exaltent et se troublent

Mais comme dans le récit des *Nuits de Paris*, les voix de la série télévisée ne sont pas toujours tournées du côté du drame qui donne sa tonalité à la grande Histoire. Avec Agnès, la fille aînée qui va se remarier, et surtout avec Marion, et Joséphine, la jeune fille à la voix fluette et enfantine, se répandent les voix de la légèreté et de la gaieté dans l'imprimerie pour les unes, dans la demeure de ses maîtres pour l'autre, et sur les places où l'on danse au rythme du « pipeau des rues » (petite flûte à bec) lors des fiançailles de Joséphine et de Dorival (ép. 3), ou de la vielle, du tambourin à cymbales et de la trompette au mariage de Marion et François (ép. 6). Sourires sur les visages, rires dans les voix et dans les yeux, corps lestes animent l'espace ; signes d'énergie et de vitalité, ils sont aussi signes de l'humain encore assez jeune pour chercher, non pas à oublier, mais à fuir le tragique de l'Histoire qui trouble une jeunesse dont la vie est *hic et nunc*.

Le sonore est un signe vital de l'existence humaine ; le cinéma aurait certainement pu se dispenser de la musique, mais l'apport du parlant sans nul doute a participé de la séduction de la pellicule : il était enfin possible de mettre une voix sur les corps et les visages des actrices et acteurs estimés, quitte à être déçu. La voix, et encore plus la voix chantée, n'était-elle pas le corps sonore préféré des Lumières ? Celle qui était à l'origine de la communication et des



Fig. 2. Malibert, Saint-Florent et Dorival haranguent la foule. Ouverture.

langues³⁸ ? Serait-il possible de comprendre l'enthousiasme, vecteur du génie créatif, comme le conceptualisait le temps des Lumières, qui s'empare de Malibert, Dorival et Saint-Florent, sans entendre leurs voix vibrantes d'énergie, voix qui disent l'excès d'optimisme sans doute d'une jeunesse qui croit en une liberté et des valeurs nouvelles et qui signe la foi dans un monde neuf ? Voix que l'on découvre au générique du premier épisode lorsque les trois jeunes philosophes se font théâtraux³⁹ d'un jour et harangent au son d'un tambour la population pour la gagner à la cause révolutionnaire et républicaine.

L'enthousiasme d'un Malibert n'ira-t-il pas cependant jusqu'à la folie de la nuit du 2 septembre 1791 ? Une folie qui ressort néanmoins de la passion, même quand sa voix devient froide, comme il la fait entendre face à celle de Dorival appelant à la modération (ép. 6). Ce langage des passions, que défendra tant un Diderot, résonne dans le cinéma de Brabant, grand amateur de l'histoire du XVIII^e siècle. La nuit, comme la Révolution, n'est-elle pas d'ailleurs le catalyseur de la ferveur ? C'est la saisie de ces énergies que le réalisateur a réussie en exploitant ces sonorités vocales. Ce n'est certes pas qu'avec elles, mais c'est avec amplement grâce à elles que son dispositif filmique est « doté de ce pouvoir de réveiller une conscience ou un inconscient historique⁴⁰ », tout en se libérant, comme Rohmer, ainsi que le remarque Laurence Schifano : « des chaînes et des schémas génériques et chronologiques, [vision] nourrie et enrichie du fonds collectif des projections mémorielles et imaginaires⁴¹ ».

Il fallait trouver ces voix dont la place est d'autant plus importante dans le feuilleton qu'un personnage aveugle (Paul Crauchet), Pinolet de son nom, a fort logiquement une ouïe exacerbée, notamment pendant la nuit qui donne davantage à entendre qu'à voir⁴². N'oublions pas que si les réverbères ont remplacé les lanternes, ils éclairent faiblement, on les éteint dès deux heures du matin⁴³ et on interrompt leur fonctionnement les nuits de pleine lune,

38. Voir bien sûr l'*Origine des langues* de Rousseau.

39. Nous ne pouvons dans le cadre de cet article traiter le sujet du théâtre, souvent mis en abyme dans la série, qui elle-même est indéniablement liée au théâtre.

40. Laurence Schifano : « Passages des Lumières, voies filmiques du moderne », Préface à *Filmer le XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 31.

41. *Ibid.*, p. 38.

42. On comprend de fait la difficulté dont témoigne le directeur de la photographie, Dominique Brabant : « Reconstituer le Paris du XVIII^e siècle en studio, la nuit, à la lueur des réverbères à huile, des petits quinquets et des bougies, n'était pas une mince affaire » (« *Les Nuits*, mise en lumière », Livret des DVD, *op. cit.*, p. 24).

43. Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 129.

comme en atteste Mercier⁴⁴ ; la lune elle-même, selon Étienne de Jouy dans les années 1820, « blanchit plutôt qu'elle [n']éclairait⁴⁵ ». De fait, à l'épreuve du sombre et de timides lueurs tremblantes, l'ouïe, même chez les voyants, est particulièrement sollicitée et leurs voix, comme le moindre bruit d'objet ou d'animal, sonnent dans des variations qui ne seraient pas perceptibles le jour. Parmi les ombres errantes des rues obscures, se détache une silhouette du fait qu'elle est accompagnée d'un porte-falot et du son d'une clochette. Si l'aveugle ne voit pas, il faut qu'on le voie « comme un soleil⁴⁶ » pour inviter le passant à la charité. La figure de « l'aveugle éclairé » – on appréciera la métaphore – a déjà été bien étudiée⁴⁷ ; pas sa voix qui résonne au cœur de Paris, sur les places où tout se passe et où tout passe : les conspirateurs et les espions comme les gardes, les gueux comme les révolutionnaires. L'aveugle auquel Rétif est « attaché comme à un être d'un ordre supérieur, par ses vertus, par ses charmes⁴⁸ » et avec lequel il aime à s'entretenir, est un miséreux, mais le son de sa voix n'est pas un son plaintif. L'aveugle ne gémit pas. L'aveugle imagine, réfléchit ; l'aveugle sent, l'aveugle flaire, il vibre et vit, comme l'illustre particulièrement la séquence érotique du quatrième épisode, lorsque des musiciens donnent un *notturmo*⁴⁹ au bas d'un immeuble et que se met à danser au premier étage devant une grande fenêtre une belle femme, prostituée, tout en se déshabillant. Pinolet a beau être aveugle, il n'en est pas moins homme comme Rétif/Aumont et les badauds de cette nuit. L'aveugle imagine le corps à partir du sens du toucher qu'il ravive et si le ton se fait quelque peu égrillard, le visage s'anime, se fait tout sourire et la voix tremble d'émotion : « Elle a des beaux seins ? ... Plutôt p'tits ou plutôt gros ?... Et le cul », demande-t-il au Spectateur nocturne.

44. « L'interruption des réverbères a lieu les jours de lune ; mais avant qu'elle soit levée sur l'horizon, la nuit la plus obscure règne dans les rues ; et quand elle brille au firmament, la hauteur des maisons intercepte encore les rayons de cet astre, dont le flambeau devient inutile. Quand il se couche, les mêmes inconvénients se font sentir, et Paris est alors totalement plongé dans les plus dangereuses ténèbres. » (*Tableau de Paris, op. cit.*, vol. I, ch. LXV « Réverbères », p. 175).

45. Étienne de Jouy, « [28 octobre 1816] Paris au clair de la lune. Première promenade nocturne », *Œuvres complètes*, Paris, Jules Didot Aîné, 1823, t. VII, p. 151.

46. Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, éd. citée, t. I, 61^e Nuit : « L'aveugle éclairé », p. 379.

47. Voir Jean M. Goulemot, « Protocoles d'une lecture : l'aveugle éclairé », *RSH*, 212, 1998-4, p. 23-29 et Philippe Barr, « Figures de l'aveuglement », ch. 5 de *Rétif de la Bretonne, spectateur nocturne*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.

48. Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, éd. citée, t. I, 61^e Nuit : « L'aveugle éclairé », p. 378-379.

49. Le *notturmo*, sérénade, se donnait habituellement vers 23 heures.

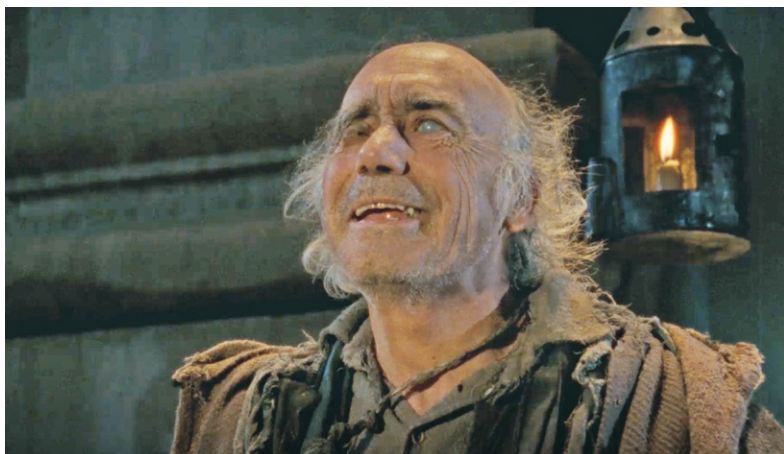


Fig. 3 L'aveugle éclairé

« La parole supplée le sens absent. L'aveugle, tout autant qu'il flaire et palpe, interroge pour savoir⁵⁰ », aussi sa voix est-elle centrale dans le feuilleton tout comme la position qu'il occupe dans la ville nocturne. Figure des ténèbres, il est, ainsi que l'analyse Jean M. Goulemot, « comme le microcosme exemplaire de toutes les nuits, sorte d'emblématique et de paradigme de ce récit en discontinu⁵¹ » et du feuilleton lui-même.

De manière moindre certes, l'allumeur de réverbères, joué par Michel Robin, est aussi un des fils conducteurs de la série, comme il l'est du centre de la capitale, vers lequel on revient toujours. Comme l'aveugle, il erre dans l'obscurité et l'éclaire au sens propre comme au sens figuré. Sa voix gouailleuse et rieuse passe aisément au chuchotement pour confier quelque information d'importance au nyctalope. Il s'agit d'une voix moralement débordante d'humilité, de magnanimité et d'espièglerie. Ainsi durant une nuit où il découvre en même temps que Rétif/Aumont, dans une complicité amicale soulignant l'empathie de ce dernier pour les gens du peuple, un message que celui-ci vient de recevoir de la main de Du Hameauneuf en vue d'un rendez-vous avec Grimod de La Reynière (Gérard Desarthe). L'allumeur descend de son échelle et à la lueur du réverbère tout juste allumé, s'approche, curieux de connaître le contenu du pli (Fig. 4, ép 4). Mais sa voix subitement timide

50. Jean M. Goulemot, art. cité, p. 25.

51. *Ibid.*, p. 23.

et modeste avoue qu'il ne sait pas lire, puis elle se modifie : admirative et empreinte d'émotion elle confie bien aimer « voir l'écriture », voir « tous ces signes gracieux et mystérieux ». Mais lui serait-il nécessaire de savoir lire ? Comme l'aveugle l'allumeur de réverbères possède un autre savoir : il connaît le monde de la nuit et lui prête son oreille puis sa voix pour en raconter les souffrances et les abus.



Fig. 4 L'allumeur de réverbères

La voix de Rétif/Aumont face à celles de ces deux personnages passe au second plan : l'un, qui circule dans l'ombre de la nuit avec aisance, éclaire la cité comme il éclaire le Hibou de son savoir de la nuit et de sa philosophie de la vie ; l'autre, qui ne voit pas, illumine les ténèbres de son falot et de son ouïe fine entend et écoute les voix de la nuit dont il fait part ensuite. Les contrastes sont patents, métaphoriquement et concrètement⁵². Dans le clair-obscur résonnent les voix éclairées de ceux qui ne voient pas ou peu auprès desquelles la voix de Rétif/Aumont devient parfois faible, naïve et ignorante, comme lorsqu'il s'étonne auprès de l'aveugle qu'un groupe de musiciens ne réclame pas la

52. Sur ces effets de contrastes qu'entraîne la figure de l'aveugle éclairé, voir l'excellent article cité de Jean M. Goulemot. Pour les contrastes du nocturne et du sonore, voir Hélène Cussac, « Paris la nuit à la fin du XVIII^e siècle ou les contrastes du sonore nocturne chez Louis-Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne », dans *Les Voix de la nuit*, Alain Montandon et Sylvain Ledda (dir.), Paris, Champion, 2021, p. 111-140.

moindre piécette pour la sérénade dont il agrémente la nuit. Aussi l'aveugle comme l'allumeur de réverbères n'hésitent-ils pas à faire entendre une voix aimablement moqueuse.

L'exploration de ces voix souligne combien Rétif ainsi que Brabant deux siècles plus tard expriment une connaissance très sensible de l'humain, dans ses failles, ses fragilités, ses assurances, ses joies et ses chagrins, ses humeurs et ses égarements.

À l'opposé de ces voix parfois joliment gaies et touchantes, exaltées même, quel que soit le lot de misère de ceux qui les portent, une autre voix, non pas égarée mais trouble, parmi celles de ces personnages secondaires, avive de toute sa singularité les rues de la capitale, « sous le voile ténébreux [de] la nuit⁵³ ». Une voix au timbre aigre, criard, exubérant, rauque et à la fausseté de ton qui n'est pas sans rappeler la voix de « la fausse Magdelone⁵⁴ » décrite par Rétif de la Bretonne, correspond en effet au personnage haut en couleurs d'une vieille maquerelle – interprétée par Maria Casarès (Fig. 5, ép. 2).



Fig. 5 La maquerelle invectivant Rétif/Aumont

53. Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, éd. citée, Préambule, t. I, p. 62.

54. *Ibid.*, t. II, 118^e Nuit, p. 705.

La matrule, telle qu'elle est nommée, marquée par une corporéité malsonnante, est « l'incarnation même du vice et de la dépravation⁵⁵ », aussi personne ne l'aime, hormis peut-être l'usurier dont le nom, Monsieur Vilain (Michel Bouquet), s'accorde avec la voix douceuse et hypocrite de l'avare moliéresque, chez lequel elle demeure. Mais elle aussi détient le savoir, celui de l'expérience de l'humain et de la nuit, ainsi qu'elle l'exprime dans l'une des dernières scènes du feuilleton, une des plus pathétique. La Révolution se termine avec ses derniers condamnés et draine derrière elle son lot de déception et d'amertume, sa masse de corps ensanglantés ou morts ; il est trop tôt encore pour se réjouir de l'élan fondateur qu'elle représente et des libertés qu'elle a enclenchées. Rétif/Aumont a arrêté le récit des *Nuits* ; ses filles l'ont quitté, Dorival et Joséphine ne sont plus. Il n'observe plus, il s'égare, Casanova mélancolique ayant perdu sa foi dans les Lumières. D'ailleurs lui-même, lors de cette scène avec la maquerelle (ép. 7), est-il vivant ou mort ? Erre-t-il dans une rue dont le brouillard épais efface la moindre lueur ou dans la triste grisaille du royaume d'Hadès ? La maquerelle selon son habitude invective le Hibou (ép. 2) et se moque de son incapacité à entendre désormais clairement l'Histoire et à se reconnaître dans ce nouvel univers (ép. 7). Il se trouve dans l'ombre de la Révolution qui garde elle-même sa part d'ombre. Le dialogue est tendu :

Tu te sens perdu ? Cela t'étonne ! Toi qui voulais tout voir et tout comprendre...
 Tes chères idées font même couler pas mal de sang ! Ainsi...
 Tais-toi !
 Tu n'es pas beau à voir !
 Et toi ? Tu t'es vue ?!
 Moi, je me sens à merveille, toujours dans mon élément, de tous les régimes, de tous les temps ; le vice est le seul vrai survivant de l'Histoire !

Les deux personnages se rejoignent néanmoins dans une seule voix, l'une toutefois avec une joie mauvaise, l'autre avec étonnement et abattement : celle de la lucidité qu'exprime Rétif/Aumont dans sa dernière lettre à ses filles.

La panoplie des personnages secondaires pourrait encore se préciser avec la femme mal mariée (Anne Kreis), propre narratrice de sa vie, qui devient proxénète malgré elle dans le but de sauver sa fille (ép. 5). Le monde de la nuit n'est pas manichéen : la voix de cette femme reste touchante. Celle de « l'homme de l'ombre » (Daniel Meguish), anonyme noble ou bourgeois

55. L. Loty, art. cité, p. 13.

contre-révolutionnaire, offrant un marché à Rétif/Aumont, résonne froidement, en ce qu'elle est moralement douceuse et hypocrite. Celle de Grimod de la Reynière, dont Rétif/Aumont perd l'amitié du fait du retournement de ce dernier faisant désormais partie des « chevaliers du poignard⁵⁶ » est devenue hautaine et méprisante. La Révolution divise et brise les amitiés comme elle emplit parfois les voix de haine, mais aussi de révolte légitime.

Quand gronde la voix

Le feuilleton *Les Nuits révolutionnaires* est sans doute le film du Bicentenaire le plus original, comme l'est d'ailleurs sa source, et un de ceux qui fait très justement entendre la voix populaire, qu'à défaut d'estimer peut-être, Rétif connaît bien. Cette voix de la *populace*⁵⁷ dénigrée tout autant par les princes que par les philosophes des Lumières, voix d'une « multitude aveugle qui souvent ne sait ce qu'elle veut, parce qu'elle sait rarement ce qui lui est bon⁵⁸ », comme l'écrit Rousseau dans le *Contrat social*, devient pourtant en cette décennie révolutionnaire une voix insurrectionnelle qui prend conscience de la force qu'elle représente. Voix singulière ou polyphonique, sa saisie au cinéma active sans nul doute la mémoire collective imaginaire, et si elle est si particulièrement frappante dans la série, c'est que le cri n'est pas le son qui fonde systématiquement la manifestation de la colère contre une politique abusive.

Prenons l'exemple de l'ouverture du sixième épisode. Dans le silence d'une place où se trouve assemblé un groupe de Parisiens, muets et le regard levé vers la statue équestre de Louis XIII, seuls s'entendent des bruits d'objets : leviers, cordes, métal, bois, qu'utilisent trois hommes, dont un ramoneur, huguenot sans-culotte (Lucchini), dans le but de la déboulonner. Au moment de tirer la statue vers le sol, les spectateurs font entendre des voix pleines d'encouragement : « Ho ! Hisse ! », avant les cris de joie, accompagnés de lancements de chapeaux et de corps sautant et dansant, une fois celle-ci au sol, tombée dans l'intensité forte d'un grincement de poulie. De ce travail des sonorités, de l'intensité la plus basse à la plus forte, se comprend la solennité

56. L'expression viendrait de la presse de février 1791 pour désigner trois cents à quatre cents aristocrates, dont certains sont armés de couteaux et de poignards et qui se rassemblent aux Tuileries pour protéger Louis XVI d'une émeute en cours susceptible d'arriver jusqu'à lui (voir P. Testud, *Les Nuits de Paris*, éd. citée, t. V, n. 2, p. 2182).

57. Voir Laurent Loty, « Le peuple et la populace chez les philosophes des Lumières et chez Restif de la Bretonne (Le projet de réforme utopique de l'*Anthropographe* et l'analyse de son impossibilité historique) », *Études rétiviennes*, 8/1988, p. 33-42.

58. Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social*, Pierre Burgelin (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, L. II, ch. 6, p. 76.

de ce moment symbolique, prémice de la future chute de Louis XVI. Ce silence solennel et la tumultueuse manifestation de la joie ne proviennent jamais que d'un désir profond de *tuer le Père*, c'est-à-dire le roi, acte impensé jusqu'alors du fait de la sacralité royale. Le personnage du Huguenot sans-culotte se détache : le déboulonnage ne lui suffit pas ; on le voit *achever*, en quelque sorte, aux sons d'une enclume, d'applaudissements et de cris d'encouragement, celui qui est à terre. Rétif/Aumont observe cet homme qui montre tant d'acharnement à briser ce corps en bronze massif. Il engage la conversation qui se poursuit lors d'une promenade. Le huguenot raconte. Il était une fois Nègrepelisse..., la ville de ses aïeux, entre le Tarn et la Garonne. Mais ce n'est pas un joli conte. Dans un sourire et une voix douce, le huguenot dit les pendants de tous les hommes aux arbres, les viols et l'égorgement de toutes les femmes et filles sous les yeux des enfants, il dit les chiens affamés lancés enfin sur les corps ; il dit le massacre commis à Nègrepelisse par les troupes de Louis XIII les 10 et 11 juin 1622. « Il y a des forfaits qui ne s'oublent pas » : si la voix semble sereine, elle offre cette mémoire longue qui fonde la haine des puissants et des intolérants. De manière souterraine, elle gronde dans le cœur, sans bruit, sans cri, jusqu'au jour où l'action devient possible. Post-produite en studio, comme toutes les voix, celle de Lucchini, dont on connaît la puissance de l'articulation qui donne de l'épaisseur à chaque mot, prend dans l'espace reconstitué des ruelles de pierre à l'acoustique généreuse une profondeur non pas spatiale mais d'une intériorité et d'une subjectivité qui exprime néanmoins la souffrance enfouie d'une communauté. « Sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous⁵⁹ », écrivait Rousseau. La mise en scène de la voix, parce que post-synchronisée, permet ainsi de travailler sur sa proximité avec l'audio-spectateur qui ne peut que s'identifier au jeune Huguenot confiant une souffrance mémorielle.

Certes, la série télévisée ne raconte pas l'événement de la Révolution ; elle en restitue plutôt des bribes entre réalité lointaine et fantôme, exprimant la confusion de ces années où l'Histoire était en train de modifier radicalement la politique d'un pays. Comment construire un scénario plausible alors même que dans le temps de l'événement, celui-ci était si changeant à chaque instant, à chaque coin de rue et à chaque bruit ? Le récit de Rétif en souligne la difficulté ; le feuilleton de Brabant l'affronte et quelle qu'elle fut, le résultat fait que les voix habillent la mémoire collective imaginaire. Ce sont des voix qui mènent le regard, s'emparent de l'âme et soutiennent l'anamnèse.

59. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Catherine Kintzler (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 116.

De même que stimule aussi le souvenir la vocalité de la foule⁶⁰, bien représentée dans la série. Voix plus ou moins distinctes, formant des éléments sonores hétérogènes d'où émerge ici ou là une voix ponctuelle mettant en évidence que « Le Peuple soumis aux lois doit en être l'auteur [...] »⁶¹. La voix du peuple révolutionnaire éclate la plupart du temps brusquement ; il s'agit d'un son subit qui fait irruption dans la tranquillité de la cité, mais que le Parisien sait prêt à surgir. La série excelle quant à l'irruption de ces voix. Ainsi de ce 11 juillet 1789 (ép. 2) lorsque Paris apprend la destitution de Necker : se font entendre des bruits d'armes hors-champ dans le lointain et des grondements sourds qui se rapprochent : ce sont les bruits des pas de tout un peuple arrivant de Versailles, courant, ou plutôt fuyant sans un mot. « Lambesque a chargé », souffle rapidement un homme à Rétif/Aumont. La sonorité d'un gong rythme la scène et le hennissement d'un cheval énervé ou apeuré, non visible dans le champ, connote le drame. Les deux sonorités, l'une prolongée, l'autre ponctuelle, pointent la gravité de l'événement. Au même moment, au Palais-Royal, le monde mêlé de bourgeois et de gens du peuple, se promène sous les arcades, déguste une boisson ; tout est paisible jusqu'à ce qu'un jeune homme, Camille Desmoulin (Stéphane Bierry), arrivé lui aussi de Versailles, apporte la nouvelle du renvoi de Necker, se dresse et en appelle aux armes. Il n'est pas question de se terrorer : l'énergie explosive du peuple passe par les voix et les corps. La séquence est le signe de ce que la représentation de la Révolution est, comme l'écrit Jean-Claude Bonnet « la métaphore explosive du cinéma lui-même dans toute son énergie cinétique⁶² ». Comme dans *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson, auquel fait référence le chercheur, Brabant crée un film en grande partie pour l'oreille, comme s'il savait que ce qui réside en nous de la Révolution correspond davantage aux sons qu'aux images. Qui aujourd'hui n'est pas apte à murmurer les mélodies et même les paroles de *La Carmagnole* ou du *Ça ira* ?

Ainsi cette série, bien qu'éloignée d'un documentaire, constitue-t-elle pourtant en archives l'histoire de la Révolution. Si le réalisateur n'a pas prétendu à la vérité, tout comme Rétif, on l'a évoqué, joue tout autant de la fiction que du témoignage, il construit néanmoins une historicité, sous le sceau de l'authenticité qui est quand même celle des *Nuits rétiviennes*, la partition vocale des femmes et des hommes révolutionnaires lui donnant son

60. Voir Michel Vovelle, *La mentalité révolutionnaire. Société et mentalités sous la Révolution française*, Paris, Éditions sociales, 1985, ch. 14 « La foule ».

61. Rousseau, *du Contrat social*, *op. cit.*, p. 75.

62. J.-C. Bonnet, art. cité.

sens politique. Pourtant combien, ainsi que l'a montré Arlette Farge, la voix populaire n'a-t-elle pas été décrite en « clameurs forcenées de furies⁶³ » quant aux femmes et en hurlements féroces chez les hommes, les deux sexes se trouvant ainsi bestialisés. Mais quelle que soit la perception subjective de ces voix, « celui qui veut recréer le film du mouvement populaire de l'An III ne doit pas oublier cette bande sonore⁶⁴ », rappelle Dominique Godineau. Ni Rétif en train de vivre la Révolution, ni Brabant en train de la filmer *a posteriori*, n'ont délaissé ces vives voix dont l'irruption signifie l'énergie d'une forme de désespoir.

Celles-ci jaillissent à nouveau dans les nuits et journées des 11 au 14 juillet 1789 : à l'image se découvre la chambre de Rétif/Aumont réveillé par Agnès : « Le peuple se rue aux Invalides ! » (ép. 2) Mais le peuple ne se situe pas dans l'espace visible du champ filmique : la chambre. Néanmoins, le sonore de la rue la contamine. L'entremise de ce renversement d'attribution des espaces sonores, ou de leur circulation, comme aime à l'utiliser un Jacques Tati⁶⁵, permet d'orchestrer l'énergie révolutionnaire. Le territoire populaire du fait de son envahissement sonore envahit tous les lieux *a priori* quiets que sont les espaces privés ou qu'est susceptible de l'être une rue ou un jardin la nuit. Dans ce dispositif d'interpénétration par surgissement d'un univers dans un autre, les voix populaires, que l'on perçoit davantage à travers les sons inarticulés des cris, font collusion avec les voix des intérieurs. Le dispositif offre ainsi un seuil, une sorte de rupture entre deux espaces sonores distincts : la rue d'avant la Révolution, occupée de nuit par des sons furtifs, devenue désormais anarchique, violente et politique. Mais le *continuum* sonore de la rue, en pénétrant l'espace privé, crée non pas une nouvelle rupture, mais exprime le franchissement d'un seuil. L'ouïe interpellée invite alors le regard : c'est en se mettant à la fenêtre, dans une image en contre-champ donc, comme le font Rétif/Aumont et Agnès, que la source sonore emporte l'adhésion, ou du moins l'intérêt.

Entre encore dans cette dialectique sonore entre l'espace public et l'espace privé dont la frontière est poreuse, une dernière voix humaine, majeure et tout juste évoquée : la voix chantée.

63. Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009, p. 144.

64. Dominique Godineau, *Citoyennes tricoteuses. Les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Alinéa, 1988, p. 345 (cité par A. Farge, *ibid.*).

65. Au début des *Vacances de M. Hulot* par exemple, ou dans *Mon Oncle*. Voir Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 55-58.

Quand chante la voix

Il ne s'agit pas de penser uniquement le paysage sonore de la série dans sa seule matérialité, mais d'entendre, à travers celle-ci, sa signification et sa symbolique. Inscrire les chants révolutionnaires dans le film, c'est souligner et entretenir la mémoire historique et culturelle enfouie en chaque spectateur. C'est aussi donner, comme bien d'autres éléments, son esthétique naturaliste à laquelle se rattache le feuilleton. Le temps de la Révolution, comme celui de toutes les guerres, ne supprime ni la joie ni la fête⁶⁶, qui s'épanouissent sans doute d'autant plus que chacun sait l'existence devenue plus fragile encore qu'elle ne l'est déjà. Aussi, même si on a toujours chanté à Paris et où, comme l'écrit Mercier, « tout est matière à chanson » au point que « quiconque, maréchal de France ou pendu, n'a pas été chansonné, a beau faire, il demeurera inconnu au peuple⁶⁷ », la période révolutionnaire multiplie les chants⁶⁸ qui emplissent les cabarets et les rues. La série en tient fort justement compte : elle s'ouvre au générique sur *Le chant du départ*, cet hymne de circonstance en sept strophes séparées par un refrain de quatre vers, de Marie-Joseph Chénier, sur une musique d'Étienne Nicolas Méhul, qui fut exécuté lors d'une cérémonie officielle pour la première fois de façon certaine le 4 juillet 1794 au Jardin national⁶⁹ (Jardin des Tuileries). Le feuilleton met cependant avant tout en scène la pratique du chant lors des mobilisations collectives spontanées. En effet, « Depuis plusieurs siècles, chanter est un acte collectif qui contribue à façonner l'univers sonore de la contestation⁷⁰ », comme le rappelle Maxime Kaci. La chanson rassemble, unit, et avant même que s'en emparent les institutions politiques du temps, les chanteurs des rues, l'opéra-comique et les gens du peuple se réjouissent à reprendre des mélodies connues dont ils changent les paroles. Souvent satiriques, et souvent dirigés contre la royauté

66. Voir bien sûr Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976 et Michel Vovelle, *op. cit.*

67. L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit.*, ch. CDLXXX « Chanteurs publics », p. 1285.

68. Sur l'importance quantitative de la création de chants pendant la décennie révolutionnaire, voir l'étude de référence de Pierre Constant, *Les hymnes et les chansons de la Révolution : aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1904.

69. Le 4 juillet célèbre la prise d'Ostende. La date souvent donnée du 26 juin 1794 comme première exécution est incertaine. Pour l'histoire et son analyse, voir Jean-François Domine, « *Le chant du départ* de Marie-Joseph Chénier et Étienne Méhul », *Annales historiques de la Révolution française*, 329/2002, p. 89-100.

70. Maxime Kaci, « S'engager en musique : chansons et mobilisations collectives durant la Révolution française », *Sociétés & Représentations*, 49/2020/1, p. 75.

et l'aristocratie, les chants stimulent l'énergie et alimentent le rêve d'une vie meilleure et libre. À travers eux, c'est la gaieté et la fête révolutionnaire qui reprennent sans cesse le dessus sur les massacres qui laissent des familles en pleurs.

Une séquence du cinquième épisode croise ainsi excellemment la liesse populaire qui s'exprime en chansons et le drame individuel. Nous sommes à l'été 1792, celui qui verra la chute du roi avant sa mise à mort le 21 janvier 1793. La scène se déroule de jour. Dans le récit de Rétif comme dans la série de Brabant, il est indispensable de tenir compte du cycle nyctéméral : la nuit prépare, la nuit conspire et le jour s'expose. À l'appel des Marseillais venus rejoindre les révolutionnaires, présents au cabaret la nuit du 19 juillet 1792, le peuple le lendemain s'avance dans la rue pour rejoindre les gardes nationales, aux cris de « Libérons la patrie ! » et « Mort aux traîtres ! », armé de fourches, de faux, de bâtons et de quelques fusils. Sonne le tocsin : celui des gardes royales ou des gardes nationales ? Les chevaliers du poignard, planqués, tirent alors dans les rues étroites ; le peuple se défend. Ne s'entendent plus que des bruits d'armes, de pas courant sur les pavés et les sons inarticulés des voix : cris, hurlements, gémissements, pleurs. Dans la fumée de la poudre et la poussière de la rue, le jour s'éclipse dirait-on et rejoint la nuit ; seules l'illuminent des traînées rouges sur les corps à terre. Rétif/Aumont ramasse celui d'une jeune fille et le transporte à l'église Saint-Roch où l'on abrite des blessés. Face au drame, la désolation ressort de sa voix, de son visage et de ses mots : « Quel est ton nom ? » demande-t-il à la jeune fille morte ; « Liberté ? Révolution ? Patrie ? » Puis s'adressant au portier : « Démence ! Les chevaliers du poignard massacrent le peuple entier ! » Le peuple, lui, ne sait plus où courir ; trois gardes nationales pénètrent dans l'église et tuent le prêtre, *a priori* réfractaire. Le peuple a gagné. S'entendent les cris de victoire et les rires. Puis un chant retentit, *La Marseillaise*, qui en termes de chant patriotique, a pris le dessus sur *Le Chant du départ*, pendant que s'improvise un défilé se dirigeant vers l'Assemblée, précédé de deux jeunes tambours. Subitement, la marche ralentit puis s'arrête ; les voix chantent plus doucement puis cessent. La joie semble s'éteindre. Dans un silence surprenant, un bruit ponctuel, bien que prolongé, modifie l'ambiance de la rue : une femme passe, sans un mot, poussant une brouette à la roue grinçante chargée d'un garçon d'une dizaine d'années, une tâche rouge sur son front. La mère s'arrête, se penche sur son enfant, essuie quelques larmes et soupirs, et repart. Le grincement de la brouette déchire à nouveau le lourd silence avant de s'éloigner. Progressivement les voix reprennent le chant, les pas sur les pavés se font plus allègres avant de rejoindre

sur une place un bal improvisé dans la nuit arrivée aux sons de la vielle, d'une trompette rustique et d'un tambourin à cymbales, visibles dans le champ. En temps révolutionnaire, le corps est débordant et la voix volubile, ce que la scène souligne parfaitement : une large strate sonore englobe l'espace avant la mise en scène d'une strate sonore de plus en plus restreinte jusqu'au son dramatique de la brouette. Il ne s'agit toutefois pas d'en arriver au silence total qui serait un silence de mort et qui n'existe pas dans la dynamique humaine ; l'oreille est guidée vers le mouvement musical ascendant du chant et se trouve à nouveau enveloppée de la strate sonore englobante initiale. L'extraordinaire de l'émeute doit se signifier par le chant ; c'est que « L'interprétation publique, c'est-à-dire l'occupation sonore de l'espace public, transforme potentiellement les chansons en cris de ralliement, en vecteur de mobilisation susceptible de provoquer une sédition⁷¹. »

La capacité de la voix chantée à rallier son public à la fois au chant et à la cause républicaine s'entend tout particulièrement lors de la fête de la Fédération du 14 juillet 1790 qui voit accourir les jeunes de toute la France à Paris (ép. 3). Rétif/Aumont, qui a besoin d'argent, devient le guide de François devant les divertissements du Palais-Royal. C'est le lieu et le jour où l'on s'amure à parodier le couple royal et les aristocrates, comme en témoigne par exemple un vieilleux qui chante les malheurs qu'ils causent. On n'est pas sans remarquer que la voix chantée grasseye alors le son /r/, le grasseyement offrant ainsi plus de durée au son de la consonne : le mot *malheur* à l'intérieur du chant se trouve de fait accentué à la finale et revêt davantage de force. En témoignent encore la mise en abyme d'un théâtre d'ombres ainsi que dans un café en plein air la chanson du *Tombeau des aristocrates* qu'entonne une chanteuse révolutionnaire (Jacqueline Dano) : « Aristocrate, te voilà donc tondu / Le Champ-de-Mars te fout la pelle au cul / Aristocrate, te voilà confondu. » Composé par un anonyme en 1790, certainement un chanteur des rues, le chant emporte les convives au moment du refrain : « Buons mes frères, à la fédération / Le bon temps, avec notre union / Buons mes frères, à toute la nation ! (bis) » La présence des refrains comme la mélodie des chants révolutionnaires ont en effet tout particulièrement participé du succès et de la mémorisation de ces derniers. Durant cette décennie, « 93,5% des œuvres sont écrites sur des timbres », c'est-à-dire, explique M. Kaci, « sur des structures musicales préexistantes et connues du grand public ». Or, poursuit-il :

71. *Ibid.*, p. 68.

Les timbres sont un outil mnémotechnique qui facilite l'assimilation des nouvelles paroles, tout comme la structure des chansons : la grande majorité des œuvres produites sont rythmées par un refrain qui permet une mise en valeur à la fois par condensation et par répétition d'une idée forte ou d'un appel à l'action⁷².

C'est donc bien l'ensemble de ces sonorités qui encouragent les regroupements et l'insurrection. L'acte de chanter, comme l'exprime le feuilleton, « peut être en effet considéré comme une pratique sonore qui renseigne les logiques d'engagements durant la période révolutionnaire⁷³. »

Brabant n'hésite pas d'ailleurs à intégrer les chansons nouvelles les plus célèbres du temps comme le *Ça ira* ou *La Carmagnole*, « composées sur des airs de contredanse aux rythmes pointés et aux mélodies relativement complexes⁷⁴ ». Après avoir lynché les deux hommes pris pour des espions (scène de l'ép. 4 déjà évoquée), la foule venue signer la pétition installe les têtes sur des piques, et à la voix d'une femme chantant les deux premiers octosyllabes de *La Carmagnole* : « Madame Veto avait promis (bis) / De faire égorger tout Paris (bis) », se met en branle en reprenant en chœur le chant au motif rythmique traditionnel d'une ronde, notamment l'important refrain, rappelant le pas redoublé des militaires, dont le texte donne treize occurrences : « Dansons la Carmagnole, / Vive le son, vive le son, / Dansons la Carmagnole, / Vive le son du canon ! » Les visages sont graves et sérieux, les paroles, comme celles de toutes les carmagnoles – plus de cinquante imprimées à l'époque révolutionnaire – sont elles-mêmes agressives, d'après le sentiment d'Hinrich Hudde⁷⁵. Il s'agit de soutenir les sans-culottes, dont le geste est prémice de la grande peur, et l'appel final à boire à leur santé « intervient après plusieurs injonctions au combat : “ne faisons [*sic*] point quartier” ou “nous les ferons sauter⁷⁶” ».

Intégrer de multiples chants dans le feuilleton, qu'ils soient interprétés par une foule ou par un seul individu, comme c'est le cas par exemple avec Du Hameauneuf (Christian Marin), qui se met à chanter en pleine nuit dans la rue et devant le Hibou une chanson gaillarde⁷⁷ (Fig. 6, ép. 4), apporte une forme de

72. *Ibid.*, p. 67.

73. *Ibid.*, p. 64.

74. *Ibid.*, p. 66.

75. Hinrich Hudde, « L'air et les paroles : l'intertextualité dans les chansons de la Révolution », *Littérature*, 69/1988, p. 42-57.

76. M. Kaci, art. cité, p. 70.

77. Il s'agit de *La belle jeunesse*, dont le texte du XVII^e siècle est d'un anonyme et dont la mélodie a été créée en 1926 par Francis Poulenc. L'autre forme du titre est « Il faut s'aimer toujours... ».

réalité du temps, telle qu'en attestent les multiples procès-verbaux quotidiens, les très nombreux manuscrits de chansons, avec ou sans air, ainsi que les *Mémoires secrets* de Bachaumont pour ce qu'il en est des timbres repris sous la Révolution⁷⁸. La voix chantée de la série illustre ainsi fort bien la « dynamique de productions propre à la seconde moitié du XVIII^e siècle⁷⁹ » et sa propre dynamique contestataire et provocatrice.



Fig. 6 Duhameauneuf chantant, Rétif le regardant et l'écoutant

En fin de compte, le feuilleton des *Nuits révolutionnaires* de C. Brabant représente des voix qui font trace dans la mémoire auditive, dont celle de Rétif de la Bretonne que notre imaginaire retrouve. Le film ne serait pas aussi riche sans cette chair sonore. Devant la construction fictive, l'audio-spectateur ne peut qu'être sensible à ces traces du passé révolutionnaire et populaire, à ces nuits parisiennes feutrées aujourd'hui disparues et aux émotions que prodiguent les très belles voix chantées. « Ce qui est de l'ordre de l'écrit et ce qui est du côté de l'écran appartient à une même politique générale⁸⁰ », écrivait J.-C. Bonnet réhabilitant l'art cinématographique, propos que conforte

78. Voir Rolf Reichardt et Herbert Schneider, « Chanson et musique populaires devant l'Histoire à la fin de l'Ancien Régime », *DHS*, 18/1986, p. 117-142.

79. M. Kaci, art. cité, p. 66.

80. J.-C. Bonnet, art. cité, p. 58.

la série qui nous invite sans manichéisme à revenir à la mémoire profonde d'un temps dont témoignent les deux dernières parties des *Nuits* de Rétif, où l'on ne faisait pas que la révolution, mais où l'on riait, chantait, écrivait, rêvait et aimait. Par la grâce de la pellicule de Brabant, les sonorités vocales signent le lieu de l'ambiance rétivrène.

Hélène Cussac
Université Toulouse-Jean Jaurès

***Le Hibou* par Christian Peythieu, d'après Rétif de la Bretonne : un montage d'extraits du texte original de 1987**

Le montage qui suit est de Christian Peythieu. Il a été retranscrit par Lucien Derainne et Laurent Loty. Le texte complet se trouve sur la page « Adaptations » du site de la Société Rétif de la Bretonne, édité par Françoise Le Borgne et Laurent Loty : <https://www.retifdelabretonne.net/adaptations>.

Les personnages :

NICOLAS-EDME RÉTIF DE LA BRETONNE, dit le HIBOU

L'ORIGINAL, « Philosophe-Décrotteur »

COLETTE ou MADAME PARANGON

LA SUNAMITE, restauratrice de vieillards

LA FEMME DU PEUPLE

SARA

MARGUERITE

MONSIEUR NICOLAS (Rétif jeune)

L'HOMME DU PEUPLE

L'AVEUGLE

UN TRAVESTI

L'action se passe à Paris sur l'île Saint-Louis, puis à Sacy, en Bourgogne

Rétif déambule sur la scène.

Il porte un étrange manteau ample de couleur bleu-roi et un large chapeau assorti. On dirait un costume issu d'un carnaval ou d'une fête, mais un peu fatigué.

*Il procède à une bizarre inspection des lieux.
Il furète, examine.
De sa main, il caresse le sol.*

RÉTIF

Ah ! mon île... mon île Saint-Louis...
Apprends que je puis mourir maintenant,
j'ai fini mon bel ouvrage.

Le soir après dîner, j'aime faire le demi-tour occidental de mon île,
j'aime les excursions sérotinales.

Mes dates ? Elles étaient là...
Qui s'est permis d'effacer mes dates ? Où sont-elles ?
On pénètre mes pensées en lisant mes dates sur l'île.
Sus aux effaceurs !

*Il se dirige vers un autre endroit du mur.
Il semble s'apaiser.*

Je la revois, la date du 5 novembre !... Je suis encore !
La mort, la mort redoutable ne m'a pas moissonné !
Je vois la lumière des étoiles, je vois encore, ô Seine, ton onde fugitive comme les jours
qui se sont écoulés depuis que j'ai gravé sur cette pierre.
J'y veux graver encore.

Il déchiffre à nouveau.

Où sont les autres ?... Ah, les voilà !...
1757 : la mort de Colette, et je suis là, moi...
Là, à Sacy, ma fièvre double-tierce...
1749 : le baiser de Rose, si doux, ton délicieux frémissement se propage encore par tous
mes nerfs au bout de quarante ans.

Je me reporte au temps où j'écrivais cette date,
je m'y sens tout d'un coup.
Quarante années s'effacent !
Ambroisie enivrante et fêique,

je vis dans le passé comme dans le présent,
les années écoulées ne se perdent plus...
Je ne suis qu'une faible portioncule de la divinité,
mais je suis éternel comme elle,
comme elle je roulerai de révolutions en révolutions...

*Il continue de gratter le mur pour déchiffrer ses inscriptions.
Une jeune fille est entrée, qui le regarde, silencieuse, intriguée.*

JEUNE FILLE

Que faites-vous, Monsieur ?

RÉTIF

Je décrotte. Je suis un philosophe-Décrotteur.

JEUNE FILLE

Qui êtes-vous ?

RÉTIF

Un hibou. (*Il s'avance vers elle.*)
Rien ne vaut la mignonesse d'une femme,
son sourire cythéréique,
sa sauvagété,
et quand elle s'engalouse,
sa voix, guiorante comme celle des souris,
mais beaucoup plus forte.

JEUNE FILLE

Je vous reconnais.
Vous êtes l'auteur du *Paysan Parvenu*.

RÉTIF

Perversi. Paysan perversi.

JEUNE FILLE

Vous êtes le nouveau Jean-Jacques Rousseau. Votre *Vie de mon Père* est le livre du ciel,
c'est celui que liront les bienheureux.

Je vous aime et vous respecte infiniment. J'aime dès que j'admire. Vos sentiments sont si nobles.

(Elle s'agenouille et baise sa main.)

RÉTIF

Je vous en prie, Mademoiselle.

JEUNE FILLE

Quand nous écrirez-vous un autre Paysan Parvenu ?

RÉTIF

Perversi !

Il se met à l'examiner en détail.

Baissez-donc votre jupe !

Que signifie cette provoquance aussi voluptueuse ?

Vous comptez mettre tout le monde sens dessus dessous ?

Qu'est-ce à dire, ce petit air languissant à faire tourner la tête à un anachorète ?

Et cette gorge si blanche, si floconneuse, cet océan de blancheur ?...

Méfiez-vous, si l'étincelle tombe sur l'amadou, le feu risque de prendre...

Comment vous appelez-vous ?

JEUNE FILLE

Basilique.

RÉTIF

Basilique ?

JEUNE FILLE

On me nomme Basilique,

comme l'église,

parce que mon père en était un,

comme le lézard.

RÉTIF

Dans ce cas, appelez-moi Escopette. Aquilin des Escopettes.

Soudain, il la prend dans ses bras et l'embrasse.

JEUNE FILLE

Que faites-vous ?

RÉTIF

Je voulais respirer la pureté de votre haleine.
Reconnaître l'odeur et la sueur.
C'est parce que je polytype les femmes...
Allez, avouez, vous catinez.
Qui êtes-vous ?

JEUNE FILLE

Une Sunamite échappée. Une Restauratrice de Vieillards.
Il faut toute l'amitié que nous portons à l'amant.
Il faut supporter la fatigue, l'insalubrité, la singularité,
le dégoût d'un vieillard qui tousse,
qui crache et qui mouche.
Je suis aussi Marionnette.
L'on me fait entrer nue sous un grand bocal.
Il faut que je sois statue ou bien figure de cire.
J'ai mon petit théâtre à moi et mon rideau de gaze,
et je danse et je danse, agitée par des milliers des milliers de fils.
Maman dit que bientôt je parlerai,
comme Marionnette-automate.

Elle reproduit son numéro. Elle danse mécaniquement, en disant :

« Bien, très bien, je suis contente de vous, Monsieur.
Bien, très bien, je suis contente de vous, Monsieur. »

Ou bien je monte sur le premier gradin.
Je ne montre mon corps que petit à petit.
On sonne et je commence mon exercice.
Je reste le visage comme ça.
On sonne, je monte sur le second gradin,
c'est là qu'on voit mon cou.
On sonne, je monte sur le troisième,
c'est là qu'on voit ma gorge.
Je monte sur la quatrième, je me retourne,

puis le cinquième, je me retourne.

On sonne, je montre mes pieds, en faisant ça avec mes pieds, et puis mes jambes.

Je recommence habillée ce que j'ai fait toute nue,

Je dis encore :

« Bien, très bien, je suis contente de vous, Monsieur.

Bien, très bien, je suis contente de vous, Monsieur. »

Et puis la scène est finie.

Un temps. Elle s'avance vers lui.

Parfois, Monsieur, en une nuit,

l'on me pucèle et dépucèle

puis repucèle à nouveau,

ainsi de suite à l'infini.

J'ai mal très longtemps à mon petit kalibistri.

Il la serre affectueusement dans ses bras.

RÉTIF

Est-il possible qu'il n'y ait pas un asile pour vous, infortunées ?

Tant d'âmes pieuses gémissent sur le désordre, et pas une d'elles n'a jeté une planche dans le gouffre, pour vous aider à vous en sortir !

Ha ! François de Sales, il aurait été bien plus beau de faire cette œuvre,

que d'instituer les Visitandines, qui ne visitent pas et les Annonciades, qui n'annoncent rien !

JEUNE FILLE

Parlez-en à Maman, à Madame Janus.

RÉTIF

Ah ! si Madame Janus avait été connue plus tôt,

elle aurait conservé Voltaire, Rousseau, d'Alembert, Diderot, et, avant, Montesquieu et Fontenelle !

JEUNE FILLE

Monsieur, je voudrais vous rendre heureux !

Votre *Paysan Parvenu* m'a tellement émue !

RÉTIF

Perversi ! Paysan perversi !

Il l'observe, ses yeux s'embrasent.

Il y a longtemps qu'elle ne l'écoute plus.

Elle se moque gentiment de lui.

JEUNE FILLE

Bien, très bien, je suis contente de vous, Monsieur.

Bien, très bien, je suis contente de vous, Monsieur.

RÉTIF

Toute cette obscénité, quelle nuisibilité !

Inconcevable labyrinthe du cœur humain ! ô chaos,
qui renferme tous les contraires, qui te débrouillera ?

Moi dans moi-même.

La jeune fille disparaît. Elle gravit les marches en riant.

RÉTIF

Je l'ai dit, je vais étonner par l'excès de ma sincérité, que voulez-vous, voilà mon naturel, finies les bouffissures,
ou bien même les idéalités.

Je suis une sorte de thermomètre,
un thermomètre de la sensibilité.

Aimer, pour moi, c'est exister.

J'ai un *erotikôn* très épicé...

Suivez-moi donc, ami lecteur, ne vous indignez pas contre moi,
de ce que je suis un homme et faible.

C'est par là qu'il faut me louer, au contraire !

Ne me lis pas puriste, implacable puriste !

Qu'une âme froide traite cela de mômeries !

Je sens moi, et je regarde comme des morts, tous ceux qui ne sentent pas.

Je n'aime pas les hûîtres à figure humaine !

Là, je ne girandole plus.

Il y a cinq ans que je ne girandole plus.

Depuis cinq ans, mon âme est morte,
je suis presque mort.
J'étais presque mort déjà quand je vins au monde.
Je ne dis pas cela pour m'adoler !
Cela pourrait adombrer !
Je ne m'adole ni ne m'adolore !
Je m'adonise trop pour m'adoler !...
Je suis seul !... Je vis seul !...
Depuis longtemps, je vis seul, je ne parle à personne, je reste seul, épi isolé au milieu
des guérets que la faux du temps a moissonnés.
Je suis le hibou, le spectateur nocturne, je guette, je chimère en attendant le bonheur,
je vis la nuit, la nuit met l'imagination en jeu.
La clarté est bonne pour convaincre,
elle ne vaut rien pour émouvoir,
soyons ténébreux,
il y a tellement de choses à voir lorsque tous les yeux sont fermés,
j'erre dans les rues, inconnu,
je vais seul sans plaisir, sans ennui, sans amusement, sans me plaindre du sort,
mon cœur est mort et les morts ne doivent pas sentir.
Je ne crois pas aux fariboles de malheur et de fatalité,
je déforme les faits car la vérité n'est pas vraisemblable,
je veux rendre concevable l'inconcevabilité,
je suis une victime sans macule et je m'adresse à ceux qui décherront après moi,
je m'adresse aux nyctiluques que la lumière fait clignoter.

Je suis guidé par l'amour du vrai, du beau, de l'utile,
l'utile, c'est toujours l'honnête,
je ne suis pas une méprisable sauterelle qui se traîne sur les poétises des hommes,
je suis le seul auteur qui s'occupe de littérature en ces temps de trouble.
Maintenant, ça suffit, maintenant,
Maintenant, il faut que je me donne le fion.

Je dis tout, je dois tout dire,
il faut que je sois sincère.
Je ne veux rien agréabiliser.
Je ne suis qu'un homme, votre frère, votre pareil, votre miroir un autre vous-même.
Le bien, le mal, le mal, le bien, je les ai roulés tous les deux dans ma tête comme deux
pelotes de neige.

Dépouille-toi, Nicolas, mets-toi nu !
Fusses-tu aussi fou, montre ta turpitude !

Il reprend la lecture de son mur

1782, j'ai vu des souliers blancs, Rue Montorgueil.
Là, ma *Paysanne* censurée !
15 juin 1780, hémorroïdes *degradiuntur in matellam*...
3 juillet, la nuit, eus peur de mes testi...

Il s'immobilise et tend l'oreille.
Il a perçu des craquements en provenance des fourrés.
Il demeure un instant aux aguets, puis il écrit sur le mur :

NOCTE VOMITO SANGUINEM

Puis, en gros caractères d'une main décidée :

NOCTE ! TREMEN ! AGITATUR !

Les fourrés s'écartent.
Un homme est là, debout, les vêtements en désordre.
C'est l'Original.
Tranquillement, il rajuste sa culotte, en chantonnant ou sifflotant.
Rétif est stupéfait.
L'Original le regarde avec une ironie insistante.
Il sourit avec sérénité.

L'ORIGINAL

Comme vous l'avez sans doute remarqué, Monsieur,
Les latrines publiques manquent à la ville.
On est fort embarrassé dans les rues populeuses, quand le besoin vous presse.
Autrefois, le jardin des Tuileries, le palais de nos rois, était un rendez-vous général.
Tous les chieurs se rangeaient sous une haie d'ifs,
Et là, ils soulageaient leurs besoins.
En arrachant ces ifs l'on a dépaysé les chieurs, qui venaient de loin tout exprès.
On a établi des latrines publiques, où chaque particulier satisfait son besoin pour une
pièce de deux sols.

Mais si vous vous trouvez au faubourg Saint-Germain,
Et que vos viscères soient relâchés,
Aurez-vous le temps, Monsieur ?

RÉTIF

Les quais, les promenades, révoltent l'œil et l'odorat.

L'ORIGINAL

Ce serait pour un médecin un véritable thermomètre des maladies régnantes.
Il saurait dans quelle saison de l'année les estomacs manquent de ton.
Que ceux qui ont soin de leur santé ne jettent jamais leurs excréments chauds dans ces
trous qu'on appelle latrines !
Et qu'ils n'aillent point offrir leur anus entr'ouvert à ces courants d'air pestilentiels !
Heureux les Othomacos ! Ils ne se vident qu'au soleil,
ils sont frais et gaillards.
Grossiers Parisiens ! Videz-vous dans un vase d'eau fraîche !
Fuyez ces cloaques, fuyez ces couleurs fangeuses,
ces odeurs rebutantes !

RÉTIF

C'est là que l'on voit, Monsieur, que la sottise est absolument nécessaire,
au lieu que l'esprit n'est que de luxe...
J'entends par sottise s'amuser à des travaux bas, avilis, grossiers.
Nos fameux esprités en perdent du temps à poétiser,
proser, tragédiser, comédiser, opéradiser, ariettiser.
Cela leur ferait du bien d'historier, d'anecdoter un peu, de dictionnariser, d'épîtriser,
non, qu'en pensez-vous ?

L'ORIGINAL

Mais qui êtes-vous donc, Monsieur ? (*Il est fasciné.*)

RÉTIF

Vous ne me connaissez pas ? On m'accuse de greluchonner, de galantiser.
On m'appelle le Rousseau du ruisseau.

L'ORIGINAL

Nous sommes-nous déjà vus ? (*Il l'examine.*)
À vous voir, je parierais que vous fréquentez

Beaumarchais, Trudaine, Chénier, et ce fameux Mercier ?

Rétif ne répond pas.

Spectacle réalisé par L'OPOSSUM

Coproduit par l'Association Bicentenaire Montreuil 89

Le spectacle a été créé au Théâtre Municipal d'AUXERRE en novembre 1987 (avec le soutien de la D.R.A.C. de Bourgogne), puis joué à Beauvais et à Noyon.

En janvier 1988, représentations au Studio Berthelot à MONTREUIL.

En mars 1988, le spectacle est donné à Paris au Théâtre de l'ATALANTE, puis au C.A.C. de NIORT.

Le spectacle est repris en tournée à partir de novembre 1988 jusqu'en 1989 (il est accompagné la plupart du temps d'une série d'interventions liées à Rétif de la Bretonne et au Bicentenaire de la Révolution Française).

Les Mots de Rétif



Les Mots de Rétif

L'héritage des néologismes de Rétif et de ses *observations* sur la langue française : *Affreuseté*, *Baladoire*, *Bleuir*, *Énergiser*, *Hideur*, *Observateur*

S'intéresser à la postérité de Rétif, ce n'est pas seulement questionner sa place dans l'imaginaire littéraire et identifier les réécritures et les créations inspirées par son œuvre mais aussi mesurer, comme nous le faisons depuis 2015 dans cette rubrique des *Études rétiviennes*, son influence sur le lexique et le pouvoir séminal de son inventivité néologique.

En se penchant sur quelques hapax rétiviens, Pierre Testud met, une fois encore, en évidence la fécondité du rapport singulier de l'auteur du *Glossographe* à la langue française. L'hybridation sémantique (qui transforme l'adjectif *baladoire* en dérivé de *baladin*), l'emploi métaphorique (qui permet d'appliquer à une personne le verbe *bleuir* – jusqu'alors réservé au métal) ou la dérivation impropre (qui engendre *énergiser* à partir d'*énergie*) ont donné naissance à des mots ou des emplois de mots qui sont parfois entrés dans les dictionnaires et dans l'usage courant. Dans ce processus, la complicité de Louis-Sébastien Mercier a joué un rôle décisif puisque c'est bien souvent grâce à sa *Néologie* (1801) que les mots de Rétif ont survécu ou que le rôle actif de celui-ci dans leur promotion ou leur transformation a été reconnu : l'emploi du vieux mot *hideur* lui est ainsi imputé mais *affreuseté*, qui ne retient pas l'attention du néologue, retombe, à peine né, dans l'oubli.

L'article « Observateur, observation, observer », qui vient compléter les entrées proposées par Pierre Testud nous invite néanmoins à la prudence dans notre appréhension des mots de Rétif. S'il a fait évoluer le sens des mots et a pu jouer un rôle décisif dans l'avènement de leur sens moderne, le lexique rétivilien peut aussi susciter des lectures anachroniques. Lucien Derainne attire ainsi notre attention sur les contre-sens auxquels se prêtent les emplois

d'*observation* et d'*observateur* dans l'œuvre rétivienne, en montrant comment ces contre-sens ont participé à la construction rétrospective d'un Rétif « réaliste ». L'*observation* chez Rétif comporte en effet une dimension morale et politique de proposition réformatrice.

On pourrait d'ailleurs peut-être en dire autant de l'activité de dénomination chez Rétif puisqu'en nommant les choses par des néologismes, l'auteur transforme la langue, et modifie notre regard en vue de réformer les choses.

Françoise LE BORGNE et Laurent LOTY

Observateur, observation, observer

On a souvent dit que Rétif était observateur, en particulier dans *Les Nuits de Paris* ou dans *Les Contemporaines*, et son « coup d'œil » ou sa « pulsion scopique » ont souvent été commentés (par exemple : P. Testud, 1977, p. 94-100 ; J. Sgard, 1991 ; H. Sert, 2017). Plusieurs contrefaçons des *Nuits de Paris* (1788-1794) arborèrent même le sous-titre *L'Observateur nocturne* au lieu du *Spectateur nocturne*. Un examen attentif des mots *observation*, *observer* et *observateur* dans son œuvre confirme cette importance mais tout en rappelant une nuance essentielle : l'observation, à la fin du XVIII^e siècle, est un terme qui renvoie moins à la vue physique qu'aux vues morales, si bien que ce qui en découle est moins une poétique réaliste avant l'heure qu'une littérature qui assume une visée réformatrice et politique.

Certes, on trouve bien chez Rétif de nombreuses occurrences où les mots *observation* et *observer* renvoient à une activité purement sensorielle. Rétif innove même de plusieurs manières dans ce sens. Contre l'avis de Jean-François Féraud, qui affirmait dans son *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788) qu'*observateur* « ne se dit qu'au masculin », il ose par exemple féminiser l'adjectif en faisant dire à Laure « Je devins plus observatrice » dans la lettre CXIII de *La Paysanne pervertie* (1784). Par rapport à ses contemporains, Rétif s'avère aussi particulièrement intéressé par l'état mental de disponibilité qui précède l'observation proprement dite. Le verbe *observer* figure ainsi souvent chez lui en emploi absolu, sans complément d'objet (« J'observais »), ou suivi de pronoms et d'adverbes indéfinis (« J'observais tout »). « J'étais tout observation », va jusqu'à dire le narrateur des *Nuits de Paris* dans la 83^e nuit. Martin Wagner (2018) a bien commenté le rôle que jouait cette attention en quête d'objets dans la conception que Rétif se faisait de l'observation.

Toutefois, on se tromperait si l'on réduisait l'observation au regard et les observations aux choses-vues du réalisme. Chez Rétif, les mots de la famille d'*observer* gardent très souvent le sens qu'ils avaient dans la langue classique : celui d'un reproche ou d'une notification morale (comme lorsqu'on dit « faire des observations à quelqu'un »). Quand on lit, dans le chapitre « Les vingt épouses et les vingt associés » des *Contemporaines* (1780-1785) : « L'œil philosophe a toujours observé que ce n'est pas le bonheur qui forme l'homme », on comprend bien que l'œil en question est avant tout un œil de l'esprit, capable d'énoncer des lois morales générales. Rétif exploite souvent ce que les grammairiens appellent l'indétermination diathétique du verbe, c'est-à-dire sa capacité à être à la fois passif et actif. Dans des phrases comme : « Il n'est pas

inutile d'observer que leur mère ne fut pas heureuse avec son beau mari » (dans la 60^e nuit des *Nuits de Paris*), le verbe a en même temps le sens d'*observer* et de *faire observer*. L'observateur n'est donc jamais loin du moraliste voire du réformateur, comme dans ce passage des *Nuits de Paris* : « Oh ! que de choses à faire, pour conserver le bonheur et le bien être national, auxquelles on ne songe seulement pas ! Ce sont une multitude de petites choses, vues seulement par l'observateur qui fréquente toutes les classes, mais qui échappent aux autres hommes » (173^e nuit). Les passages de ce type sont de véritables pièges tendus aux lecteurs que nous sommes, prompts à juger Rétif à l'aune du réalisme du XIX^e siècle. Ici, les « petites choses, vues seulement par l'observateur » ne sont pas des « choses-vues » comme on pourrait le croire, mais bien, comme le dit le texte, des « choses à faire ». Elles n'appartiennent pas à la réalité mais au domaine du possible (les « vues » au sens de « projets »). L'observateur perçoit les manques à combler ou les perfectionnements à faire aboutir et il essaie d'en informer ses concitoyens. L'« observation » serait dès lors une activité engagée, consistant à faire advenir des possibles entrevus.

Relevant du domaine politique ou moral, l'observation fonde aussi une posture d'autorité très particulière, caractérisée par une forme de critique bienveillante et attentive. Rétif l'associe fréquemment à la figure du père : « Rien n'était si agréable pour un père observateur » (*La Vie de mon père*, 1779, livre I) ; « Crois-en ton père, il est observateur » (19^e histoire des *Françaises*, 1786)... De fait, la posture de l'observateur dans un ouvrage comme les *Nuits de Paris* s'accompagne bien d'une forme de bienveillance paternaliste apportée aux différents personnages croisés dans la rue. Comme c'était déjà le cas pour le personnage de Wolmar dans *La Nouvelle Héloïse* (1761), qui avouait avoir la « passion [...] de l'observation », cette attention paternelle peut aussi se teinter d'un voyeurisme vertueux, lorsque l'observateur organise de son point de vue surplombant et pour son propre plaisir, les amours des jeunes gens.

La portée morale du terme *observateur* est ce qui le distingue des nombreux néologismes inventés par Rétif pour décrire les individus attentifs : *indagateur*, *scrutateur*, *discernateur*, « espion au moral », « guetteur d'une manière générale »... Procédé d'investigation, l'observation articule le réel et le possible et s'apparente à une forme de lien social, rapprochant les générations dans la sphère familiale et servant d'intermédiaire entre les différentes classes sociales dans la ville. Rétif pourrait ainsi souscrire à ce que dira le philosophe Charles Victor Bonstetten dans le chapitre « L'art d'observer anime la société » de ses *Études de l'homme* (1821) : « le bon observateur est toujours bienveillant » (t. II, p. 29) pour la simple raison que l'observation

est une forme de *tact* social qui vise à comprendre les hommes pour mieux interagir avec eux.

Lucien DERAÏNNE

BIBLIOGRAPHIE

Lucien Derainne, *Qu'il naisse l'observateur. Penser l'observation (1750-1850)*, Genève, Droz, 2022, p. 124-127.

Claude Klein, « De l'observation à l'argumentation. Le hibou comme garant des Nuits », *Études rétiviennens*, n° 21, 1994, p. 171-184.

Hugo Sert, « Des talons entraperçus : démarche féminine et pulsion scopique de Rétif à Hugo », *Orages*, n°16, 2017, p. 197-214.

Jean Sgard, « L'œil du hibou », *Études rétiviennes*, n°15, 1991, p. 5-14.

Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève, Droz, 1977.

Martin Wagner, *The narratology of observation. Studies in a technique of European literary realism*, Berlin, Walter de Gruyter, 2018.

Affreuseté

La numérisation complète en OCR (reconnaissance optique de caractères) de l'œuvre de Rétif reste à ce jour incomplète, mais on peut tout de même considérer que 90% environ des milliers de pages sont accessibles à la recherche lexicale.

Il en ressort que *affreuseté* n'a été employé par Rétif qu'une seule fois. Le mot se trouve dans le volume II de *L'École des pères* (1776), dans le morceau intitulé « Éducation de Désirée » : « Si les couvents subsistaient, je voudrais qu'ils ne fussent peuplés que de ces êtres informes, propres à attrister la société, à perpétuer même l'*affreuseté* par leurs enfants » (p. 77). Le mot est en italique dans le texte.

Les dictionnaires définissent *affreuseté* comme « état de ce qui est affreux », ou « chose effrayante » (*Glossaire français* de Du Cange, 1678) ; Lacurne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage français*, 1875), ou comme l'équivalent du latin *torvitas*, « expression farouche, caractère menaçant de quelqu'un » (*Thresor de la langue française* de Jean Nicot, 1606).

Malgré son ancienneté, le mot ne figure que rarement dans les dictionnaires de l'ancien et du français moyen. L'explication tient sans doute à ce qu'il est perçu comme un mot du peuple. Le *Dictionnaire de l'Académie*, dans sa 1^{re} édition en 1694, comme dans ses éditions suivantes, l'ignore.

Le destin de ce mot est curieux. Peu usité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, au point qu'il n'attire même pas l'attention de Mercier pour sa *Néologie* en 1801, il trouve une seconde vie au XIX^e, comme le montre le graphique du *Dictionnaire Vivant de la Langue Française (DVLV)*. Du moins auprès des écrivains, car la plupart des dictionnaires ne le mentionnent pas (notamment le Littré) ; celui de La Châtre (*Nouveau Dictionnaire universel*, 1865) et le *Grand Larousse universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse (1864) font exception. À noter qu'il figure dans le dictionnaire de Richard de Radonvilliers, *Enrichissement de la Langue française. Dictionnaire de mots nouveaux* (1842) et dans l'ouvrage de Darmesteter, *De La Création actuelle de mots nouveaux dans la langue française* (1877), où il est considéré comme un mot nouveau. Darmesteter donne cette précision : « *Affreuseté* se dit dans le peuple » et constate en note que M.F. Wey, dans ses *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle* (1845) ne l'a pas recueilli.

À l'époque de Rétif, le mot est donc rare, et d'une forte expressivité. Il est appliqué, dans *L'École des pères* à des « êtres informes, propres à attrister la

société » (vol. II, p. 77). Dans la même page, quelques lignes plus bas, Rétif s'en tient au mot laideur : « Une femme est laide, mais elle a le sourire charmant ; rit-elle, toute sa laideur s'évanouit ». On n'est plus dans l'affreux, mais dans le laid, et c'est le mot *laideur* que Rétif emploie avec constance dans ses écrits. Il est du reste caractéristique que, reprenant textuellement dans *Les Françaises*, dix ans plus tard, le texte de *L'École des pères* sous le titre « Éducation de notre fille Angélique », Rétif remplace *affreuseté* par *laideur* : « « Si les couvents subsistaient, je voudrais qu'ils ne fussent peuplés que de ces êtres informes, propres à attrister la société, à perpétuer même la *laideur* par leurs enfants » (*Les Françaises*, vol. I, p. 81).

Mais pour exprimer une laideur repoussante, une *affreuseté*, Rétif emploie par ailleurs, à cinq reprises, le mot *hideur* (voir cette entrée).

Pierre TESTUD

Bibliographie

Jean Nicot, *Thresor de la langue française*, 1606.

Du Cange, *Glossaire français*, 1678.

Dictionnaire de l'Académie, 1^{re} édition, 1694 et suivantes.

Richard de Radonvilliers, *Enrichissement de la Langue française. Dictionnaire de mots nouveaux* (1842).

Pierre Larousse, *Grand Larousse universel du XIX^e siècle*, 1864.

La Châtre, *Nouveau Dictionnaire universel*, 1865-1870.

Lacurne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage français*, 1875.

Darmesteter, « *De la création actuelle de mots nouveaux dans la langue française*, 1877.

Littre, *Supplément au Dictionnaire de la langue française*, 1878.

Dictionnaire Vivant de la Langue Française (DVLFF), 2011.

Google

Google Livres

BnF Gallica.

Baladoire

Il y a dans l'œuvre de Rétif deux occurrences de l'adjectif *baladoire*, dans deux acceptions différentes.

La première est dans *La Mimographe* (1770), à propos de *danses baladoires* : « Mais la danse de l'église, susceptible comme les meilleures institutions, des abus qui naissent toujours de la faiblesse et de la bizarrerie des hommes, dégénéra, après les premiers temps de zèle, en des pratiques dangereuses : de là les constitutions et les décrets qui ont frappé d'anathème les *danses baladoires*, celles des brandons, etc. » (p. 427). Rétif met en note, au mot *baladoires* : « *Illas balationes et saltationes... lusa diabolica... non faciat populus in ullo loco, quia haec de paganorum consuetudine remanserunt. Capitu. lib.VI.* On défendit aussi certaines fêtes baladoires, établies par des seigneurs, qui en tiraient un tribut ». La citation des *Capitulaires*, livre VI, peut se traduire ainsi : « Que le peuple ne se livre en aucun lieu à ces trémoussements et à ces danses... divertissements du diable... parce que cela est une survivance des coutumes païennes » (traduction de Claude Jaëcklé-Plunian dans son édition de *La Mimographe* à paraître).

Rétif ne fait que rappeler ici l'origine de ces danses, exécutées d'abord à l'occasion de fêtes votives et dont le caractère religieux s'est trouvé perverti par une gaieté profane et licencieuse. L'*Encyclopédie* de Diderot, en 1751, évoque ainsi, à l'article *baladoire*, les efforts constants et vains des autorités pour interdire ces danses, « divertissements du diable » : « Ce sont des danses contre lesquelles les saints canons, les pères de l'Église et la discipline ecclésiastique se sont élevés avec tant de force. Les païens même réprouvaient ces danses licencieuses. Les danseurs et les danseuses les exécutaient avec les pas et les gestes les plus indécents. Elles étaient en usage les premiers jours de l'an et le premier jour de mai. Le pape Zacharie en 744 fit un décret pour les abolir, ainsi que toutes les danses qui se faisaient sous prétexte de la danse sacrée. Il y a plusieurs ordonnances de nos rois qui les défendent comme tendantes (*sic*) à la corruption totale des mœurs ». Le *Dictionnaire de Trévoux*, en 1771, reprend brièvement ces lignes de l'*Encyclopédie*.

Louis de Cahusac, dans son *Traité historique de la danse* (1754, 3 vol.) signale cette contamination du sacré par le profane : « Les danses baladoires qui prirent la place des danses sacrées n'étaient plus qu'un assemblage monstrueux de piété, de débauche et de superstition » (vol. 1, p. 54). Ces danses se pratiquaient lors des *fêtes baladoires*, fêtes populaires, dites aussi dans le dictionnaire de Richelet (1728) « fêtes de villages » ; en 1798, l'administration

centrale du département du Rhône publie un « arrêté concernant les fêtes baladoires vulgairement appelées vogues ». Cette appellation aura cours durant tout le XIX^e siècle.

Dans son *Nouveau Dictionnaire national, ou Dictionnaire universel de la langue française*, Bescherelle, en 1857, reprend les informations de l'*Encyclopédie* : « Baladoire ou Balladoire. Se disait d'une danse qu'on exécutait avec des gestes lascifs et des postures indécentes, surtout le 1^{er} janvier et le 1^{er} mai. Il ne fallut rien moins qu'un décret du pape Zacharie en 744 et des ordonnances sévères de nos rois pour abolir dette danse ». Les dictionnaires qui font une place à *baladoire* (mot absent du *Dictionnaire de l'Académie* et du *Littré* notamment) se bornent en général à noter l'indécence de ces danses. Ainsi Prosper Poitevin en 1860 dans son *Nouveau Dictionnaire universel de la langue française* : « Danse ou fête baladoire. Fête villageoise accompagnée de danses [...]. La licence qui y régnait, les gestes et les pas indécents des danseurs en motivèrent la suppression ». De même Maurice La Châtre dans son *Nouveau Dictionnaire universel*, en 1869 : « Baladoire : qui a rapport à la danse » ; il cite en partie Rétif et définit à son tour les danses baladoires comme des danses licencieuses.

Le *Wiktionnaire* souligne ce caractère : « Baladoire. Qui a rapport avec un type de fête obscène et lascive, appelée aussi vogue ou brandons, pratiquée depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle par païens et chrétiens le premier des mois de janvier et de mai, et qui consistait en des danses licencieuses s'achevant en de véritables saturnales ». Il cite ces lignes, tirées du *Traité pratique et théorique de la danse*, d'Edmond Bourgeois (Garnier, 1901) : « Sous le prétexte de danses saintes ou sacrées, on en était arrivé aux danses les plus lascives, les plus lubriques, que, par un doux euphémisme, on qualifiait tout uniment de “profanes” et que l'on particularisait par *brandons* ou *danses baladoires*, lesquelles, nées du paganisme, avaient gagné l'Europe avec la rapidité et l'empoisonnement de la peste » (page 36).

La deuxième occurrence du mot chez Rétif se trouve au début de la 270^e Contemporaine, *La Danseuse de corde et la baladine*, et révèle un emploi tout différent de *baladoire* : « La danse de corde est l'art *baladoire* proprement dit. Confondre cet exercice avec l'art du théâtre, tel qu'il est exercé aux Français, à l'Opéra, aux Italiens, serait faire pis que de mettre sur la même ligne le blanchisseur de plafonds et les plus célèbres peintres. La danse de corde est ce qu'on appelait à Rome *difficiles nugæ* (niaiseries difficiles) » (éd. Champion, 2018, t. X, p. 6297). *Mes Inscriptions* permettent de situer aux 8

et 10 novembre 1784 la rédaction de ces lignes. Mercier les retient dans sa *Néologie* (1801) pour illustrer le mot *baladoire*.

Mais ici *baladoire* dérive de *baladin*. La danseuse de corde, en exécutant des pas de danse sur une corde, se livre à un exercice propre aux baladins, ces danseurs et comédiens de théâtres ambulants, sans rapport avec des danses licencieuses. Du reste, dans la nouvelle des *Contemporaines*, l'histoire de la danseuse de corde est suivie par celle de la baladine, qui se livre elle aussi à des exercices d'équilibre, non plus sur une corde mais sur un « fil d'archal » (de laiton, ou de fer selon la légende de la gravure). Nous sommes, comme dans la nouvelle précédente, *Les Actrices des pièces du Funambule*, dans le monde des baladins. et une même gravure réunit la danseuse de corde et la baladine, chacune esquissant des pas de danse sur un fil.

Cet emploi particulier de *baladoire* a entraîné certains lexicographes, se fiant à la *Néologie* de Mercier, à considérer le mot comme un néologisme de Rétif et à définir simplement *danse baladoire* par *danse de corde*. Tel est le cas de François Raymond, dans son *Dictionnaire général de la langue française* (1832) : « Baladoire. Se disait de la danse de corde. Vieux et inusité ». Le graphique proposé par le *Dictionnaire Vivant de la Langue Française (DVLFF)* montre en effet que le mot sort de l'usage après 1650, pour renaître timidement autour de 1900. De même dans le *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français* (1836) de Napoléon Landais : « Baladoire : se disait autrefois de l'art de la danse de corde. Inusité. » Ni l'un ni l'autre ne font référence à Rétif, bien qu'il soit leur source évidente. En 1974, dans l'ouvrage collectif *Les Mots en liberté. Études lexicographiques*, on trouve : « Baladoire (l'art) : la danse de corde ; néologisme de Rétif de la Bretonne ».

Il ne s'agit pas, on le voit, d'un néologisme, mais d'une innovation sémantique par glissement d'un mot à un autre.

Pierre TESTUD

Bibliographie

Richelet, *Dictionnaire français*, 1728.

Diderot, *Encyclopédie*, 1751.

Louis de Cahusac, *Traité historique de la danse*, 1754.

Dictionnaire de Trévoux, 1771.

Mercier, *Néologie*, 1801.

François Raymond, *Dictionnaire général de la langue française*, 1832.

Napoléon Landais, *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français*, 1836.

Bescherelle, *Nouveau Dictionnaire national, ou Dictionnaire universel de la langue française*, 1857.

Prosper Poitevin, *Nouveau Dictionnaire universel de la langue française*, 1860.

Maurice La Châtre, *Nouveau Dictionnaire universel*, 1869.

Edmond Bourgeois, *Traité pratique et théorique de la danse*, 1901.

Les Mots en liberté. Études lexicographiques, ouvrage collectif, 1974.

Dictionnaire Vivant de la Langue Française (DVLf).

Wiktionnaire.

Google livres, entrée « baladoire ».

Bleuir

À l'entrée « Bleuir » de sa *Néologie* (1801), Mercier cite ces lignes : « Gageons qu'au premier mot de votre mercuriale, ma chère prude, le pauvre jeune homme avait le visage long d'une aune, qu'il a rougi, pâli, *bleui* », avec la référence de Rétif. Comme il en a l'habitude, il a arrangé ce passage de *Monsieur Nicolas* : « Gageons qu'au premier mot il avait le visage long d'une aune ? qu'il a rougi, pâli, *bleui* ? » (éd. Pléiade, t. I, p. 380).

Le mot méritait bien une place dans la *Néologie*, non pour sa nouveauté, mais pour sa rareté dans cet emploi au XVIII^e siècle. Car si le verbe *bleuir* est attesté dès le XIV^e siècle, sous la forme *bluir*, au sens de *rendre bleu* ou *devenir bleu*, il est alors un terme de chimiste et d'artisan : on *bleuit* le métal.

Il n'est cependant guère mentionné dans les dictionnaires de l'ancienne langue : le *Thresor de la langue française*, de Jean Nicot (1606) l'ignore, ainsi que le dictionnaire de Lacurne de Sainte-Palaye. Godefroy, dans son *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XI^e siècle* ne le recueille pas non plus dans ses premières éditions (1880-1895), mais l'ajoute dans son « Complément » (1895-1902), avec le sens de *devenir bleu*, en parlant des choses.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le mot reste dans le langage technique. Furetière en 1690 le considère encore dans son édition de 1727 comme un « terme d'artisan ; *bleuir le fer* ». De même Richelet en 1706 et 1732, le *Dictionnaire de Trévoux*, en 1738, qui reprend textuellement Furetière, et l'*Encyclopédie* de Diderot.

Mais il est absent du *Manuel lexique* de Prévost en 1750, du *Dictionnaire critique* de Féraud en 1787. L'Académie ne l'accueille, dans son sens technique que dans la 4^e édition de son Dictionnaire en 1762 et il faudra attendre la 7^e édition, en 1878, pour trouver l'acception *bleuir de froid* en parlant de la peau.

En mars 1780, le *Journal de Paris*, rendant compte du poème de Roucher, *Les Mois*, note que les lecteurs sont « choqués par les mots nouveaux et les expressions singulières » et cite parmi les exemples *bleuir* (p. 262).

Au XIX^e, il faut attendre la moitié du siècle pour que le mot soit régulièrement attesté dans son sens moderne, c'est-à-dire appliqué à des personnes. Il est significatif que Bescherelle l'ignore dans les éditions de son dictionnaire de 1845 et 1851, et ne l'accueille qu'en 1856. Après 1850, tel est le cas de tous les dictionnaires. Selon le graphique de fréquence d'emploi donné par le *DVLF* (*Dictionnaire vivant de la langue française*) le mot dans son acception moderne apparaît vers 1750 et son emploi se développe jusque vers

1850, pour décroître ensuite. Selon le graphique du dictionnaire électronique *lalanguefrancaise.com (lff)*, qui ne se fonde que sur les occurrences trouvées dans le journal *Le Monde*, sa fréquence est en hausse depuis 2000.

Quand en 1784 (date probable de la rédaction du passage cité de *Monsieur Nicolas*), Rétif use de *bleui* pour évoquer l'émotion du jeune Nicolas, il innove sans conteste. Il donne à son texte une forte expressivité, propre à surprendre son lecteur. Mercier a fort judicieusement relevé cet emploi.

Il est semble-t-il unique dans l'œuvre de Rétif, que les moyens informatiques permettent d'explorer aujourd'hui, sinon exhaustivement (la numérisation en reconnaissance optique de caractères (OCR) reste incomplète), du moins pour 90% des textes environ. On ne trouve notamment aucune occurrence dans *Les Contemporaines*, le *Paysan-Paysanne*, *Les Nuits de Paris*, et il n'y en a pas d'autre dans *Monsieur Nicolas*.

Pierre TESTUD

Bibliographie

- Jean Nicot, *Thresor de la langue française*, 1606.
 Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.
 Richelet, *Dictionnaire de la Langue française ancienne et moderne*, éd. de 1706 et 1732.
Dictionnaire de Trévoux, éd. de 1738,
Encyclopédie de Diderot, 1750.
 Prévost, *Manuel lexique*, 1750.
 Dictionnaire de l'Académie, 4^e édition, 1762 et 7^e édition, 1878.
Journal de Paris, mars 1780.
 Féraud *Dictionnaire critique* 1787.
 Mercier, *Néologie*, 1801.
 Bescherelle, *Dictionnaire national*, 1856.
 Lacurne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage français*, 1875.
 Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, « Complément », 1895-1902.
Dictionnaire vivant de la langue française (DVLF), 2011.
 Dictionnaire électronique *lalanguefrancaise.com (lff)*, 2024.

Énergiser

Rétif écrit à la fin de 1783 ou au début de 1784, dans la 2^e Époque de *Monsieur Nicolas* : « C'est que les jansénistes, sérieux, réfléchis, font penser profondément, beaucoup plus tôt et plus efficacement que les molinistes ; ils organisent plus fortement l'esprit et le cœur, qu'ils énergisent en donnant du ressort, par la contrariété, à toutes les passions ». Ce verbe semble bien être sous la plume de Rétif un néologisme et même un hapax. L'exploration lexicale de son œuvre, que l'informatique rend possible à 90% environ, ne révèle aucune autre occurrence. En revanche, Rétif emploie fréquemment énergie, mot attesté dès le début du XVI^e siècle et d'usage courant au XVIII^e. Il figure dans la 1^{re} édition du *Dictionnaire de l'Académie* en 1694 ; en 1787, Féraud, dans son *Dictionnaire critique*, note que « énergie et énergique sont fort à la mode » et s'emploient principalement à propos du discours et de la parole. Le Littré cite ces lignes d'une lettre de Mme du Deffand, de 1779 : « Je me souviens que l'abbé [Barthélemy] me tourna en ridicule une fois que, par hasard, je prononçai ce mot énergie ; eh bien ! qu'il sache qu'aujourd'hui il est devenu à la mode, et qu'on n'écrit plus rien qu'on ne le place ».

Mais énergie n'a pas entraîné énergiser dans son sillage. Mercier recueille le verbe dans sa *Néologie*, en citant (approximativement) la phrase de Rétif, et en lui adjoignant une autre citation, signée L** : « Un seul héros énergise souvent une armée entière ; nous n'avons pas besoin d'en chercher les preuves chez les peuples anciens ». Jean-Claude Bonnet indique dans son édition que ce L** n'a pas pu être identifié : « Il s'agit d'un proche, sinon d'un ami de Mercier [...] » (*Néologie*, p. 546). L'allusion à Bonaparte permet du moins de situer ce texte après les campagnes d'Italie de 1796-1797.

Le verbe n'est pas pour autant entré dans la langue. En 1797, La Harpe dans *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire*, condamne *démoraliser*, « mot barbare » que « le bon goût et la pureté de la langue française réprouvent ». Son sens, dit-il, ne pourrait être que « cesser de parler de morale » (l'inverse de *moraliser*) et il poursuit : « Le mot *fanatiser* n'est pas moins barbare [...] comme le serait *énergiser* pour *rendre énergique* » (p. 174-175 ; le texte est repris l'année suivante dans un article de *L'Esprit de l'Encyclopédie*, vol. 6, p. 318). Aux yeux de La Harpe, qui use du conditionnel, ce barbarisme n'existe donc même pas.

Les lexicographes du XIX^e siècle, pour la plupart, ignorent énergiser dans leurs dictionnaires. Ainsi en est-il pour le Littré (volume II, 1874), le

Dictionnaire encyclopédique universel de Camille Flammarion en 1894, le *Dictionnaire général de la Langue française* de Hatzfeld et Darmesteter en 1895, entre autres.

Cependant le verbe apparaît dans la 7^e édition du *Dictionnaire universel de la Langue française* de Pierre Boiste en 1828, défini comme *rendre énergique*, avec la mention *Rétif* entre parenthèses et le signe † indiquant que « le mot n'était compris dans aucun dictionnaire de la Langue française » (p. 35). François Raymond se réfère à Boiste en reprenant cette entrée dans son *Supplément au Dictionnaire de l'Académie* en 1836, présenté comme le « complément de tous les dictionnaires français anciens et modernes ». En 1834, Napoléon Landais avait proposé de réhabiliter ce verbe dans son *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français* : « Ce mot, tout inusité qu'il est, rend bien ce qu'il exprime ; on pourrait l'adopter, ainsi que *s'énergiser*, qui voudrait dire *s'exciter à l'énergie* ». En 1842, Richard de Radonvilliers lui fait écho dans *Enrichissement de la Langue française. Dictionnaire de mots nouveaux*, en signalant ce verbe parmi les enrichissements souhaitables de la langue. Bescherelle en 1856 l'intègre dans son *Dictionnaire universel de la Langue française*, comme néologisme, et ajoute la forme pronominale : *s'énergiser*. Il en est de même dans le *Grand Larousse Universel du XIX^e siècle*, en 1866.

Malgré ces plaidoyers, énergiser devra attendre la 2^e moitié du XX^e siècle pour être accrédité, et paradoxalement ce mot du XVIII^e siècle sera perçu comme une francisation de l'anglais *to energize*. Tel est l'avis d'Alain Rey (*Dictionnaire historique de la Langue française*, 2016), qui situe cette introduction vers 1970. Cette origine anglaise est souvent signalée dans les actuels dictionnaires usuels (Wiktionnaire, Usito (québécois), Reverso, Cordial...). Mais le Robert, le Larousse, ainsi que la 9^e édition du *Dictionnaire de l'Académie* (en cours), ne proposent que *énergisant* ; c'est bien du reste sous cette forme (participe présent et substantif) que *énergiser* a trouvé aujourd'hui son emploi le plus fréquent.

Pierre TESTUD

Bibliographie

Dictionnaire de l'Académie, 1^{re} et 9^e édition (1694 et 1986 sq.).
Féraud, *Dictionnaire critique* 1787,
La Harpe, *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire*, 1797.

- Mercier, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux*, 1801 (éd. Belin, par Jean-Claude Bonnet, 2009)
- Pierre Boiste, *Dictionnaire universel de la Langue française*, 7^e édition, 1828.
- Napoléon Landais, *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français*, 1834.
- François Raymond, *Supplément au Dictionnaire de l'Académie*, 1836.
- Richard de Radonvilliers, *Enrichissement de la Langue française. Dictionnaire de mots nouveaux*, 1842.
- Bescherelle, *Dictionnaire universel de la Langue française*, 1856
- Grand Larousse Universel du XIX^e siècle*, 1866.
- Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1874 (pour le volume II).
- Camille Flammarion, *Dictionnaire encyclopédique universel*, 1894
- Hatzfeld et Darmesteter, *Dictionnaire général de la Langue française*, 1895.
- Dictionnaires des XX^e et XXI^e siècles.
- Alain Rey, *Dictionnaire historique de la Langue française*, 2016.

Hideur

(Voir aussi **Affreuseté**)

Selon Alain Rey (*Dictionnaire historique de la langue française*, 2016), *hideur* est un vieux mot qui apparaît au XII^e siècle et devient peu usité après le XVI^e siècle. Dans le *Thresor de la langue française* de Jean Nicot, en 1606, il est simplement donné comme la traduction de *horror*. Le *Dictionnaire historique du vieux langage français* de La Curne de Sainte-Palaye (1882) le définit par *difformité*, définition que l'on retrouve dans la plupart des dictionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles.

Le graphique représentant la fréquence d'emploi de ce mot dans le *DVLF* (*Dictionnaire Vivant de la langue française*, 2011) montre qu'il revient dans l'usage à partir de 1700.

Les données dont on peut disposer montrent que le mot réapparaît chez les écrivains surtout après 1750, et plus précisément dans les deux dernières décennies du siècle. La carrière littéraire de Rétif s'inscrit dans cette période ; la première occurrence de *hideur* date de 1775, dans *Le Paysan perversi* : « Je t'apprendrai qu'Ursule change en mieux ; elle est à présent supportable à voir ; si sa *hideur* (passe-moi le terme) continue à diminuer, nous pourrons lui faire quitter son antre » (lettre 142, éd. orig., vol. III, p. 84 ; lettre 315 dans le *Paysan-Paysanne*, édition Champion, 2016, p. 981). On voit que le mot, en 1775, ne va pas de soi. En 1779, l'abbé Boscovich écrit dans ses *Éclipses*, poème en six chants : « J'ai employé une fois le mot *hideur* ; je sais qu'il a vieilli, mais celui d'*horreur*, que quelques personnes auraient mis à sa place, ne rendait pas le sens ». De même en 1797, Francois Pagès (*Histoire secrète de la Révolution française*, p. 389) se justifie dans une note d'user de ce mot : « *Hideur* nous a paru un mot nécessaire ; *laideur* n'eût pas dit assez ; le mot *horreur* aurait peut-être trop dit ». En 1801, Mercier le fait figurer dans sa *Néologie* en l'illustrant par la citation du *Paysan perversi*.

En 1782, dans la 3^e édition du *Paysan*, Rétif emploie de nouveau *hideur* dans une addition à son texte originel ; à « nous avons esquissé des hommes fantastiques », il ajoute : « et gâté ce précepte de ton art, qu'il faut exprimer la nature dans toute sa beauté, ou dans toute sa *hideur* » (lettre 174 ; lettre 330 dans le *Paysan-Paysanne*, p. 1028)).

Deux autres occurrences se trouvent dans *Les Nuits de Paris* : « Serait-ce une *fil*le ? Et tant d'attraits ne feraient-ils que déguiser la *hideur* d'une âme basse et vicieuse ? » (202^e Nuit, éd. Champion, 2019, t. II, p. 1043), et « On

dit que depuis elle s'est accoutumée à sa *hideur* ». (204^e Nuit, éd. cit., t. III, p. 1061).

La dernière, en 1794, est dans *L'Année des dames nationales* : Charlotte Corday « adoucissait par son air la *hideur* de son crime » (427^e Nationale, vol. 9, p. 2861).

Selon le graphique du *DVLF*, la fréquence d'emploi de ce mot culmine en 1900, mais toujours considéré comme « vieilli » dans les dictionnaires (ainsi dans le *Dictionnaire général de la langue française* de Darmesteter et Hatzfeld en 1895). Si son emploi décline après 1900, il reste toutefois bien présent dans la langue puisque l'Académie l'accueille en 1935 dans la 8^e édition de son dictionnaire. À en juger par les relevés de Google Livres, il semble même connaître depuis 2000 un regain de faveur.

Pierre TESTUD

Bibliographie

- Jean Nicot, *Thresor de la langue française*, 1606.
Dictionnaire de Trévoux, éd. de 1743.
 Abbé Boscovich, *Éclipses*, poème en six chants, 1779.
 Francois Pagès, *Histoire secrète de la Révolution française*, 1797.
 Mercier *Néologie* ou *Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, 1801.
 La Curne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique du vieux langage français*, 1882.
 Darmesteter et Hatzfeld, *Dictionnaire général de la langue française*, 1895.
 Dictionnaire de l'Académie, 8^e édition, 1935.
Dictionnaire vivant de la langue française (DVLF), 2011
 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2016.

Études



Joseph Joubert dans l'entourage de Rétif de la Bretonne (1784 - 1785)



Joseph Joubert est né à Montignac-le-Comte¹ dans le Périgord le 7 mai 1754 sous le règne du roi Louis XV et décède à Paris le 4 mai 1824 à la toute fin du règne du roi Louis XVIII. Une vie de 70 années séparée en deux parties égales par l'année 1789, celle de ses 35 ans et de la prise de la Bastille le 14 juillet, début de la Révolution française. Au milieu des années 1780 Nicolas Edme Rétif de la Bretonne a connu Joubert qui apparaît, nous le verrons plus loin, de nombreuses fois dans son œuvre. En revanche, Rétif ne figure explicitement qu'une seule fois dans les carnets de Joubert. Le 31 mars 1796, il écrit « R-t-f- C'est un fou qui vend la sagesse. «Jamais auprès de fols ne te

1. Aujourd'hui Montignac-Lascaux.

mets à partie» (Lafontaine)² ». R-t-f, c'est bien sûr Rétif. Cette appréciation péjorative, formulée plus de dix ans après leur rencontre, donne le ton de leur relation explorée par cet article, à l'occasion du bicentenaire de la disparition de Joseph Joubert.

Durant le XIX^e siècle la vie de Joubert n'était connue que par le témoignage de Paul de Raynal³, résumé par Pierre Larousse dans l'article « Joubert » de son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* :

Son père, qui était médecin, l'envoya faire ses études à Toulouse, où pendant quelque temps il se livra à l'enseignement chez les Pères de la doctrine chrétienne. En 1778, Joubert se rendit à Paris, où il se lia avec La Harpe, Marmontel, d'Alembert, Diderot, puis avec Fontanes, qui devint son ami intime. En 1790, il retourna dans sa ville natale, où il venait d'être élu juge de paix. Deux ans plus tard, il se démit de ces fonctions pour vivre dans la retraite, à l'écart de toute agitation politique, se rendit à Villeneuve-le-Roi, en Bourgogne, et s'y maria. De retour à Paris, sous le Directoire, il y retrouva Fontanes, qui le mit en relation avec Chateaubriand, devint un des hôtes assidus de Mme de Beaumont, qui réunissait dans ses salons une société d'élite, et acquit dans ce centre restreint la réputation du causeur le plus fin et le plus spirituel de son temps. En 1809, Fontanes, alors grand maître de l'Université, le nomma inspecteur général, fonctions qu'il conserva sous la Restauration⁴.

La rencontre avec Rétif n'est pas relatée dans cet article, ni dans celui sur « Rétif de la Bretonne ». Joubert arrive à Paris en mai 1778, quelques jours avant la mort de Voltaire et de Rousseau. Il a 24 ans et « son premier soin fut d'y rechercher la société des gens de lettres ; tentative heureuse, car au bout de peu de mois, il connaissait d'Alembert, et il était admis dans la familiarité de Diderot, qui tenait encore à Paris le sceptre de la conversation. C'était débiter par les grandes entrées⁵ ». Quelques mois après son arrivée, il rencontre Louis de Fontanes, son cadet de trois ans, poète jouissant déjà d'un certain succès. Ils resteront amis jusqu'à la disparition de Fontanes en 1821. Ils vivaient tous les deux dans l'effervescence des Lumières, au milieu de cette

2. Joseph Joubert, *Les Carnets de Joseph Joubert*, vol. 1, éd. André Beaumier, Gallimard, 1994, p. 180. Le vers exact est : « Jamais auprès des fous ne te mets à portée », début de la fable « Le Fou qui vend la sagesse » de Jean de La Fontaine, *Fables*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2021, Fable VIII, Livre IX, p. 619.

3. *Pensées de J. Joubert*, Paris, Librairie académique Didier, 1862, 2 vol. Avec une notice sur la vie du philosophe rédigée par son neveu par alliance, Paul de Raynal.

4. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 19 tomes, 1866-1877, t. 9, p. 1023.

5. *Pensées de J. Joubert, op. cit.*, p. IX-X.

« bohème littéraire » décrite par Robert Darnton : « Pendant les vingt dernières années de l'Ancien Régime, le prestige des écrivains français était tel qu'un voyageur anglais les décrivait exactement comme Voltaire avait décrit les gens de lettres anglais au début des Lumières : «les auteurs possèdent une sorte de noblesse⁶» ». En 1784, tous les deux se lièrent avec Rétif de la Bretonne.

À sa mort en 1824, Joubert, qui n'a rien publié sous son nom, est complètement inconnu. Dans la notice rédigée sur Rétif en 1811 par Cubières-Palmézeaux⁷, il n'est bien sûr pas mentionné. « C'est en 1838 que le nom de M. Joubert commença pour la première fois à transpirer dans le public⁸ » avec la parution des *Pensées*⁹, préfacées par Chateaubriand et signalées par Sainte-Beuve¹⁰. Sa notoriété va progressivement croître. Si, en 1850, Gérard de Nerval, dans *Les Confidences de Nicolas*¹¹, ne dit rien de lui, Charles Monselet, en 1854, remarque que le hasard se chargea plusieurs fois de mettre Rétif en présence de Joubert¹², comme si la renommée de ce dernier commençait à dépasser celle du premier. En 1875, le bibliophile Jacob repère « les littérateurs Fontanes et Joubert », ainsi que les surnoms donnés par Rétif¹³, tout comme Fernand Drujon qui dévoile les clefs des romans de Rétif¹⁴. La première analyse de la relation entre Rétif et Joubert peut être attribuée à Paul Cottin en 1889¹⁵.

6. Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution*, Gallimard, coll. Tel, 2010, p. 48.

7. Michel de Cubières-Palmézeaux, « Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas-Edme Restif de la Bretonne », in *Bibliographie et Iconographie de tous les ouvrages de Restif de la Bretonne*, par P. L. Jacob, Paris, Auguste Fontaine, 1875, p. 1-75.

8. *Revue des deux mondes*, tome 29, 1842, p. 936.

9. *Recueil des pensées de M. Joubert* [publié par Chateaubriand], Paris, Imprimerie Le Normant, 1838.

10. Charles Augustin Sainte-Beuve, « Mr Joubert », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1838.

11. Gérard de Nerval, « Les Confidences de Nicolas, histoire d'une vie littéraire au XVIII^e siècle » dans la *Revue des deux mondes*, juillet - septembre 1850, p. 577-615, 796-830, 1073-1101, repris dans les *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, vol. 2, p. 946-1074.

12. Charles Monselet, *Rétif de la Bretonne*, Paris, Alvarès fils, 1854, p. 52.

13. P. L. Jacob, *op. cit.*, p. 277, 304-305, 309-310, 405, 499. P. L. Jacob est le pseudonyme de Paul Lacroix (1806-1884).

14. Fernand Drujon, *Les Livres à clef*, Paris, Édouard Rouveyre, 1888, tome premier, p. 360, 663 ; tome second, p. 716.

15. *Mes inscriptions, journal intime de Restif de la Bretonne (1780-1787)* publié d'après le manuscrit autographe de la bibliothèque de l'Arsenal, préface, notes et index par Paul Cottin, Plon, 1889, préface et p. 90, 93, 103, 107, 110.

Au début du XX^e siècle, André Beaunier¹⁶, à travers des conférences, une dizaine d'articles, trois livres biographiques et un autre de correspondance¹⁷, va considérablement enrichir les connaissances sur la vie de Joubert. Il a retranscrit, par ordre chronologique, les 205 petits carnets sur lesquels Joubert datait ses pensées, ainsi que des liasses de feuillets épars, des brouillons et des notes isolées, travail minutieux dont malheureusement il ne verra pas le résultat, puisque c'est seulement en 1938, treize années après sa mort, que paraîtra ce que l'on appelle aujourd'hui encore l'édition Beaunier des *Carnets*¹⁸. Dans *La jeunesse de Joseph Joubert* il consacre deux chapitres à la relation avec Rétif, le quatrième intitulé *Restif de la Bretonne* et le cinquième, *Le roman d'amour de Joubert*, avec Agnès Lebègue, l'épouse de Rétif. Il avait à sa disposition les livres cités plus haut et a parcouru les œuvres de Rétif à la recherche de Joubert. Écoutons-le :

On ne sait jamais où va Restif : il vous endort l'attention par de longs rabâchages et l'on ne devine pas qu'une digression soudaine le mène à des aveux importants. Et l'on n'a pas le droit de rien omettre : notes, avertissements, appendices où il entasse, dans un fouillis inextricable, maintes billevesées, naïseries et, tout à coup, des indications précieuses. Enfin, s'il est bavard, prompt aux révélations, prodigue de tous les détails et s'il dit tout, plus que tout, il excelle aussi à tout embrouiller. Il dissimule habituellement les noms, quitte à les écrire en toutes lettres dans une page perdue entre des milliers de pages. Il donne à ses héros des surnoms ; ou bien il leur impose des noms à demi sauvages en modifiant l'ordre des syllabes ou l'ordre des lettres¹⁹.

Beaunier a trouvé dans les papiers de Joubert la copie de passages de *La Dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans* paru en 1783, avec des commentaires, dont il donne deux exemples²⁰. A côté de la phrase : « il est fort indifférent par quels moyens on gagne un cœur, pourvu qu'il le soit réelle-

16. André Beaunier (1869-1925), normalien, journaliste au *Figaro* puis à *L'Écho de Paris*, chroniqueur littéraire de la *Revue des deux mondes* de 1912 à 1925, est l'auteur d'une trentaine de livres (roman, théâtre, essai).

17. André Beaunier, *La Jeunesse de Joseph Joubert*, Paris, Librairie académique Perrin, 1918. — *Joseph Joubert et la Révolution*, Perrin, 1918. — *Le Roman d'une amitié*, Joseph Joubert et Pauline de Beaumont, Perrin, 1924 — *Lettres à Madame de Vintimille*, « Au Masque d'Or », Devambeze, coll. Le Florilège français n° 436, 1921.

18. *Les Carnets de Joseph Joubert*. Textes recueillis sur les manuscrits autographes par André Beaunier. Préfaces de Mme André Beaunier et André Bellessort. Paris, Gallimard, 1938, 2 tomes. Édition mise à jour en 1955 et 1994.

19. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 228-229.

20. *Ibid.*, p. 231-232.

ment », Joubert a écrit « cela n'est pas vrai ». Et à propos de ces jeunes veuves qui, dans les villages, déplorent la perte de celui qui leur donnait du pain et qui faisait prospérer la maison, mais rougiraient de dire, « je l'aimais, ou il m'aimait tant !... », Joubert renchérit : « C'est que, dans ces classes, ce que vous appelez intérêt a quelquefois des motifs aussi nobles que le plus noble désintéressement ». C'est probablement après la lecture de ce livre que Joubert et Fontanes sont venus voir Rétif, par admiration pour son talent.

Entre le 9 août 1784 et le 2 avril 1785, Rétif a gravé cinq fois le nom de Joubert sur les murs de l'île Saint-Louis dans ce journal de pierre où il retenait les dates de faits mémorables²¹. Il note le 8 janvier 1784 « vu de Fontanes²² », preuve qu'à cette date les relations étaient déjà commencées²³. Dans l'entourage de Rétif, il y a d'abord son épouse, Agnès Lebègue. Ils se sont mariés en 1760 et quatre filles sont nées. L'entente n'est pas parfaite dans le couple, mais, au moment de l'arrivée de Joubert et Fontanes, ils cohabitent rue des Bernardins²⁴. Monselet a pu voir un pastel la représentant : « la tête est coiffée en poudre, une fort belle tête, mais d'un aspect sévère et hautain ; les sourcils sont arqués fortement, les traits sont réguliers²⁵ ». Rétif faisait partie du groupe du jeune et riche Alexandre Grimod de la Reynière²⁶. Ce fondateur de la gastronomie organisait pour ses amis des repas somptueux et mémorables. Il était né sans doigts aux mains et détestait ses parents. Joubert intégrera ce groupe et côtoiera François Marlin pendant plusieurs années. Lui aussi détestait son père et, par répugnance pour son nom, se faisait appeler par son anagramme Milran.

21. Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, *Rétif de la Bretonne et son journal dans Métamorphoses du journal personnel*, Louvain-la-Neuve (Belgique) Academia Bruylant, 2006, p. 11-28. Se rendant compte que la pierre se dégradait et qu'on cherchait à effacer ses traces, Rétif a, entre le 1^{er} septembre et le 4 novembre 1785, relevé et glosé toutes ses dates sur papier. Ensuite il continuera à dater sur le papier les faits marquants de sa vie. Voir aussi de Sophie Lefay, *L'Éloquence des pierres, usages littéraires de l'inscription au XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, 2015, p. 285-286 et « Ville et inscription chez Rétif de La Bretonne », *Études rétiviennes*, n° 41, octobre 2009.

22. Rétif de la Bretonne, *Mes inscriptions (1779-1785), Journal (1785-1789)*, texte établi, annoté et présenté par Pierre Testud, Houilles, Manucius, coll. Littéra, 2006, inscription n° 335, p. 134 et note 7. Comme les mots sont difficiles à déchiffrer, Cottin se demande s'il ne faudrait pas plutôt lire « rue de la Fontaine », mais Pierre Testud précise que l'on lit nettement, malgré la petitesse de l'écriture, « vu » et « Fontanes ».

23. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 231.

24. *Paris le jour, Paris la nuit*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1990, p. 1147.

25. Charles Monselet, op. cit., p. 208.

26. Expression inspirée de Gustave Desnoiresterres, *Grimod de La Reynière et son groupe*, Didier et Cie, 1877.

Beaunier a peu de considération pour cette « doublure de Restif », et va même jusqu'à le traiter d'imbécile²⁷. Heureusement, cet écrivain qui ne notait « que des événements vrais, réellement survenus » et croquait « le monde en mouvement, au plus près de ses modèles²⁸ » a rendu compte des conversations qu'il a eues avec Joubert. Durant l'année 1783, Rétif a eu 49 ans, Agnès 45, Marlin 41, Joubert 29, Fontanes 27 et Grimod de la Reynière 25.

Au début, les relations sont agréables, Rétif est flatté de ces visites admiratives. Un peu avant, le 14 novembre 1783, il avait commencé *Compère Nicolas* qui deviendra *Monsieur Nicolas*. Il sait qu'il a écrit « les sept premières pages du plus important de [ses] ouvrages, du plus intéressant, de la production la plus vaste²⁹ », et il laisse Joubert et Fontanes lire son manuscrit³⁰. Le 21 mars 1784, Joubert, très respectueux, remercie Rétif de lui avoir fait parvenir par l'intermédiaire de Fontanes, un exemplaire de la *Prévention nationale*, médiocre pièce de théâtre : « Il s'agit d'un jeune Français qui a épousé une Anglaise. Or le père de ce jeune Français a juré aux Anglais une haine forcée³¹ ». Joubert écrit l'avoir lue avec intérêt, et se permet ce commentaire :

C'est à vous qu'il appartient d'apprendre à tous les hommes, de quelques nations qu'ils soient, à s'aimer, à se regarder comme frères. Malheureusement ils sont rebelles à l'instruction, parce que les raisons de haïr sont hélas ! bien plus évidentes que celles d'estimer ou d'aimer. Mais vos écrits ramènent au sentiment ; ils font sentir le bonheur de pardonner ou de s'attendrir³².

Le 9 août 1784 a lieu un dîner au jardin, avec Milran, Fontanes et Joubert³³. Peut-être est-ce ce jour là que Milran vit pour la première fois Joubert, comme il le racontera quelques années plus tard, lui donnant le surnom de Spéranzac :

Il se trouva aussi, à ce dîner du faubourg Saint-Marcel, un compatriote de Michel Montaigne. Sa physionomie, douce et spirituelle, m'intéressa ; et je demandai depuis à M. Rétif quel était ce jeune homme de la langue d'oc ou

27. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 211 et 238.

28. Claude Jaëcklé-Plunian, « F. Milran, un ami de Rétif de la Bretonne », *Études rétiviennes*, n° 45, décembre 2013, p. 117.

29. *Mes inscriptions (1779-1785)*, op. cit., inscription n° 305, p. 129.

30. Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas*, éd. Pierre Testud, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, vol. 1, p. 908 A et p. 1480, note 9.

31. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 233-234.

32. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, éditée par Pierre Testud, Honoré Champion, 2021, lettre n° 181 p. 257.

33. *Mes Inscriptions (1779-1785)*, op. cit., inscription n° 413 p. 150.

d'ac que nous avons eu pour convive dans le jardin ; il me répondit : — C'est un de ces esprits curieux qui voudraient pouvoir tout pénétrer ; il s'occupe actuellement de la métaphysique du langage : il n'a rien produit encore, et jouit déjà d'une réputation ; elle est assise sur l'idée qu'on a conçue de ce qu'il est capable de faire. Voilà un terrible engagement, dis-je à M. Rétif ; et pour cette avance d'hoirie, un homme d'esprit qui ne veut pas avoir mangé son bien avant l'ouverture de l'héritage doit se trouver fort embarrassé. Oh ! répliqua mon compatriote, il y a moyen de se tirer de là, c'est de laisser toujours le public dans l'attente des chefs-d'œuvre qu'il s'est promis à lui-même : car vous pensez bien que ce n'est pas M. Spéranzac qui a dit : je vous fournirai des chefs-d'œuvre. J'aimerais, interrompis-je, à avoir des communications avec ce métaphysicien. Je ne crois pas, me dit M. Rétif, que cela fût difficile, mais je ne vois point dans l'un et l'autre de vous des éléments assez sympathiques. Vous avez beaucoup d'ouverture et de franchise avec peu ou point de prétention ; mon convive a beaucoup de politesse³⁴.

Rétif avait bien cerné ce jeune périgourdin, et on décèle dans ce portrait un peu d'admiration. Milran va d'abord humblement s'abstenir de contacter, lui le « provincial ignoré de tout le monde », ce « philosophe déjà répandu, déjà illustre dans une ville remplie d'hommes célèbres ». Joubert avait déjà une réputation. Mais finalement, les deux hommes se rencontrent. « J'ai eu avec lui plusieurs entretiens ; je me suis même permis de lui écrire, et, quelquefois, il a honoré mes divagations de courtes réponses, mais substantielles ». Il publiera ses lettres en 1792³⁵.

Le 14 novembre 1784, La Reynière fait passer à madame Rétif une « réflexion philosophique » à remettre à Joubert³⁶ et le 20 janvier 1785, Rétif note : « un dîner avec la dinde aux truffes de Joubert. M. de la Reynière en est³⁷ ». La dinde aux truffes était une tradition entre habitants de Montignac et Périgourdins émigrés, Joubert en recevait de sa mère pour la Noël ou pour les Rois³⁸.

34. *Jeanne Royez ou la Bonne mère*, Le Normant, 1814, tome III, 2^e partie, p. 70 à 72. Également dans les *Études rétiviennes*, n° 45, décembre 2013, p. 164-165.

35. *Petite histoire de France ou Revue polémique d'un grand historien* suivi d'un *Recueil de lettres anecdotiques* et précédé d'un *Voyage à Jersey*, fait et publié en 1786, par l'auteur de *Saluste aux Français*. Garnery, 1792. Dans ce livre, six lettres de Marlin concernent Joubert. Elles figurent dans Joseph Joubert, *Correspondance générale*, éd. critique en 3 vol. par Rémy Tessonneau, Bordeaux, William Blake & Co., 1996, vol. I., Les Temps révolutionnaires (1774-1824), lettres 7-12, 7-13, 7-15 à 7-18, p. 49 à 52.

36. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre n° 215 p. 285.

37. *Mes Inscriptions (1779-1785)*, *op. cit.*, inscription n° 473 p. 169.

38. André Monglond, « Joubert en Périgord », *Revue des deux mondes*, vol. 61, n° 4, 15 février 1941, p. 503.

Ces échanges amicaux, autour des livres ou autour de la table, distraient Rétif des inquiétudes qui le rongent, comme en témoigne son journal à partir de mai 1784 et les commentaires ajoutés l'année suivante :

21 ; je vois *Delalande*, à cause de la Saint-Léger, dont j'avais imprimé les lettres ; nous nous embrassons ; mais cet homme est un perfide / 23 mai ; inquiétudes au sujet de Saint-Léger / 20 juin ; j'ai rêvé la Bastille ; inquiétude au sujet de la Saint-Léger / 22 juillet ; je crains *Timeo carcerem*³⁹.

Ces notes racontent la fin d'une histoire amoureuse avec mademoiselle de Saint-Léger, cette femme-écureuil qui « intervient quelques mois dans la vie de Rétif, le temps d'échanger lettres et rendez-vous, au théâtre ou chez les parents de la jeune femme. Très vite, l'orage éclate suite à une brouille littéraire au sujet de *La Dernière aventure*⁴⁰ ». Le texte déplaît, Rétif se vexe et publie dans *La Prévention Nationale* toutes ses lettres et une lettre offensante en latin. La demoiselle a des relations, et Rétif reçoit la visite d'un émissaire, l'astronome Delalande. Il répond le jour même à Saint-Léger, l'assurant de sa vénération et de son absence de dénigrement⁴¹. Et quand on lui rapporte que le lieutenant de police a mal parlé de lui, l'inquiétude se transforme en terreur. « 25 août ; *le Lieutenant de police a mal parlé de moi.* / 28 août ; *Turbo ! abeo ! Peric !* La plus cruelle de mes journées. 29 *aug. fugere !*⁴² Mais, alors qu'il attendrait plutôt des paroles rassurantes de sa femme, elle semble au contraire vouloir l'effrayer davantage, amenant le soupçon qu'on veut le chasser :

15 septembre ; Ma Femme avait-résolu de me faire quitter Paris, croyant mes affaires finies, ou prêtes à l'être, & s'imaginant que je fuirais, & que je lui laisserais la direction de tout : elle avait pris ses arrangements avec Fontanes & Joubert, ses deux confidents, qui dès lors me trahissaient, & me prêtaient des confidences que je ne leur avaient [sic]pas faites, le 10 auguste, lendemain du dîner avec Milran⁴³.

Sur ces « confidences qu'il n'avait pas faites », il écrira à Grimod de la Reynière en octobre 1792⁴⁴ que Fontanes a « sciemment, criminellement,

39. *Mes Inscriptions (1779-1785)*, *op. cit.*, inscriptions n° 388 p. 145, n° 390 p. 146, n° 399 p. 147 et n° 405 p. 148.

40. Aurore Évain, « Mlle de Saint-Léger, « femme écureuil » et autrice de théâtre », *Études rétiennes*, n° 37, décembre 2005, p. 173-220.

41. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre n° 192, pp. 268-269.

42. *Mes Inscriptions (1779-1785)*, *op. cit.*, inscriptions n° 401 p. 151, n° 403 et 404 p. 152.

43. *Ibid.*, inscription n° 416 p. 155.

44. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre n° 612 p. 557.

abusé » d'une confiance, « en courant dire à Joubert qu'il venait de lui avouer qu'il avait joui de sa fille aînée, laissant « croire à l'inceste le plus criminel⁴⁵ ». Durant ces mois où il arrive à dissimuler « le fiel et la terreur » dont les deux corbeaux l'abreuvent, seule l'île était sa confidente. « Je revois annuellement ces dates, si fort étudiées, souvent effacées par Joubert. Elles sont invisibles pour tout le monde, obliérées qu'elles sont par le temps ; mais je les retrouve, moi, et elles abreuvent mon âme d'amertume, de fureur et de vengeance !... »

C'est dans ce contexte qu'il faut lire une lettre de Joubert pleine de mystérieuses allusions :

Paris ce 2. Monsieur :

C'est avec le plus grand plaisir que je me vanterai d'avoir passé la soirée de mardi dernier avec M. Restif.

Il n'avait aucunement besoin de mon consentement exprès pour invoquer mon témoignage ; il me suffisait d'être prévenu. Je n'ai nullement besoin d'être assuré, Madame, que je ne serai point compromis : quand même je devrais l'être un peu je m'y exposerais sans peine, si je pouvais par là rendre un service à M. Restif, de quelque conséquence. Je réponds du consentement de M. de Fontanes, à qui j'écris par la même occasion. Il ne sort pas depuis quelques jours, à ce qu'il m'a dit hier, & je suis dans le même cas. Des raisons très importantes, & que vous approuverez quand j'aurai l'honneur de vous les communiquer, ne m'ont pas permis depuis jeudi de m'absenter un seul moment.

J'ai été infiniment peiné de l'inattention qu'on a eue dimanche, en refusant la porte à Jeannette. J'avais il est vrai chargé mes hôtes de me dire sorti pour tout le monde, mais je ne prévoyais pas que vous auriez la bonté d'envoyer. J'ai écrit à M. De la Reynière pour le remercier.

Au premier moment dont je pourrai disposer, je ne manquerai pas Madame, d'aller vous porter mon humeur quelquefois très ennuyeuse & l'assurance des sentiments distingués avec lesquels je vous aime autant que je vous honore.

Joubert.

P.S. C'est un grand jour pour moi aujourd'hui ! Excusez mon mauvais papier & mon mauvais style ; je suis au lit & très pressé⁴⁶.

45. « Le journal de Rétif ne permet plus de douter que Rétif ait eu avec ses deux filles des relations incestueuses. Jusqu'en 1793, il eut surtout des rapports avec Agnès, qui, séparée de son mari, vivait avec lui (elle quitta le domicile paternel en 1793, une fois son divorce prononcé) ». Pierre Testud, *Le Journal inédit de Rétif de la Bretonne*, Banbury (Oxfordshire), The Voltaire Foundation, 1972, p. 1578.

46. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, op. cit., lettre n° 219 p. 288.

Rétif a omis le mois où la lettre a été écrite, mais comme elle suit une lettre du 21 novembre 1784, et que Joubert dit avoir déjà remercié La Reynière, certainement pour la réflexion philosophique confiée à madame Rétif le 14 novembre, cette lettre a probablement été écrite le 2 décembre 1784⁴⁷. Bien qu'elle débute par « Monsieur », l'unique destinataire est madame Rétif ; Joubert s'adresse uniquement à elle, termine par « Madame » et parle de Rétif à la troisième personne. Elle est signée Joubert, et Beaunier reconnaît son ton et ses manières dans le *post scriptum* : « je suis au lit & très pressé ». Beaunier se demande aussi pourquoi ce jour est si grand pour Joubert. Pierre Testud suppose qu'il commémore ainsi sa rencontre avec les Rétif, qui aurait donc eu lieu le 2 décembre 1783⁴⁸.

Venons-en maintenant à ce témoignage auquel Joubert consent et s'engage pour Fontanes. On devine que, par l'intermédiaire de sa femme, Rétif demande à Joubert et à Fontanes de faire un faux témoignage en sa faveur. Si cette demande est liée aux affaires citées plus haut, Rétif aurait donc testé, fin 1784, la fidélité de ses deux admirateurs, et la publication de la réponse dans « les lettres à l'auteur sur ses ouvrages⁴⁹ » montre qu'elle a dû le satisfaire. Quand Joubert écrit à madame Rétif que lui et Fontanes ne sortent plus pour « des raisons très importantes » qu'elle approuvera quand il les lui communiquera, Beaunier s'interroge : Joubert et Fontanes « ne commençaient-ils pas à sentir les inconvénients de cette intimité, ne cherchaient-ils pas à la desserrer⁵⁰ ? » Il remarque d'ailleurs que Rétif fait demander ce service par sa femme et que Joubert « n'ajoute pas un mot de vraie amitié pour M. Restif, tandis qu'il aime autant qu'il honore Mme Restif ».

Avec les menaces de Saint-Léger, les accusations d'inceste, et d'autres soucis avec la publication de ses oeuvres... il n'est pas étonnant que Rétif tombe malade. « le 22 février 1785 : au lit, les reins, délire, bruit de Joubert et de la Reynière⁵¹ ». L'avantage pour lui, c'est qu'alité, il ne peut plus être chassé. Rétif ne dira plus rien sur sa relation avec Joubert dans son *Journal* après cette date, d'où on peut en déduire que la relation s'est terminée peu après. Ils se seront côtoyés pendant un peu plus d'une année, mais Joubert apparaîtra encore dans ses écrits et dans sa correspondance.

47. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 247.

48. Pierre Testud date cette lettre du 2 janvier 1785 et la première rencontre le 2 janvier 1784.

49. À la fin de la seconde édition des *Contemporaines communes*, second & dix neuvième volume, paru en 1785, Rétif donne à lire 142 lettres reçues sur ses ouvrages, une manière d'en faire la publicité.

50. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 249.

51. *Mes Inscriptions (1779-1785)*, op. cit., inscription n° 486 p. 175.

En réaction à cette situation insupportable, Rétif entreprend le 27 mars 1785⁵² la rédaction de *La Femme infidèle*, qu'il termine le 23 mai : « *Finis Infidæ*⁵³ ». Avec ce roman épistolaire il espère faire jaillir la vérité en mettant sur la table du lecteur un volumineux dossier composé de 231 lettres qui démontrent la duplicité d'une femme. Les lettres ont été rassemblées par Maribert, l'auteur du roman, compatriote d'un écrivain connu « qui a peint dans ses ouvrages la vie commune et non la vie chimérique et romancière », ce qu'il veut également faire en rapportant les véritables lettres qu'il a sous la main, et, pour les perdues, en les rétablissant de mémoire, « les ayant lues, ou entendu lire⁵⁴ ». Pierre Testud n'a retenu qu'une seule lettre dans la *Correspondance* de Rétif, car « comment déterminer la part de l'authentique dans cette correspondance avouée comme partiellement reconstituée, quand on sait que chez Rétif le réel et le fictif se mélangent et se nourrissent mutuellement⁵⁵ ? »

Derrière chaque personnage il y a une personne réelle. Dans un *Errata*⁵⁶ paru plus tard on peut lire : « Naireson, ou Dictionnaireson, & Scaturin, noms supposés (Bertjou, Tanefons) ». Ce sobriquet de Naireson, abrégé de Dictionnaireson, fils de dictionnaire, décrirait un Joubert plongé dans les dictionnaires, intéressé par la linguistique et le vocabulaire (Beaunier)⁵⁷. « Naireson » est aussi l'anagramme de « raisonne », manière de « moquer ses discours volontiers sentencieux » (Testud⁵⁸). Ce diminutif a peut-être aussi pour origine le souvenir du dictionnaire français et latin du père Joseph Joubert, un de ses livres d'étude que Rétif n'a jamais oublié⁵⁹. Fontanes, c'est donc Scaturin, Milran devient Milpoumil et les époux Rétif, les Jeandevert. Ces surnoms seront utilisés par Rétif dans ses œuvres ultérieures et parfois dans ses lettres. Rétif est doublement présent dans ce roman, il est Jeandevert victime des agissements de sa femme, et Maribert, l'auteur qui a rassemblé les lettres. Mais

52. *Ibid.*, inscription n° 499 p. 179.

53. *Ibid.*, inscription n° 510 p. 184.

54. *Ibid.*, introduction, p. 183.

55. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 17.

56. Rétif a donné cet *Errata* de *La Femme infidèle*, clé des surnoms du roman, à la fin du 23^e volume de la seconde édition des *Contemporaines* parue en 1787. On le trouve aussi dans P. L. Jacob, *op. cit.*, p. 308-313.

57. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, *op. cit.*, p. 238.

58. Restif de la Bretonne, *La Femme infidèle*, établie par Daniel Baruch, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2002, p. 350 note 1.

59. *Monsieur Nicolas*, *op. cit.*, vol. 1, p. 166.

parfois, dans une note de bas de page, le véritable Rétif ne peut s'empêcher de surgir.

En introduction, Maribert dénonce les *gynomanes*, ces femmes qui prônent l'égalité des deux sexes en matière d'instruction. Il précise d'ailleurs que le roman aurait aussi pu s'intituler *La Femme lettrée* ou *La Femme monstre*⁶⁰, et il porte comme épigraphe : « toute fille lettrée restera fille toute sa vie, quand il y aura des hommes sensés⁶¹ ». Réquisitoire impitoyable contre une manipulatrice hors pair, le roman veut démontrer le mal que peut faire une femme quand elle devient savante. Ce roman rejoint d'autres œuvres parues à la veille de la Révolution qui proposent un modèle de vie conjugale basé sur la soumission volontaire de l'épouse à l'autorité du mari, permettant au couple de vivre dans une certaine tranquillité par la dissolution des conflits⁶².

Cette femme infidèle qui mène la danse, pousse l'auteur à se demander comment il est possible que des hommes soient « capables de se laisser abuser par une vieille coquette, dont les discours mielleux, mais contradictoires, ressemblent à la manne de Calabre, et soulèvent le cœur⁶³ ? » Ainsi, ce livre veut les faire rougir d'eux-mêmes, « en leur montrant à nu la femme injuste, à laquelle ils ont sacrifié l'amitié qu'ils avaient vouée à son mari⁶⁴ ».

Les deux amis ne sont l'auteur d'aucune lettre dans ce roman. Naireson est destinataire de quatre lettres⁶⁵ (trois de madame Jeandevert, une de son mari), et Scaturin d'une seule écrite par Jeandevert. Seulement 5 lettres sur 231, à peine 2%, la première portant le n° 191, c'est dire comme ce livre dis-sèque toutes les aventures sentimentales de madame Jeandevert, depuis son adolescence jusqu'à sa disparition, car à la fin du roman Rétif la fait mourir peu de temps après son mari. Il est aussi question de Naireson dans une quinzaine d'autres lettres, ainsi que dans l'introduction et dans la conclusion du livre.

60. *La Femme infidèle*, op. cit., p. 183.

61. « Toute fille lettrée restera fille toute sa vie, quand il n'y aura que des hommes sensés sur la terre », dans le livre V de l'Émile de Jean-Jacques Rousseau. *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, tome IV, p.768.

62. Françoise Le Borgne, « L'intimité dévoyée des ménages : le cas de La Femme infidèle de Rétif de La Bretonne », *Études rétiviennes* n° 44, décembre 2012, pp. 125-142. Voir aussi les préceptes du Vicomte de S***, *Le Conjugalisme ou l'art de se bien marier*, [J.-P.-R. Cuisin], Paris, Mansut, 1823.

63. *La Femme infidèle*, op. cit., p. 341.

64. *Ibid.*, conclusion, p. 461.

65. Joubert, *Correspondance générale*, vol. I, op. cit., lettres 5-1 à 5-4, p. 36-38.

À la lecture de la première lettre écrite à Naireson par madame Jeandevert⁶⁶, toutes ses manœuvres pour l'abuser sautent aux yeux, surtout si on a connaissance des lettres précédentes. Elle commence par le valoriser : « Quelle consolation pour moi ; que votre connaissance, cher ami ! » en décrivant sa vie misérable : « Avant de vous connaître, j'étais anéantie dans les soins du ménage ; je ne me croyais capable que de tenir une aiguille, & de faire aller les détails domestiques : aimables amis, vous avez ouvert mon âme ; vous m'avez montré que j'avais la faculté de penser, d'écrire ! » Elle organise leur relation : « Je m'impose avec plaisir la loi de vous écrire le matin, & de vous recevoir l'après-dînée : je vous donnerai ainsi tout mon temps, & ce n'est pas trop, d'après ce que je vous dois », sans oublier la dévaluation de son mari : « Quant à l'homme dont nous parlons quelquefois, vous lui faites beaucoup d'honneur, & je doute qu'il vaille ce que vous le prenez ». D'ailleurs, elle l'avoue elle-même à une amie⁶⁷ : « J'ai fait dernièrement la conquête de deux hommes qui (...) me plaignent, &, j'ose le dire, ils me regardent comme un trésor, lui comme un homme... de mérite... mais bourru, fantasque, insociable. Ce font deux trompettes de ma renommée, qui me préconiseront partout ». Et, pour compléter ce tableau d'une femme sans scrupules, nous avons les lettres au jeune Ratminon (*Errata* : Martin, un clerc du procureur) à qui elle confie : « je me crois à ton âge, depuis que tu m'aimes », et qu'elle rassure : « ne sois pas jaloux de Naireson, encore moins de Scaturin (...) ce sont deux fous ; l'un est un dissipateur sans conduite, qui sera toujours pauvre, même avec de la fortune : l'autre, un chevalier d'industrie, plus coupable que les filous, parce qu'on ne s'en défie pas ».

Dans cette lettre, elle raconte aussi l'histoire d'une mère infortunée qui confie ses deux grandes filles aux deux amis ; « ils en séduisent chacun une, en font leurs complaisantes, leurs catins, & cherchent ensuite à s'en débarrasser. Ils m'ont parlé, à moi, pour les mettre femmes-de-chambre ». Jeandevert va ensuite donner une version bien différente de l'histoire des « deux sœurs jeunes et jolies⁶⁸ ». C'est sa femme qui, par jalousie, « s'employa pour en faire des femmes-de-chambre », accusant « Scaturin de dissipation », « Naireson de fainéantise, d'indolence », et disant le soir même « que cet injurieux discours était sorti » de la bouche de son mari !... Ailleurs, madame Jeandevert explique à une amie « avec quelle adresse il faut qu'une femme dise du mal de

66. *La Femme infidèle, op. cit.*, lettre n° 191 p. 350.

67. *Ibid.*, lettre n° 198 p. 355.

68. *Ibid.*, lettre n° 212 p. 385.

son mari, pour ne pas se déshonorer elle-même⁶⁹ ». Ainsi, après que son époux ait déclaré qu'il n'empruntait jamais d'argent, elle raconte après son départ à Naireson et Scaturin que malade et sans argent, et bien qu'une voisine vint offrir d'en prêter, son mari aurait déclaré : « je ne pourrais pas rendre : qu'on la porte à l'Hôtel-Dieu ». Ce trait fit horreur aux deux amis.

Le portrait de cette femme infidèle ne serait pas complet sans une déclaration de rupture, objet de la deuxième lettre⁷⁰ : « Liberté, c'est ma devise. Vous m'aviez plu ; je vous le laissai voir : vous me dîtes vous-même que nous ne nous gênerions pas : je n'ai plus de goût pour vous ; j'en ai pour un autre ; ainsi, j'espère que vous cesserez de venir passer les soirées avec moi pendant un temps ». Elle le prévient, son mari, bien que philosophe sur la fidélité des femmes, se demande ce qu'ils peuvent bien se « dire tous les jours, pendant cinq heures ! ». Elle dit aussi attendre avec impatience l'heureux temps où elle sera « l'économe & la dépositaire de M. Scaturin ». Elle compte sur la raison de Naireson, certes peu enthousiaste, mais avec aussi du bon sens.

La troisième lettre de madame Jeandevert⁷¹, plus longue, est affectueuse dès le début : « Les choses sont toujours au même point, mon très-cher : mais grâce au soulagement que vous m'avez procuré, je ne suis plus chagrine ». Un peu plus loin, elle évoque une autre missive, avec quelques baisers envoyés... Elle avoue être dans « un état fort inquiétant, causé par une nouvelle peur » provoquée par les réactions à sa correction du manuscrit du *Compère Nicolas*. Ainsi, Agnès Lebègue avait un droit de regard sur les textes de son mari ! Dans une autre lettre, elle fournit des informations sur les projets de livres de son mari, montrant qu'elle suivait sa production littéraire⁷². Elle précise, à propos de sa correction, que « c'était comme vous m'avez conté qu'on disait de M. De-B*** (*Errata* : M. de Beaumarchais), *revu & corrigé*⁷³ », exemple de l'influence intellectuelle de Naireson supposée par Rétif. Elle se défend aussi d'avoir fait courir le bruit que la maladie de son mari était vénérienne car c'est lui qui a dit qu'il prenait des anti-syphilitiques⁷⁴, et elle demande à Naireson

69. *Ibid.*, lettre n° 198 p. 355.

70. *Ibid.*, lettre n° 196 p. 353.

71. *Ibid.*, lettre n° 205 p. 369-372.

72. *Ibid.*, lettre n° 200 p. 359.

73. *Ibid.*, p. 369 note 1. « Cela fait référence à une plaisanterie de Beaumarchais lorsqu'il fut emprisonné à Saint-Lazare en 1785 : la coutume voulait qu'à son arrivée, on y fût flagellé ».

74. *Ibid.*, lettre n° 199 p. 357 : « elle publie partout, elle le dit même aux servantes, que ma maladie est honteuse. À ma première sortie, j'ai vu tous les yeux fixés sur moi, avec une surprise d'horreur ».

de lui faire penser à raconter de quelle manière sa belle-mère l'a demandée en mariage !

Dans ce roman apparaît une seule fois madame De Vilmontré (*Errata* : madame de Montreuil) à qui madame Jeandevert avoue : « l'amitié dont vous m'honorez est le plus grand trésor que je doive à celle de M. Naireson⁷⁵ ». Ne pourrait-il pas s'agir de l'épouse du marquis de Sade, née de Montreuil ? Elle provoquait alors la colère de son mari en prison quand elle lui envoyait des livres de Rétif⁷⁶. Elle surgirait dans le roman pour salir un peu plus Naireson et madame Jeandevert par cette vile amitié, d'où le surnom « Vilmontré » ! Et qui est ce monsieur Trémie que madame Jeandevert a grand désir de lier à Naireson, que même Rétif avoue ignorer⁷⁷ ?

Dans une lettre où madame Jeandevert raconte⁷⁸ qu'après avoir enflammé « l'imagination vive de Naireson », celui-ci cent fois s'écria : « Madame ! de toutes vos actions, voilà la plus belle ! jamais on n'a rien fait d'aussi grand, d'aussi noble ! », Beauquier croit qu'en parsemant les propos de Joubert d'accents circonflexes, Rétif se moque de son accent périgourdin⁷⁹. Le côté gascon apparaît aussi dans cette invective : « Ces deux Hommes font venus chez Jeandevert pour Jeandevert ; la femme les accapara, & Naireson acheva de tourner la tête à cette folle, par les louanges gasconnes : ô Scaturin ! ô Naireson ! que de mal vous avez fait⁸⁰ ! » Il est aussi question d'une lettre brûlée dans laquelle Milpournil accuse d'athéisme Scaturin, Naireson & Jeandevert⁸¹.

La fille cadette des époux Jandevert joue un rôle important dans ce roman. Elle décrit à son père les conciliabules de sa mère avec Naireson, les deux se tenant « durant cinq heures, les bras croisés, la langue en exercice, devant un grand feu, éclairés par deux flambeaux » tandis que lui, son père, n'avait qu'une lampe, et le plus souvent point de feu à son travail⁸² ! Jeandevert raconte comment sa fille, « par une prudence au-dessus de son âge », essaya

75. *Ibid.*, lettre n° 213 p. 386.

76. Marc Chadourne, *Restif de la Bretonne ou le siècle prophétique*, Hachette, 1958, p. 250-251. L'auteur ne cite pas ses sources. Renée Pélagie Cordier de Montreuil (1741-1810) a épousé le marquis de Sade en 1763.

77. *La Femme infidèle, op. cit.*, lettre n° 206 p. 374.

78. *Ibid.*, lettre n° 198 p. 356.

79. *La Jeunesse de Joseph Joubert, op. cit.*, p. 238.

80. *La Femme infidèle, op. cit.*, lettre n° 206 p. 374 b.

81. *Ibid.*, lettre n° 201 p. 363 b, voir aussi lettre n° 370 p. 389 note 176.

82. *Ibid.*, lettre n° 199 p. 358.

d'arrêter les méfaits de sa mère en allant parler elle-même à Naireson. Ce dernier « dit beaucoup de mal de la mère, pour faire parler la fille ; et lorsqu'il crut en savoir assez, il découvrit le tout à la première⁸³ ». La fille se confie à son père : « plus je réfléchis, & plus je vois que M. Naireson est bien cruel, de me causer une haine, qui m'est & me sera toujours funeste⁸⁴ ». Son père, scandalisé par cet « infâme procédé », éclate contre sa femme de la manière la plus terrible⁸⁵ : « ma main gesticulait vivement ; elle effleura deux ou trois fois sa chevelure : je lui faisais les reproches les plus violents, d'un ton de voix altérée, ou tonnante. Elle voulut crier : je lui ordonnai de se taire ». Il décrit cette colère « comme le feu mis à de la paille ; elle embrase la mémoire & les expressions, & chaque mot qu'elle fait proférer, est un nouvel aliment pour elle ». Le lendemain eut lieu « comme une espèce de trêve : mais j'ai juré haine & vengeance à Naireson ».

Effrayée par cette violence qui n'a certainement pas été que verbale, madame Jeandever fait part des craintes qu'elle a pour sa vie à Stigmatin⁸⁶ (*Errata* : Lamarque), un avocat ami de Joubert⁸⁷. Par précaution, qu'elle espère inutile, elle déclare que « s'il arrivait que M. Naireson, à qui je donnerai de mes nouvelles tous les quinze jours, fût un mois sans entendre parler de moi, ou qu'il entendît dire que j'ai quitté mon mari, sans qu'on sache ce que je suis devenue, j'espère que lui & M. Scaturin ne s'endormiront pas, pour me faire connaître pour ce que je suis ». Elle précise qu'il n'est personne qui puisse lui être aussi utile que Scaturin et Naireson, « amis du coupable », raison pour qu'elle implore leur soutien, de préférence à tout autre ami. À la fin, elle demande à l'avocat de bien vouloir remettre à Naireson un message qu'elle n'a pas eu le temps de mettre sous enveloppe car le « maître » venait de rentrer. Rétif, en note, dénonce ce subterfuge : « La fausse ! Elle avait sa chambre, où je n'entraîs jamais (...) Mais il fallait que M. Stigmatin vît la lettre ».

83. *Ibid.*, lettre n° 215 p. 389.

84. *Ibid.*, lettre n° 222 p. 392.

85. *Ibid.*, lettre n° 215 p. 389-390.

86. *Ibid.*, lettre n° 206 p. 372-376.

87. François Lamarque (1753-1839). Avocat, né à Montpon, aujourd'hui en Dordogne, il représentera ce département comme député de 1791 à 1799. Cf. Bourlonton et Cougny, *Dictionnaire des parlementaires français*, Bourlonton éditeur, 1889-1891, tome III, p. 552. Le 2 avril 1785, en pleine écriture de *La Femme infidèle*, Restif grave « Je retiens la Lettre à Joubert & Lamarque ». *Mes inscriptions (1779-1785)*, *op. cit.*, inscription n° 505 pp. 179-180. Pierre Testud note que « cette indication suggère assez nettement que Rétif utilise des lettres authentiques pour nourrir son récit épistolaire ».

Parmi les motifs pouvant expliquer l'attitude de Naireson, Jeandevert retient celui-ci : « On avait loué un jardin en commun ; il ne se trouvait pas d'argent ; ma femme avait payé le tout ; voilà pourquoi il voulait se la ménager⁸⁸ ». Et il écrit à cette dernière : « J'ai depuis ouvert les yeux, je les ai ouverts, pour regarder Naireson, votre complice, comme le plus traître des hommes. Je vous brave tous-deux ; je préférerais la mort, à tenir de vous la vie : je vous dévoilerai, puis je mourrai content, enveloppé dans mon innocence⁸⁹ ».

Jeandevert va aussi plaider sa cause⁹⁰ auprès de monsieur De Lelisée (*Errata* : M. R. c'est M. De-Lelisée) c'est-à-dire Grimod de la Reynière, surnommé ainsi car sa famille avait un hôtel particulier sur les Champs-Élysées⁹¹. Il lui révèle comment Naireson a trahi sa fille et met en avant son expérience d'homme marié : « vous êtes jeune, encore garçon ; Naireson & Scaturin sont dans le même cas : ce sont des célibataires, c'est-à-dire, des hommes qui n'ont aucune idée des devoirs des épouses ». Il les décrit « aveuglés par leur fougue naturelle, par l'intérêt secret de leur immoralité ; ils sont loin de pouvoir juger (...) méprisable audace ! présomption vraiment criminelle ! », et conclut, parlant de lui à la troisième personne, que c'est avec douleur qu'il est obligé de dire la vérité, « avec une inconcevable répugnance ; il ne la dit, que forcé par une déloyauté monstrueuse, qui le nécessite à se justifier d'accusations atroces : il connaît ses devoirs ; il les a tous remplis, mieux que ni vous, ni vos deux acolytes ne le pourront jamais ».

Enfin, Jeandevert expose à Naireson l'ensemble de ses griefs :

On est infâme de deux manières ; par le crime, & par la faveur qu'on lui donne. Tu as favorisé le vice, Naireson : une femme trahit son mari, par ses discours, par ses lettres, par toute sa conduite ; tu le sais, tu n'en peux douter, & je ne dirai pas, tu te tais (l'honneur cependant t'obligeait à parler) ; mais tu trahis toi-même une fille innocente, bien-intentionnée, qui voulait prévenir des noirceurs ! Naireson ! comment crois-tu qu'on qualifiera ta conduite, quand on la racontera comme je vais l'exposer ?

Il fut un homme qui en recherchera (c'est toi) un autre (c'est moi). Il le trouva ; mais au lieu de se lier avec lui, ce fut avec sa femme ; Il vint journellement

88. *La Femme infidèle, op. cit.*, lettre n° 215 p. 389.

89. *Ibid.*, lettre n° 228 p. 457.

90. *Ibid.*, lettre n° 226 p. 400-401.

91. *Ibid.*, p. 371 note 1.

passer six à sept heures avec elle : de quoi parlaient-ils ? La femme s'entretenait de son mari ; elle le calomniait ; elle lisait ses lettres, les plus secrets papiers, à l'homme qui l'écoutait, à l'indigne, qui ne fermait pas la bouche à cette félonne, à cette déloyale ! Après dix-huit mois de cette conduite, cette femme prit chez elle sa fille : cette enfant, déjà grande & raisonnable, fut effrayée de la perfidie de sa mère : elle réfléchit longtemps, elle sonda les dispositions de son père ; elle les trouva modérés : elle lui découvrit alors une partie de la trahison, qu'il savait déjà, pour éviter le bouleversement total que sa mère allait occasionner : car cette femme était enivrée par les louanges de l'homme qu'elle voyait tous les jours régulièrement, pendant cinq à six heures, & par celles de son ami Scaturin. Elle prévint en effet de grandes imprudences ! mais cette enfant, jugeant de Naireson mieux qu'il ne méritait, d'après une lettre qu'il avait écrite à sa mère, d'après quelque-uns de ses discours, pensa qu'il la seconderait dans le bien qu'elle voulait opérer : elle lui en parla : il excita sa confiance, en entrant dans ses vues. Et quand il eut sa confiance, il la trahit à sa mère, il mit la division la plus horrible entre ceux qui devaient être unis. Il alla plus loin, il communiqua le tout à un tiers, qu'il fit agir : en un mot, il se comporta comme un fou, ou bien comme le plus méchant de tous les hommes.

Voilà ta conduite, Naireson ; la voilà sans déguisement. Qui t'a porté à favoriser la félonie, la trahison ? Dis-moi, quel motif avais-tu ? Je t'en soupçonne quelques-uns ; mais ils sont trop bas, & je n'ose m'y arrêter, quoique je ne t'estime plus. Prends garde, Naireson ! tu viens de tenir une conduite mauvaise, préjudiciable à ton semblable ! C'est un crime ; c'est le plus grand ; c'est celui qui ne peut s'excuser dans l'homme social.

Adieu, Naireson : tu as tort ; rougis, repens-toi, & répare, si tu le peux⁹².

Après le décès des Jeandevert, Maribert trouvera deux lettres non envoyées de madame Jeandevert⁹³, l'une à son galant, l'autre au jeune Raminon. À ce galant, certainement Naireson, elle écrit : « Ne pas répondre à la tendresse de l'homme qui nous aime, c'est une ingratitude dont je suis incapable ». Et à l'autre : « La soumission de la femme envers son mari nuit au respect que les enfants doivent à leur mère ». Ces préceptes font bien sûr horreur à Maribert.

Si Marlin et La Reynière devaient bien se rendre compte que le ménage Rétif battait de l'aile, ils vont néanmoins tous les deux manifester leur surprise en découvrant dans *La Femme infidèle* la tempête qui soufflait sous le crâne

92. *Ibid.*, lettre n° 224 p. 398-399.

93. *Ibid.*, lettre n° 231 p. 460.

de leur ami. Marlin se brouillera définitivement avec l'auteur⁹⁴ et La Reynière protestera qu'il n'a jamais pris le parti d'Agnès Lebègue, mais seulement cherché à la rapprocher de son mari, et qu'il ne l'aurait point fait s'il avait été au courant de sa conduite⁹⁵. Il ajoute : « Souvenez-vous aussi de moi en faisant le tour de l'île : hélas ! combien j'y ai passé d'heureux moments ! » Quelques années plus tard, cherchant à avoir des nouvelles de Fontanes et de Joubert⁹⁶, il écrit de Marseille à Rétif⁹⁷ qu'il a peut-être tort de mépriser Joubert. « Il n'a avec vous aucun des torts que vous lui supposez et je vous assure qu'Agnès Lebègue était très innocente. Mais vous en avez de grands avec lui et M. de Fontanes ! Et c'est une bonne raison pour que vous ne reveniez jamais sur leur compte ». Rétif, dans sa réponse⁹⁸, lui demande avec humeur : « Vous me dites (...) que j'ai de grands torts avec Scaturin et Joubert. Est-ce de bonne foi que vous le dites ? ... » Et plus loin : « Peut-on juger d'un homme avec autant de légèreté, sur les discours d'un Fontanes, d'un Joubert, d'une vile intrigante ? Allez, vous en deviez rougir ». Dans une des « nuits de Paris⁹⁹ », en rentrant chez lui, Rétif trouvera une lettre « d'un ancien ami, qui a cessé de l'être ». Il l'ouvre et lit qu'il a des torts envers Naireson, complice des trahisons de Scaturin envers lui. Cet ancien ami, c'est certainement La Reynière. Joubert et Fontanes ont certainement lu *La Femme infidèle* mais nous ignorons leurs réactions.

Pour Paul Lacroix, « cet ouvrage, très-curieux et très-piquant d'ailleurs, est la plus cruelle vengeance qu'un mari trompé, ou qui croit l'être, ait jamais exercée contre son épouse infidèle¹⁰⁰ ». Pour Beaunier, « son histoire avec Joubert, avec Joubert et Fontanes, avec Joubert et Agnès Lebègue, [Rétif] y revient, depuis 1784, à tout propos : cela le prend comme un délire. Et il en fait le roman de *La Femme infidèle*¹⁰¹ ». Mais le roman n'est pas délirant, il est au contraire construit avec une précision d'horlogerie, comme se doit de l'être un roman épistolaire. Daniel Baruch souligne sa modernité, germe de « toute la littérature nombriliste de notre siècle, quelque chose qui ne découle ni de Montaigne, ni de Rousseau, une violence, une âpreté, un étalage de vie privée,

94. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, op. cit., lettre n° 370 p. 387-390.

95. *Ibid.*, lettre n° 373 p. 391-394.

96. *Ibid.*, lettre n° 595 p. 535.

97. *Ibid.*, lettre n° 597 p. 539.

98. *Ibid.*, lettre n° 612 p. 557-558.

99. *Paris le jour, Paris la nuit*, op. cit., p. 1195.

100. P. L. Jacob, op. cit., p. 303.

101. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 229.

sans modèle préexistant¹⁰² ». Georges Boulonier remarque que les piques de Rétif visent plutôt Joubert, différence qui pourrait s'expliquer par « le caractère paisible et doux et la mollesse du périgourdin », en faisant un adversaire plus aisé que le jeune Fontanes « qui, malgré ses bonnes manières, portait en lui un important capital de violence¹⁰³ ».

Dans *Monsieur Nicolas*, au début de la neuvième époque intitulée *Ma grande Maladie, 1785-1797*, rédigée à partir de 1791¹⁰⁴. Rétif dresse les listes des amis et des ennemis qu'il a eus tout au long de sa vie. Scaturin et Naireson ne figurent dans aucune des deux, manière peut-être de marquer leur insignifiance. Il revient sur les années 1784 et 85 à trois reprises. En 1784 « Il ne m'arriva rien de remarquable, que de grandes inquiétudes, causées par la radiation de la *Paysanne*, & par les intrigues de Scaturin & Naireson, qui liés récemment avec Agnès-L., voulaient m'engager à fuir. La difficulté de me déplacer seule en empêcha¹⁰⁵ ». En « 1785 de plus grands maux tombèrent d'abord sur moi : je fus malade, trahi, vendu à Scaturin, Nairefon, Milpourmil : mais ma « Paysanne » fut parafée & parut. (le 25 9^{bre}), Agnès-L. me laissa pour la dernière-fois¹⁰⁶ ». Il revient ensuite plus longuement sur cette histoire :

Il faut savoir qu'après avoir quitté mon cher logement de la rue de Bièvre, je m'étais réuni avec Agnès-L., qui fut d'abord traitable. Cette semi-bonne-intelligence dura jusqu'à la connaissance de Scaturin et Naireson, deux intrigants, surtout le dernier, qui à ce défaut, joignait un désœuvrement absolu. Ces deux hommes me croyaient riche : ils trouvèrent dans Agnès Lebègue une créature facile ; ils eurent la pensée de s'établir chez elle, et d'y vivre à discrétion. Ils avaient trouvé leur femme... mais ils n'avaient pas trouvé leur homme ; quoique bonasse, je suis inabordable, impitoyable pour les frelons. (...) Naireson passait avec elle toutes les après-dîners. On attendait le moment favorable de m'effrayer et me faire désertier la maison. Car on pénétrait dans ma pensée, en lisant mes dates sur l'Île Saint-Louis : Naireson y avait vu (...) : *Fugam ! Fugere !...* On devinait mes dispositions par ces mots, et l'on agissait en conséquence. Ma

102. Daniel Baruch, *Nicolas Edme Restif de la Bretonne*, Fayard, 1996, p. 184.

103. Georges Boulonier, « L'ignoble Scaturin : gémonies rétiviennes et réalités, à propos de Fontanes », *Études rétiviennes*, n° 34, décembre 2002, p. 25.

104. *Monsieur Nicolas*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1308.

105. *Ibid.*, p. 377.

106. *Ibid.*, p. 362.

maladie suggéra un autre plan. (...) Il se tint un conseil contre moi le 22 février au soir ; on en mit le jeune La Reynière, qui prit ma défense. Il ne s'agissait de rien moins, de la part d'Agnès Lebègue, que de demander pension et séparation. Mes deux bons amis Scaturin et Naireson, qui m'avaient tant recherché, par admiration de mon talent, disaient-ils, la poussaient à cette démarche. Ils accaparèrent un de mes amis, Milpournil, avec lequel ils avaient fait le beau dîner du jardin de la rue de l'Oursine, l'été précédent ; jardin qu'Agnès Lebègue avait loué malgré moi. (...) C'est ce que j'exprime dans la « Femme infidèle », qui n'est autre chose qu'un facton par lettres contre Agnès Lebègue, Scaturin, Naireson, Milpournil, (...) Ai-je tort d'abhorrer Scaturin ? Ce dernier, et surtout Naireson, pendant ma maladie, exaltèrent l'imagination de celle qui en était le premier et peut-être le seul auteur ; depuis ce moment, elle devint une furie. Elle voulait jouir, disait-elle, d'une fortune que je n'avais qu'en impressions... Elle intrigua, elle écrivit... Je découvris tout, et ce fut alors que je rédigeai la « Femme infidèle », où l'on peut voir toutes les lettres¹⁰⁷.

Georges Boulinier remarque, après Adolphe Tabarant¹⁰⁸, que Rétif poursuit surtout Fontanes de sa vindicte car Joubert avait quitté Paris en 1790. De même, Agnès Lebègue, partie depuis la fin de 1785, n'est plus la grande manipulatrice de *La Femme infidèle*. Chez Rétif, l'éloignement atténue le ressentiment.

Objectivement, le bilan de l'année 1785 est plutôt positif pour Rétif. Il n'a pas été emprisonné, son roman *La Paysanne pervertie* paraît malgré tout, il a écrit *La Femme infidèle*, une de ses œuvres les plus abouties... et Agnès Lebègue quitte Paris le 25 novembre, la fin d'un calvaire conjugal.

Beaunier résume la relation de Joubert avec Agnès Lebègue comme « une fervente et misérable histoire d'adultère, avec des vilénies, avec des médiocrités lamentables, et avec des sophismes sentimentaux, avec plus de larmes que de joie¹⁰⁹ ». Pour lui, et pour Rémy Tesson ou Daniel Baruch, Joubert et Agnès Lebègue ont été amants¹¹⁰, comme le prouverait la pensée « Ô mes

107. *Ibid.*, p. 381-382.

108. Boulinier, *op. cit.*, p. 25. Adolphe Tabarant, *Le vrai visage de Rétif de la Bretonne*, Paris, Éditions Montaigne, 1936, p. 387-388.

109. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, *op. cit.*, p. 277.

110. *Ibid.*, p. 279.

amis ! j'ai bu l'amour... » du 26 mars 1786¹¹¹. Pierre Testud¹¹² pense au contraire qu'ils ne l'ont pas été, en s'appuyant sur le témoignage de La Reynière de juillet 1791¹¹³, qui assure « qu'Agnès Lebègue était très innocente ». De plus, dans *La Femme infidèle*, le rôle de l'amant est joué par Ratminon, le jeune clerc du procureur¹¹⁴. Joubert rencontrera par la suite des amitiés amoureuses, avec Pauline de Beaumont, madame de Vintimille ou Victorine de Chastenay.

Rétif avait de son côté ses aventures, comme en témoignent les lettres de La Reynière¹¹⁵. Le 20 décembre 1783, il lui écrit : « Je vous propose de la part d'une belle dame, que vous aimiez bien autrefois, de dîner chez elle demain dimanche à deux heures et demie. Vous savez que les dames n'aiment pas être refusées, et vous les connaissez mieux que personne ». Le 21 novembre 1784 : « Songez que deux belles viennent demain chez moi pour la deuxième fois, et dans la seule espérance de vous y rencontrer ». Et encore le 20 décembre 1784 : « Nous serons en petit comité, c'est-à-dire en partie carrée, ce qui ne vous déplaira pas ». Sans oublier la fin de sa liaison avec mademoiselle de Saint-Léger.

La violente dispute décrite à la lettre 215 a certainement eu lieu, et bien d'autres encore, obligeant Agnès Lebègue à quitter le domicile conjugal. « Quelle que soit la part de l'affabulation, du parti pris, demeure la réalité d'un long conflit, déclaré très tôt, et qui ne trouva d'épilogue qu'en 1794, avec un jugement de divorce¹¹⁶ ». L'arrivée de Joubert et Fontanes n'a fait qu'accélérer une séparation inéluctable. La jalousie de Rétif n'est pas tant celle du mari trompé, que celle de l'écrivain blessé dans son orgueil de voir deux esprits brillants préférer la compagnie de sa femme à la sienne. Plusieurs fois il se plaint de cette amitié trahie.

Beaunier écrit aussi que c'est « une histoire, assez scandaleuse, et douloureuse. Restif organisera le scandale ; et, quant à la douleur, Joubert s'en

111. *Les Carnets de Joseph Joubert 1994, op. cit.*, vol. 1, p. 95. Joubert ajoute « Nota. Socrate avait observé que, pour bien savourer les vins, il fallait boire en suçant. Leçon de volupté et de tempérance !... »

112. *Monsieur Nicolas, op. cit.*, vol. 2, p. 1344.

113. Rétif de la bretonne, *Correspondance, op. cit.*, lettre n° 597, p. 539.

114. *La Femme infidèle, op. cit.*, lettre n° 212 p 385.

115. Rétif de la Bretonne, *Correspondance, op. cit.*, lettre n° 175 p. 253, lettre n° 216 p. 286, lettre 218 p. 287.

116. Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Droz, 1977, p. 247.

chargera¹¹⁷». Il a trouvé dans les papiers laissés par Joubert, le brouillon d'une lettre¹¹⁸ coupé aux ciseaux, écrit des deux côtés dont l'un est biffé. Il n'y a ni date, ni indication sur le destinataire, qui ne peut être qu'Agnès Lebègue.

... que d'être gaie, d'être des ...demandent ; mais votre caractère¹¹⁹ est de n'être ni ... Les larmes et les rires sont faits pour être réunis dans vos douleurs par le plus touchant et le plus attendrissant de tous les mélanges ; et vos désolations les plus profondes doivent naturellement être assujetties aux accès de l'abattement et aux élans de la saillie¹²⁰. C'est ce qui doit être et ce qui sera tant que vous vivrez, à moins que vous ne vous y opposiez par une résistance mal entendue et dont tout le fruit sera de vous déformer¹²¹...

D'ailleurs, en effaçant votre nom et en vous voilant ainsi, pour ainsi dire, la tête, ne laissais-je pas tout le reste à découvert ? N'étiez-vous pas dans tout le corps de ces lettres et n'eût-ce pas été un supplice pour moi d'avoir à craindre qu'une imprudence de ma part, un accident, une curiosité, un hasard, vous exposât à être vue par d'autres yeux que par les miens ? J'ai tout brûlé pour vous sauver.

Ce document authentique dévoile toute l'affection que Joubert portait à Agnès Lebègue et les précautions prises pour ne pas être découverts. Parmi les notes de Joubert sur des feuilles volantes en 1784 et 1785¹²², l'une datée de janvier 1784, alors qu'il venait de rencontrer les Rétif, est particulièrement intéressante :

Les femmes aiment les aventures, les rencontres, les hasards, parce qu'elles aiment à se donner et non pas qu'on les donne. Pour ce sexe, faire un doux usage de son corps, c'est en disposer librement. Quand une fois elles ont fait cet acte de liberté, il ne tient qu'aux hommes qu'elles soient constantes. Hors de là, elles ne le sont par le cœur que dans un seul cas, celui où elles ont été prises par force ; j'entends par la force physique et non par la force sociale. Cette violence leur fait espérer un grand empire sur l'homme qu'elles ont dominé au point de le mettre hors de lui-même ; comme si elles espéraient une grande condescendance de l'homme à qui elles ont tout sacrifié.

117. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 228.

118. Joubert, *Correspondance générale*, vol. I, op. cit., lettre n° 5 p. 35. — *La Jeunesse de Joseph Joubert*, op. cit., p. 275-277.

119. Joubert avait d'abord écrit « naturel ».

120. Joubert avait écrit et barré : « l'abattement de l'affection et les élans de la saillie doivent naturellement... »

121. Ce paragraphe est barré.

122. Joubert se servira d'un carnet à partir du 2 octobre 1786.

Nota. Il faut que cette violence soit celle de l'homme amoureux et non celle de l'homme brutal¹²³.

Ces réflexions philosophiques ont pu être inspirées à Joubert par son observation des Rétif, faisant ainsi, à sa manière, son éducation sentimentale. Bien plus tard, le 7 juin 1785, se souvenant d'une fable de La Fontaine, il écrit : « j'imite la colombe et souvent je jette un brin d'herbe à la fourmi qui se noie¹²⁴ ». Beauquier, toujours plein d'imagination, se demande s'il ne songeait pas à « son amie, et au secours qu'il lui apporte, à ce sauvetage d'une âme¹²⁵ ».

Fontanes part pour Londres le 8 octobre 1785 avec le projet de créer un journal. De là-bas, il prie son ami de transmettre « mille choses tendres et honnêtes à Mme Restif¹²⁶ ». Il lui écrit, le 12 décembre, qu'il a, à sa demande, interrogé au sujet du *Paysan pervers* trois libraires avec la même réponse. « La vérité est que le *Paysan* est inconnu de tous ceux qui s'occupent de littérature en Angleterre¹²⁷ ». Pourquoi Joubert a-t-il fait cette demande à Fontanes ? Beauquier la relie à un courrier de monsieur Lanigan du 30 octobre, proposant à Rétif de traduire la *Paysanne* en anglais¹²⁸, ou peut-être aidait-il Agnès à préparer son divorce en estimant la fortune de son mari¹²⁹ ?

En 1787, Joubert fréquente toujours Marlin et tous les deux projettent d'aller rendre visite à La Reynière¹³⁰ en septembre. Marlin rapporte le 8 septembre cet aveu de Joubert qui l'accable¹³¹ :

Il ne croit point, je frémis de le dire, il ne croit point en Dieu !... De longues réflexions l'ont conduit à l'athéisme. Lui-même se plaint d'un si fâcheux résultat, mais enfin il est athée, c'est-à-dire qu'il n'a, pour se conduire sagement dans le monde, que deux motifs, son repos et l'estime de soi-même.

Lorsque Joubert note à Villeneuve le 14 (juillet) 1788 : « Passage de Mme R... au coche¹³² », Beauquier se demande si ce ne serait pas madame Rétif ?

123. *Les Carnets de Joseph Joubert* 1994, *op. cit.*, vol. 1, p. 93. Beauquier ne devait pas encore avoir découvert ce texte lorsqu'il écrivait *La Jeunesse de Joseph Joubert*, car il ne le cite pas.

124. *Ibid.*, p. 94. Inspiré de la fable *La colombe et la fourmi*. La Fontaine, *op. cit.*, p. 145.

125. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, *op. cit.*, p. 279.

126. Joubert, *Correspondance générale*, vol. I, *op. cit.*, lettre n° 5-5, p. 41.

127. *Ibid.*, lettre n° 5-8 p. 43.

128. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre n° 258, p. 331-332.

129. *La Jeunesse de Joseph Joubert*, *op. cit.*, p. 273-274. Beauquier écrit « madame Lanigan » (?)

130. Joubert, *Correspondance générale*, vol. I, *op. cit.*, lettre n° 7-15 p. 51.

131. *Ibid.*, lettre n° 7-16 p. 51.

132. *Les Carnets de Joseph Joubert*, 1994, *op. cit.*, vol. 1, p. 121.

Cette année-là, de retour à Paris, « elle avait quelque temps raccommo­dé les bas de Fontanes qui s'était vite dépêtré de cette vieille folle de cinquante-cinq ans¹³³ ». Beaunier remarque aussi que certaines notes de Joubert utilisent un latin « semblable et pareillement elliptique » à celui de Rétif gravé sur la pierre¹³⁴. En 1804, Joubert dresse le bilan des années passées. Sur l'année 1785 il confie : « Trop plein de mon enchantement, je me bornais à le peindre. C'est ainsi que dans les vers après m'être ouvert une entrée dans la véritable poésie, il ne me fut plus possible de me contenter de la vulgaire ; et trop nouveau dans l'autre, je les quittai toutes les deux¹³⁵ ». Ce que Beaunier paraphrase : « En 1785, enchanté de son amour, il fut poète et célébra en vers son amour. C'est, à son jugement de 1804, la petite poésie ou poésie vulgaire, la poésie amoureuse, la poésie élégiaque. Il se bornait à cette poésie, laquelle cessa de le satisfaire ; une tentative de grande poésie ne réussit pas : et il quitta la poésie. Tous ces poèmes ont disparu¹³⁶ ».

Joubert a cherché à « fuir une tête éventée », pour reprendre un autre vers de la fable de La Fontaine *Le Fou qui vend la sagesse*, sobriquet dont il affuble à son tour Rétif en 1796¹³⁷.

Nous avons exposé dans cet article l'ensemble des documents autour de la relation de Rétif de la Bretonne avec Joubert, le principal étant *La Femme infidèle*. Sans ce roman où Rétif crée le personnage de Naireson, nous aurions été simplement informé de cette relation par le témoignage de Marlin, les évènements gravés par Rétif, quelques lettres et des notes éparses découvertes par Beaunier, au même titre par exemple que la rencontre de Joubert avec Louis Ramond de Carbonnières racontée là encore par le précieux Marlin¹³⁸. Le roman, par sa force de suggestion, transforme la réalité, mais il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit d'une œuvre de fiction et que Naireson n'est pas Joubert. Rétif composera d'autres livres sur le thème des déboires conjugaux, *Les Françaises* la même année et plus tard *Ingénue Saxancour*¹³⁹, et si Joubert

133. Marc Chadourne, *op. cit.* p. 312.

134. *La Jeunesse de Joseph Joubert, op. cit.*, p. 275.

135. *Les Carnets de Joseph Joubert*, 1994, *op. cit.*, vol. 1, p. 607.

136. *La Jeunesse de Joseph Joubert, op. cit.*, p. 278.

137. Voir la note n° 2.

138. *Ibid.*, pp. 138-149. *Petite histoire de France, op. cit.*, p. 292.

139. *Rétif de la Bretonne et la création littéraire, op. cit.*, p. 505.

a aimé Agnès Lebègue et a pu souffrir de leur séparation, tout cela sera vite oublié, car une nouvelle partie de sa vie commence en octobre 1786 lors de son premier séjour à Villeneuve au bord de l'Yonne, lieu qui l'enchantera, où il ouvrira son premier carnet et où il fondera sa famille.

Pascal PFISTER

Ouverture au public de la maison de Joseph Joubert à Villeneuve-sur-Yonne



Le département de l'Yonne est riche en lieux littéraires : les maisons de Rétif à Sacy, la maison de Colette à Saint-Sauveur-en-Puisaye, et celle de Joseph Joubert à Villeneuve-sur-Yonne (89500). S'il en était besoin, l'article de Pascal Pfister¹⁴⁰ rappelle les liens qui unirent un temps Joubert à Rétif et ...à sa famille.

C'est cependant bien plus tard, en pleine tourmente révolutionnaire, que Joubert s'installe dans cette maison, celle de la famille de son épouse Adélaïde-Victoire-Moreau, rue du Pont. Dès lors Joubert partagera l'essentiel de sa vie entre l'Yonne et Paris où il s'éteindra le 4 mai 1824. Et Villeneuve accueillera, pour des séjours parfois longs, Pauline de Beaumont, Fontanes, Chateaubriand et tant d'autres...

Cette maison - aujourd'hui 18 rue Joubert - est toujours restée dans la famille et a été conservée sans grands changements, notamment l'aile sud, occupée par les Joubert, qui a conservé ses décors, son mobilier, et même sa bibliothèque, encore riche des livres souvent annotés par Joubert. Classée

140. Voir ci-dessus *Joseph Joubert dans l'entourage de Rétif de la Bretonne*.

monument historique en 1990, elle a bénéficié de travaux d'entretien et de restauration, ce qui a permis une ouverture au public par la rue de l'Échiquier (entrée par le 13) lors des Journées du Patrimoine 2024. Les visites, commentées, sont cependant limitées et il conviendra de se référer au site Les Amis de Joseph Joubert (www.amisdejoubert.fr/)_pour en connaître les modalités.

Jean-Michel ANDRAULT

Rétif et sa descendance (compléments)

La revue *Études rétiviennes* a publié quatre articles sur cette descendance : Philippe Havard Montagne, « Marion Rétif, son cousin et ses filles », n° 23, décembre 1995 (p. 81-88) ; Jacques Tuchendler, « Marion Rétif, son cousin et ses filles : compléments », n° 45, décembre 2013 (p. 293-304) ; Claude Jaëcklé-Plunian, « Frédéric Victor Vignon Rétif de la Bretonne, écrivain », n° 35, décembre 2003 (p.15-52) ; Georges Boulonier, « Sur la famille Vignon et sa descendance », *ibidem* (p. 53-62).

Le présent article apporte quelques compléments grâce à d'autres sources¹.

I. Descendance de Marion et d'Étienne Rétif

Dans son article de 1995, Ph. Havard de la Montagne indiquait les dates de décès des trois filles du couple : 21 juin 1805 pour Anne-Théodule, âgée de 12 ans, 9 août 1817 pour Charlotte Étienne, 26 ans, 1^{er} décembre 1817 pour Marie Antoinette Valère, 27 ans². Mais leur date de naissance reste approximative. *Filae* ne donne aucune information à ce sujet.

En revanche, la date du décès de Marion s'y trouve : elle n'est pas morte « vers 1836 », comme on l'a toujours admis à la suite de Charles Monselet, mais en 1830 ; elle a été inhumée le 2 août 1830, dans la fosse commune du cimetière du Père Lachaise³. Elle était âgée de 66 ans. Cette fosse commune est le signe que Marion a terminé sa vie dans l'indigence et la solitude⁴. Elle était veuve depuis 1794, ses deux filles aînées étaient mortes célibataires, sans descendance. Sa seule famille était celle des enfants de sa sœur Agnès (décédée en 1812), Jean Nicolas Augé et Frédéric Victor Vignon, âgés respectivement de 48 et 36 ans en 1830. Les liens étaient apparemment rompus.

1. Sources : *Filae.com*, site internet de généalogie proposant une base de données à ses abonnés. — *Retronews*, site de presse de la BnF donnant accès aux archives de presse de la BnF, avec abonnement pour une recherche avancée. — Archives départementales de l'Yonne (état civil et recensements).

2. Les recherches de Jacques Tuchendler permettent de dater son baptême du 31 août 1790.

3. Registres journaliers d'inhumation. Archives de Paris (via *Filae.com*). Elle est enregistrée sous le nom *Rétif de la Bretonne*. L'âge indiqué la fait naître en 1770 au lieu de 1764.

4. Elle était cependant encore institutrice en 1826 (voir Tuchendler, art. cit., p. 297).

II. Descendance d’Agnès et de Louis Claude Victor Vignon

Dans son ouvrage, *Restif de la Bretonne, sa vie et ses amours* (1854), Charles Monselet a placé en appendice un chapitre intitulé « Les descendants de Restif ». Il y rapporte un entretien qu’il eut en 1849 avec le fils de ce couple, Frédéric Victor⁵, alors âgé de 55 ans.

Frédéric Victor devait mourir le 20 août 1856. Il avait épousé **Marie Félicité Joséphine Limouzin** (ou *Limousin*), sur laquelle je peux apporter les renseignements suivants, que n’avait pas trouvés G. Boulinier : elle fut baptisée le 15 novembre 1797, à Paris, où elle est morte le 4 décembre 1828, à 31 ans.

Il vécut ensuite avec **Marie Adèle Combe**. G. Boulinier, faute de documents décisifs, suppose qu’il s’agit de Marie Joséphine Combe (elle aurait changé son prénom pour se différencier de l’épouse décédée de Frédéric Victor), née à Boulogne le 12 janvier 1832, de Claude Nicolas Combe et de Marie Joséphine Cadoille. Cette hypothèse est tout à fait juste, confirmée par l’acte de mariage de Marie (Adèle) Joséphine avec Rodolphe Auguste Bachelin, en date du 2 mai 1874 : son état civil correspond en tous points avec les indications données par G. Boulinier, et il s’agit bien de la concubine de Frédéric Vignon puisque parmi les témoins du mariage figure Paul Lacroix, ami très proche de Frédéric. Il sera quatre ans plus tard témoin au mariage de Marie Irène Adolphine, fille de Marie Adèle et de Frédéric (voir ci-après).

De ce couple, qui ne fut jamais marié, naquirent deux enfants, Marie Irène Adolphine Victorine et Paul Victor Adrien. G. Boulinier les mentionne seulement en note (p. 60). Ses indications peuvent être complétées ainsi :

1) **Marie Irène Adolphine Victorine** épousa le 30 novembre 1878 l’avocat Clément Alphonse Buchère. *La Patrie* du 19 novembre annonce ce mariage sous le titre : « Une assez singulière découverte ». *Le Courrier du soir* du 21 novembre écrit : « Le célèbre Restif de la Bretonne a paraît-il laissé des descendants. On annonce à la mairie du 8^e arrondissement le mariage de M. Alphonse Buchère, avocat, avec Mlle Vignon Rétif de la Bretonne ». Et le même jour, dans *Le Voltaire* : « Il paraît que le fameux auteur du *Pornographe* a laissé des descendants, car on peut lire dans les publica-

5. À la suite de la publication des trois articles de Monselet parus dans *Le Constitutionnel* au mois d’août 1849, Frédéric Victor Vignon avait envoyé une lettre à leur auteur. Cette lettre était signée en outre par Jean-Nicolas Augé et Louis Vignon, mari d’Agnès Rétif et père de Frédéric Victor (voir cette lettre dans *Rétif de la Bretonne. Correspondance*, éd. Champion, 2021, p. 683-684).

tions de mariage du 8^o arrondissement celui de M. Alphonse Buchère, avocat à la Cour de Paris, avec Mlle Victorine Vignon Rétif de la Bretonne⁶ ».

Georges Boulinier semble n'avoir eu connaissance que du contrat de mariage⁷. J'ai trouvé l'acte de mariage⁸, document qui fournit des précisions intéressantes.

En voici l'essentiel : « Le 30 novembre 1878, à neuf heures et demie du matin, acte de mariage de Clément Alphonse Buchère, avocat à la Cour d'appel de Paris, né le 24 juillet 1806 à Paris, y demeurant avenue Montaigne n° 25, veuf de Catherine Justine Lherbette, décédée le 19 août 1875 à Versailles (Seine et Oise), fils majeur de Clément, Jean, Marie Furcy Buchère et de Laurence Joséphine Damaris Langlois son épouse, tous deux décédés, Et de Marie Irène Adolphine Victorine Vignon Rétif de la Bretonne [sic], sans profession, née le 11 juin 1853 à Paris, y demeurant avenue Montaigne n° 25 avec sa mère, fille majeure naturelle reconnue de Frédéric Vignon Rétif de la Bretonne [sic], décédé, et de Marie Adèle Combe, rentière, présente et consentante [...] L'épouse déclare sous serment qu'elle ignore les lieux de décès et de dernier domicile de son père, et les témoins ci-après, qui ont dit bien connaître la déclarante, ont sous serment certifié les ignorer également [...] En présence des témoins ci-après : Jules Joseph Lacroix, homme de lettres, officier de la Légion d'Honneur, 68 ans [...], Paul Lacroix, 70 ans, Conservateur à la Bibliothèque de l' Arsenal ».

Ce Paul Lacroix est bien connu des rétiviens par sa *Bibliographie [...]* de 1875, publiée sous le nom du bibliophile Jacob et dans son article Georges Boulinier indique qu'il était depuis sa jeunesse un ami de l'avocat Buchère. Il a, dit-il, « apposé sa signature comme témoin sur nombre d'actes d'état civil et notariés » le concernant, « depuis son premier contrat de mariage » en 1834. L'acte de mariage de 1878 le confirme, indiquant en outre ce jour-là la présence du frère Jules et suggérant ainsi un lien plus étroit encore entre les Buchère et les Lacroix. L'hypothèse de Georges Boulinier faisant de Paul Lacroix l'intermédiaire entre Clément Buchère et Marie Adèle Combe paraît tout à fait fondée.

De Jules Lacroix, G. Boulinier nous dit : « Paul Lacroix avait pour frère Jules Lacroix, né en 1809 et qui par son mariage avec la princesse Lucie

6. Le même écho se retrouve dans, *Le Français* du 20, *Le XIX^e Siècle* du 21 et *Le Siècle* du 4 décembre.

7. Voir sa note 40. Il donne la date du 27 novembre, alors que dans l'acte de mariage ce contrat est daté du 25 novembre 1878.

8. Source : *Filae.com*, Archives départementales de la Seine.

Caroline Rzewuska, sœur de Mme Hanska, en 1851, était devenu le beau-frère posthume de Balzac ».

L'acte de novembre 1878 ne dit rien de l'âge de Marie Adèle Combe. Les recherches de Georges Boulinier n'ont abouti qu'à une date approximative (elle serait née vers 1832) ; les miennes n'ont pas été plus fructueuses.

Mais par ailleurs cet acte donne plusieurs informations intéressantes.

Il montre d'abord que l'arrière-petite-fille de Rétif avait conservé l'adjonction de *Rétif de la Bretonne* à son patronyme *Vignon* et nous verrons qu'il en a été de même pour son frère Paul. Sur l'acte de naissance de son premier fils, en 1881, elle fait ajouter à son nom, en marge, la mention *Restif de la Bretonne*. Elle est encore *Vignon Restif de la Bretonne* sur l'acte de mariage de son fils en 1905. Ainsi le nom de l'écrivain survécut-il au moins jusqu'à la quatrième génération.

Il nous livre ensuite deux révélations étonnantes. La première est que la jeune mariée et sa mère vivent à la même adresse que l'époux. De quelle nature était cette vie commune ? Marie Adèle Combe a-t-elle été la concubine de Buchère avant que celui-ci n'offre le mariage à sa fille, qui avait 47 ans de moins que lui ? La seconde est que Marie Adèle ne connaît pas le lieu de décès et le dernier domicile de Frédéric Victor Vignon, dont elle a pourtant partagé la vie pendant quelques années. Que sa fille l'ignore est compréhensible, puisqu'elle n'avait que 3 ans à la mort de son père, mais elle ? Il faut bien en conclure que le couple s'est séparé quelques mois avant le décès du père, survenu le 20 août 1856 ; il venait d'avoir son deuxième enfant, Paul, né le 19 mai.

Le couple Clément Alphonse Buchère et Marie Irène Adolphine Vignon eut deux fils, comme l'indique G. Boulinier p. 61 : Clément Edme Robert (né le 30 avril 1881) et Édouard Clément (né le 2 février 1884). On peut apporter sur eux les compléments suivants :

– le premier a divorcé de Marie Henriette Cartaud le 30 octobre 1911 (pour se remarier le 21 novembre 1912 avec Yvonne Juliette Lecouteux) ; il est mort le 21 juin 1918 lors de la bataille de Chevincourt dans l'Oise, à l'âge de 37 ans. De 1902 jusqu'à la guerre de 1914, il est avocat. « A-t-il eu une descendance ? » demande G. Boulinier ; j'ai trouvé la mention d'un enfant né de son premier mariage, sans autre précision, et d'un garçon de son second mariage, Jean Robert Clément, né le 17 juin 1914, décédé le 19 novembre 2008 à Antibes (donc à 94 ans !).

– le second fils est mort le 11 juin 1936 à Constantine, à l'âge de 52 ans. Il s'était marié en Algérie en 1922 avec Marie Albertine Suzanne Eymery

(comme l'indiquait G. Boulinier). Celle-ci, née le 13 novembre 1890 à Fort-de-L'Eau (Algérie) mourra à La Celle-Saint-Cloud en 1978, âgée de 87 ans.

On ignore ce que fut la vie de Marie Irène Adolphine Vignon après le décès de son mari en octobre 1888. Toutefois, un *Bulletin des lois* de 1908 (elle a alors 54 ans) indique qu'elle habite Rouen, et qu'elle bénéficie à partir du 27 mai de cette année-là d'une pension civile pour « 22 ans, 11 mois et 2 jours de service » (donc des services qui ont commencé en 1885), pension due à un « accident de service ».

Il n'y a aucun doute sur l'identité de la personne, mais cette information ne nous éclaire pas sur la nature de ces services. La date de sa mort reste inconnue.

2) **Paul Victor Adrien**, né le 19 mai 1856, trois mois avant la mort de son père, est le deuxième enfant du couple Frédéric Vignon et Marie Adèle Combe.

Les parents devaient avoir des relations influentes, car son fils bénéficia à l'âge de dix ans d'une faveur de l'impératrice Eugénie dont la presse de l'époque se fit largement l'écho. On lit cet entrefilet dans *Le Grand Journal* du 16 septembre 1866 : « La petite-fille de Rétif de la Bretonne⁹ ayant obtenu une bourse pour son fils a demandé à S. M. l'Impératrice la somme nécessaire au trousseau du jeune lycéen. La requête a été chaudement apostillée par le Comité de la Société des gens de Lettres, et par ordre de l'Impératrice, il y a été fait droit dans les 24 heures ». Ces lignes sont reprises les jours suivants dans divers journaux¹⁰. Deux mois plus tard, le 18 novembre 1866, *Le Grand Journal* revient sur cette générosité et publie la lettre de remerciement de Paul :

« Nous avons conté dans une de nos chroniques précédentes que l'arrière-petit-fils de Rétif de la Bretonne a été placé au lycée de Vendôme grâce à la haute intervention de M. Duruy¹¹, sur la sollicitation des membres du Comité de la Société des gens de Lettres. Nous avons dit en outre avec quel empressement maternel S. M. l'Impératrice a payé sur sa cassette les frais de trousseau du jeune lycéen. Est-ce que nous nous trompons ? Il nous semble qu'on ne lira pas sans un doux attendrissement la lettre aimable et naïve que le petit protégé de la Société des gens de Lettres a adressée, ces jours derniers aux membres de la Société.

9. Marie Adèle Combe ne l'était que par son concubinage avec Frédéric Victor.

10. Dans *Le Constitutionnel* du 17, le *Journal des Débats* et *Vert-Vert* le 18, *La Liberté* le 19. *La Patrie* publie l'information le 16 en même temps que *Le Grand Journal*.

11. Victor Duruy fut ministre de l'Instruction publique de 1863 à 1869.

« Vendôme le 5 novembre 1866.

« Messieurs, Je vous remercie beaucoup de ce que vous avez fait pour moi. Je me trouve très bien au lycée de Vendôme ; je suis déjà au courant des habitudes du collège ; je me porte très bien et je fais tous mes efforts pour contenter mes professeurs et pour que M. le Proviseur puisse vous donner toujours de bons renseignements sur ma conduite et mon travail. J'ai déjà eu une exemption de M. le Censeur et j'espère que la semaine prochaine j'en aurai une autre. Je ne m'ennuie pas du tout. Je joue avec mes camarades pendant les récréations et je m'amuse beaucoup. Je vous remercie encore une fois et je vous prie de ne pas oublier votre petit ami, Paul Vignon Restif de la Bretonne¹² ».

Comment comprendre cette sollicitude empressée de l'Impératrice et cette publicité autour du jeune Paul Vignon ? Georges Boulinier, en indiquant dans son article que Jules Lacroix s'était marié en 1851 avec la princesse Lucie Caroline Rzewuska, nous met peut-être sur une piste. Ne serait-ce pas grâce aux relations de l'épouse de Jules Lacroix dans la société aristocratique du second Empire que Marie Adèle Combe aurait eu cet appui en faveur de son fils ?

Georges Boulinier dit ignorer si Paul Vignon s'est marié. Il le fut en effet. Un entrefilet de presse paru dans les « Avis de mariage » du *Figaro* du 30 septembre 1907 annonce l'union de « Paul Victor Adrien Vignon Rétif de la Bretonne et de Mlle Marie Virginie Henriette Hinnekindt » ; le même avis publié dans *Le Soleil* du 29 septembre précisait que le marié était « rédacteur au Crédit Foncier¹³ ». Cet avis de mariage est repris dans *Le Figaro* du 1^{er} octobre et dans *L'Univers* du 2 octobre. Je n'ai pas retrouvé l'acte de ce mariage, mais le couple est recensé en 1911, à Jouars-Pontchartrin (Yvelines), sous les mentions de *Vignon Rétif de la Bretonne Paul et Rétif de la Bretonne Henriette* (sans autre patronyme)¹⁴.

On voit qu'en 1911 encore les Vignon accolaient à leur nom *Rétif de la Bretonne*.

Ce couple n'eut pas de descendance : Marie Hinnekindt, née à Anvers le 11 janvier 1861, avait 46 ans lorsqu'elle devint Mme Vignon. Paul Victor Adrien,

12. Deux ans plus tard, dans son n° du 6 août 1868 *Vert-Vert* publie le passage d'une lettre qui semble distincte de celle de 1866 : « Le jeune Paul E. [sans doute une coquille pour V ou A] Vignon Rétif de la Bretonne, placé par les soins du Comité de la Société des gens de Lettres au collège de Vendôme, vient d'adresser au délégué de la commission une lettre dont nous croyons devoir extraire les phrases suivantes : «Je serais heureux, Monsieur, de pouvoir vous témoigner ma reconnaissance par mon travail et ma conduite. C'est la meilleure preuve de mon amitié que je puisse donner à mes protecteurs» ».

13. Sur la base d'un acte de février 1884, G. Boulinier indique qu'il était alors « attaché au Crédit Foncier de France ».

14. Curieusement, elle est dite née à Singapour, ce qui ne peut être qu'une confusion avec une parente prénommée Marie Augustine Renée, née à Singapour en 1886 et morte à Marseille en 1916.

dont on ignore la date de décès, fut le dernier à afficher le nom du célèbre aïeul, et comme le note G. Bouludier, il était le seul à pouvoir transmettre le nom, « les autres descendants de Vignon ne pouvant être que des Rieffler ou des Buchère, par ses filles ».

Une arrière-petite-nièce : Noémie Théodorine Rétif de la Bretonne

Son nom figure dans un article du journal *Le Droit* en date du 26 septembre 1863 et intitulé : « La postérité de Rétif de la Bretonne¹⁵ ». On y lit : « Ce nom étrange d'un homme plus étrange encore dans sa vie privée et dans ses écrits, d'une individualité si excentrique que parfois elle touche à la folie par le plus triste de ses côtés, ce nom de *Rétif de la Bretonne* était prononcé aujourd'hui devant le tribunal correctionnel. La femme Manigand prévenue d'adultère est née Noémie Théodorine de la Bretonne. Elle est évidemment une descendante de ce cynique et bizarre écrivain qui ne savait rien et qui devinait tout, qui employait si mal les plus remarquables qualités naturelles. Chose étrange, on pourrait prendre le compte rendu du procès intenté à la petite-fille pour une page des œuvres de l'aïeul [ce qui est rapporté évoque en effet les malheurs conjugaux d'Agnès/Ingénue Saxancour] [...] La femme Manigand aurait entretenu des relations adultères avec plusieurs individus et notamment avec un jeune garçon parfumeur âgé de 21 ans ». *Le Figaro* du 4 octobre se contente de railler : « Voici une petite-fille de Rétif de la Bretonne qui se fait condamner pour avoir croqué le fruit défendu avec un jeune parfumeur. Un parfumeur hélas ! Elle aurait dû prendre pour défenseur un ami de la famille, Monselet par exemple ».

Sur son acte de naissance, son patronyme est *Rétif*, mais sur la fiche d'état-civil de son mariage avec Pierre Manigand, « agent d'affaires », le 12 juin 1858¹⁶, il est porté qu'elle est née *Rétif de la Bretonne* (et non simplement *de la Bretonne*).

Les informations que j'ai pu recueillir à son sujet (via *Filae.com*) indiquent qu'elle est la fille de Laurent Rétif et de Françoise Tel¹⁷. Elle est née

15. Dans une note parue dans le n° 26 des Études rétiviennes (juin 1997), p. 150, Daniel Baruch mentionne incidemment cette Noémie.

16. Source : *Filae.com*. Archives de Paris reconstituées.

17. Laurent avait été marié une première fois avec Aimée Nicole Parent (1799-1835), dont il avait eu au moins trois enfants : Adèle Théodorine Rétif, née à Paris le 8 juillet 1827 ; elle se maria à Nancy le 3 juin 1850, où elle était « domestique », avec Georges François Moncel, né le 11 février 1825 à Nancy ; Laurent est qualifié sur cet acte d'« employé de l'octroi de Paris et y demeurant, barrière du Roule » ; Joséphine Aimée, née le 12 juillet 1833 (décédée à 19 ans le 21 août 1852) ; Jacques Alfred, né le 1^{er} septembre 1835 (sa mère meurt le 22 novembre suivant, sans doute des suites de ses couches). — Daniel Baruch, dans sa note (voir *supra* la note 15), se trompe en donnant Noémie comme un enfant du premier mariage de Laurent ; sa mère était Françoise Tel, la deuxième femme de Laurent.

le 25 décembre 1839 (baptisée seulement 14 août 1842, à l'âge de deux ans).

Quel est le lien de Laurent Rétif avec Nicolas-Edme l'écrivain ? Lors de son décès, survenu le 26 juillet 1882 à Paris, il est dit « âgé de 80 ans, retraité, né à Vermenton en 1802 » (en fait le 24 août 1801). Lors du recensement de 1872, il vit à Dammarie-les-Lys (en Seine-et-Marne), qualifié de « pensionné militaire et ex-brigadier de l'octroi de Paris ». Sur son acte de décès, il est noté : « fils de père et mère dont les noms ne nous sont pas connus ». Les registres d'état civil nous donnent heureusement les informations suivantes : son père est Jean Baptiste Charles Rétif, né le 22 mai 1775, sa mère Anne Thomas, née le 11 août 1772.

Charles et Anne se sont mariés le 20 décembre 1798 (3 frimaire an 7) à Vermenton. Elle est originaire de Vermenton, mais lui est arrivé un an plutôt du Val-du-Puits (commune de Sacy) pour être domestique chez Quatrevaux, le « maître de la poste aux chevaux » de Vermenton. Ni l'un ni l'autre ne savent signer.

On découvre avec surprise que date et lieu de naissance de Laurent Rétif sont précisément ceux d'un *L. Rétif de la Bretonne*, l'auteur de plusieurs écrits maçonniques¹⁸ et d'un livre intitulé *Le Chroniqueur populaire, épisodes de l'armée d'Italie*, paru en 1845¹⁹. Dans cet ouvrage L. Rétif de la Bretonne se présente dès les premières lignes comme né à Vermenton le 6 fructidor an IX (soit le 24 août 1801), de Charles Jean Rétif et de Marie Simon : « Dans la matinée du 6 fructidor de l'an IX de la République française une et indivisible vint modestement au monde dans la petite ville de Vermenton (Yonne), sans tambour ni trompette, le fils de Charles Jean et de Marie Simon²⁰ ». Le prénom du père est identique à celui de Laurent, si l'on admet l'ordre flottant des prénoms ; seule différence, le nom de la mère est Marie Simon, au lieu d'Anne Thomas dans l'acte de naissance.

18. On trouve dans le catalogue de la BnF, un *Vade-mecum maçonnique*, 1840, 54 pages, avec une *Suite* en 1841, 72 pages ; *L'Universaliste, chant maçonnique*, 1843, 4 pages ; *L'Inauguration du Temple maçonnique*, 1843, 4 pages ; une *Épître sur les causes de la situation morale et matérielle de la Maçonnerie française*, 1852, 12 pages. En outre, *Le Barde de la grande famille*, 1847, 36 pages et *La Liberté de 1848 en quatre couplets*, 1848, 2 pages. — Ces titres sont cités par Lacroix, *Bibliographie et Iconographie [...]*, p. 465-466.

19. En février 1997, ce volume était proposé par une librairie parisienne au prix de 800 francs (soit à peu près 180 €). La dernière page donne une liste des « Ouvrages du même auteur, pour paraître incessamment », huit titres qui n'apparaissent nulle part dans les catalogues et qui sans doute n'ont jamais paru.

20. Voir quelques citations tirées de cet ouvrage par Philippe Havard de la Montagne, dans *Études rétiviennes* n° 25, p. 151-152.

Mais les autres coïncidences imposent de voir dans *Laurent* et *L.* le même personnage, car les registres de Vermenton ne contiennent aucune trace d'un frère jumeau. L'initiale *L.* n'est jamais développée sur les publications de ce Rétif. La BnF, dans son catalogue, l'a explicitée en *Louis*. Il s'agit en réalité de *Laurent*.

Charles Monselet écrit dans son ouvrage sur Rétif : « À l'un des étalages du quai Voltaire, j'avais lu sur la couverture d'un énorme volume : *Le Chroniqueur populaire* par L. Rétif de la Bretonne, Vaugirard, 1845. En ouvrant ce livre, j'avais appris que c'était un neveu de l'auteur des *Contemporaines* [...] Cependant je ne fis la connaissance de ce neveu que quelques années plus tard » (p. 96-97)²¹. Si Monselet le qualifie de *neveu*, c'est qu'il a trouvé cette phrase dans *Le Chroniqueur populaire* : « Nous parcourions le modeste domaine de la Bretonne où un Rétif, notre oncle, avait eu le bonheur de naître²² » (p. 494).

En effet, ma recherche généalogique confirme que ce Laurent Rétif est sinon un neveu de l'écrivain, du moins un petit-neveu. Sa grand-mère est Catherine Rétif (26 décembre 1838-30 août 1787), sœur cadette de Nicolas l'écrivain, jumelle de Geneviève, filles d'Edme Rétif et de Barbe Ferlet. Catherine était la femme de Pierre Nicolas Rétif (1740-30 avril 1795), recteur des écoles de Nitry²³.

Ainsi, Noémie Théodorine, qui a conservé le patronyme *Rétif de la Bretonne* hérité de son père, franc-maçon et homme de lettres, est l'arrière-petite-nièce de l'auteur de *Monsieur Nicolas*.

Qu'est-elle devenue après le procès de 1863 ? Elle n'avait alors que 24 ans. Sa descendance est inconnue, ainsi que la date de son décès.

Pierre TESTUD

21. Malheureusement, Monselet n'a jamais reparlé de ce neveu.

22. La confusion entre la maison natale et la ferme de la Bretonne est constante au XIX^e siècle.

23. Rappelons ici que parmi les enfants de ce couple figure, outre Jean Baptiste Charles (le père de Laurent), Geneviève, veuve Boiron, cantinière dans les armées napoléoniennes (1778-1857). Laurent le militaire était donc un neveu de cette cantinière et Noémie une petite-nièce. — Voir l'opuscule de Henri Berthoud, *Geneviève Rétif, veuve Boiron, cantinière de la Garde Impériale*, 1839 et sa lettre du 15 décembre 1832 au ministre du commerce publiée dans les *Études rétiviennes* n°39, déc. 2007, p. 295-299.

Compte rendu de l'Assemblée générale

Maison de la Recherche de la Sorbonne-Nouvelle
4 rue des Irlandais – Paris 5^e
Le 22 juin 2024

Présents : Flora Amann, Jean Michel Andrault, Hélène Boons, Hélène Cusac, David Bordes, Joël Castonguay-Bellanger, Eric Frantz, Didier Gambert, Yuki Ishida, Claude Jaëcklé-Plunian, Philippe Jalet, Claude Klein, Françoise le Borgne, Laurent Loty, Nicole Masson, Crista Mittelsteiner, Christian Peythieu, Henri Portal, Pierre Testud, Sylvie Valet, Heiner Wittmann (20 présents).

Excusés : *Bibliothèque d'Auxerre*, Nicolas Brucker, Alain Bujard, Paul Carriot, Alcide Carton, Jean Luc Charleux, Antoine Demos, Klaus Schmitz-Otto, Dominique Varry.

Procurations : Alcide Carton à Laurent Loty ; Alain Bujard, Paul Carriot, Klaus Schmitz-Otto à Françoise Le Borgne ; Bibliothèque d'Auxerre (A. Perrin), Claude Masson et Yann Caudal à Hélène Boons ; Antoine Demos à Sylvie Valet ; Dominique Varry, Jean-Luc Charleux et Nicolas Brucker à Didier Gambert (11 procurations).

RAPPORT MORAL

L'an passé nous avons procédé au renouvellement partiel du bureau et accueilli de nouveaux membres dans le Conseil d'administration de la société Rétif de la Bretonne. Nous avons de la sorte à la fois élargi la taille du comité d'entreprise, et accru son rayonnement, je dirais presque international, dans la mesure où certains de nos élus résident au Japon, en Allemagne, ou encore au Québec. Nous sommes désormais 18, et avons pourvu la totalité des mandats possibles.

Ce fut une année de grand changement, dans la mesure où, à la tête de la société, Françoise le Borgne a succédé à Nicole Masson qui en tenait les rênes depuis le début des années 2000 et a souhaité, comme on dit, « passer la main ». Un grand merci à toutes les deux : pour le travail accompli, et pour celui à venir.

La prochaine échéance électorale aura lieu l'année prochaine, conformément aux statuts : il s'agira de soumettre aux votes le renouvellement, ou le maintien, d'un tiers des membres du CA.

L'année dernière, car la fonction du rapport moral annuel est à la fois de faire le bilan des actions passées, en cours ou à venir, nous évoquions le colloque qui s'était tenu au Japon les 22 et 23 février 2023 (*Les Revies de Rétif de la Bretagne*) dont les actes, collationnés, forment le numéro 55 de la revue.

Plusieurs projets vont nous occuper dans l'immédiat : un colloque sur Rétif et l'épistolaire, qui se tiendra à Montpellier au mois de mars 2025, mais aussi le dossier « Rétif après Rétif », coordonné par Françoise Le Borgne, Laurent Loty, Lucien Derainne, lequel formera l'essentiel du numéro 56 de la revue.

À l'automne 2025 aura lieu également un colloque « Rétif-George Sand ». Il est prévu d'associer à cette manifestation des visites à Sacy et à Nohant.

L'année 2025 sera celle du quarantième anniversaire de la société, fondée en 1985. Sans doute devons-nous réfléchir aux modalités de la future assemblée générale, afin de célébrer comme il se doit cette belle preuve de longévité et de renouvellement.

Rappelons que le site a été modifié et enrichi, notamment par la revue des œuvres de Rétif, effectuée par Pierre Testud, et la refonte de la section « bibliophilie » opérée par Jean Michel Andrault.

Parmi les travaux en cours, signalons l'entreprise des « Mots de Rétif », qui va son chemin, s'enrichissant progressivement des contributions des uns et des autres. Une publication, le moment venu, sera à l'ordre du jour.

L'édition de *La Découverte australe*, par Laurent Loty est également en cours, et nous sentons bien que le moment de la publication se rapproche, laquelle donnera lieu à deux manifestations complémentaires, une portant sur « Rétif de la Bretagne et les sciences », l'autre, portant plus particulièrement sur l'œuvre elle-même.

La connaissance de l'œuvre de Rétif s'approfondit ainsi d'année en année.

De la même façon, le principe d'une édition des *Posthumes*, que je souhaite réaliser dès que j'en aurai terminé avec celle, en cours, de *l'Histoire de Laurent Marcel ou l'observateur sans préjugés* de l'abbé Jean Bardou, a été en quelque sorte acté lors de la précédente année générale.

Ainsi, pour conclure, il apparaît clairement que la société Rétif de la Bretonne se montre très active et que l'œuvre de Rétif, par sa taille, son originalité, ses « défauts » même, continue de fournir matière à d'inépuisables réflexions.

Didier GAMBERT

Mis aux voix, le rapport moral est approuvé à l'unanimité.

Suivant l'ordre du jour, l'Assemblée passe au rapport financier établi par notre trésorière, Sylvie Valet.

Rapport financier de la Société Rétif de la Bretonne pour l'année 2023

Recettes :

Report du solde créditeur 2022 : 9577,07 €

Adhésions : 2349,50 €

Achat de 4 exemplaires du catalogue : *Je suis né auteur* : 40 €

Aides à la publication : 834 €

Total recettes : 12800,57 €

Dépenses :

Frais bancaires : 148,60 €

Frais postaux + remboursements divers : 96,60 €

Achat de 10 DVD à Doriane Films : 110,04 €

Stockage de la revue : 220,80 €

Presses littéraires (impression du N° 54 de la revue) : 2187,93 €

Maintenance du site informatique : 346,50 €

Total dépenses : 3110,47 €

Soit un solde créditeur de : 9690,10 €

Recettes :

Elles sont importantes, et comme l'an dernier, supérieures à celles de l'année précédente (12284, 80 € en 2022 ; 12800, 57 € cette année). Nous avons bénéficié cette année d'une aide à la publication de 500 euros en provenance de l'université de Nanterre et d'aides à la publication suite au colloque de Kyoto

d'un montant de 334 euros. Cette dernière aide a permis à nos collègues japonais d'acheter des revues de 2024 (soit le numéro 55 des *Études rétiviennes*). Le total des aides s'élève à 834 euros.

Nous n'avons comme en 2022 vendu aucune revue à l'unité.

En revanche nous avons vendu 4 exemplaires du catalogue de l'exposition d'Auxerre : *Je suis né auteur* pour un montant de 40 euros.

Dépenses :

Elles ont augmenté. Elles étaient de 2707,73 euros en 2022 ; elles sont de 3110,47 en 2023.

Les frais bancaires ont légèrement augmenté (ils étaient de 140,85 euros en 2022 ; ils sont de 148,60 euros en 2023).

La hausse des dépenses s'explique aussi par le fait que nous avons acheté 10 DVD des *Nuits de Paris* à Doriane Films pour un montant de 110,04 euros.

Pour la maintenance du site informatique la Société Rétif de la Bretonne a déboursé 346,50 euros.

L'impression de la revue *Études rétiviennes* nous a coûté plus cher qu'en 2022 (2129,43 euros 2022 ; 2187,93 cette année).

En revanche le montant du stockage de la revue est stable. Il est de 220,80 euros depuis l'année 2021.

Quant aux frais postaux et remboursements divers, ils sont nettement inférieurs à ceux des années précédentes (96,60 euros cette année ; 216,65 euros en 2022).

Adhérents :

Nous déplorons cette année encore le décès de l'un de nos membres.

En revanche nous avons le plaisir d'accueillir 9 nouveaux adhérents (dont un étudiant).

En 2023 la Société Rétif de la Bretonne compte 57 personnes à jour de leur cotisation (elles étaient 60 l'an dernier) et 24 institutions à jour de leur cotisation (contre 25 l'an dernier). Soit 81 adhérents en tout à jour de leur cotisation contre 85 en 2022.

En 2023 enfin la Société Rétif de la Bretonne compte un membre donateur (le même depuis des années) et 8 membres bienfaiteurs. Ils sont en légère augmentation puisqu'ils étaient au nombre de 5 en 2022.

Sylvie VALET

Trésorière de la Société Rétif de la Bretonne

Mis aux voix, le rapport financier est approuvé à l'unanimité.

COMPTE RENDU DE L'AG

On commence par un certain nombre de remarques liées au rapport financier : la société Rétif de la Bretonne comprend 81 membres adhérents, soit 57 personnes physiques auxquelles s'ajoutent 24 institutions. Nous déplorons cette année le décès d'un de nos adhérents, Philippe Mage. Neuf nouveaux membres ont rejoint notre société au cours de l'année écoulée.

La question des envois postaux, en particulier des envois à l'étranger qui ne seront plus assurés par l'imprimeur, est ensuite abordée. Jean Michel Andrault évoque alors l'existence d'un tarif spécifique (livres et brochures), destiné à permettre le rayonnement de la culture française à l'étranger. Cl. Jaëcklé Plunian se chargera d'expédier la revue à l'étranger.

Dans un même ordre d'idée, on se demande si la société est habilitée à recevoir des dons. Il faudrait dans ce cas délivrer des Cerfa aux donateurs. Hélène Cussac évoque les procédures à mener auprès des services fiscaux afin d'obtenir une telle habilitation.

Françoise le Borgne et Sylvie Valet estiment que la société devrait en effet pouvoir bénéficier de formes de mécénat.

Pour finir, il apparaît clairement que l'envoi de DVD des *Nuits révolutionnaires* aux membres bienfaiteurs est toujours d'actualité.

Comme le stipulent nos statuts, il est rappelé qu'une nouvelle échéance électorale concerne notre société pour l'année 2025. Il est prévu, la dernière élection remontant à 2023, de renouveler un tiers des mandats lors de la prochaine assemblée générale, en mai ou juin 2025.

Dans la mesure où le CA de la société comporte désormais 18 membres, il va de soi que les tiers à renouveler seront plus importants : aux quatre membres prévus initialement, à savoir Éric Frantz, Laurent Loty, Christian Peythieu et Sylvie Valet, viennent s'ajouter ceux d'Hélène Boons et Didier Gambert, soit six personnes.

Un appel à candidature figurera dans la revue.

L'assemblée se consacre ensuite à la programmation des futurs numéros de la revue.

Le numéro 56 de la revue sera consacré à « Rétif après Rétif », c'est-à-dire à la postérité littéraire de Rétif de la Bretonne, que ce soit en tant que modèle ou inspirateur. D'ores et déjà sept articles sont prévus, qui seront rédigés par Françoise le Borgne, Keiko Tsujikawa, Pierre Testud, Lucien Derainne, Henri Portal, Philippe Jalet et Hélène Cussac.

On évoque également l'utilisation d'un portrait de Michel Aumont en couverture du numéro 56, qui incarna Rétif dans *Les Nuits révolutionnaires*. Comme toujours en pareil cas, la question de droits éventuels se pose. Toutefois, la Société Rétif de la Bretonne a été associée à l'édition du coffret DVD réalisé par Doriane.

L'année 2025 sera également celle du quarantième anniversaire de la société, fondée en 1985.

De fait, le numéro 57 se fera l'écho de cet événement. Pierre Testud proposera des compléments à l'histoire de la ferme de La Bretonne et évoquera ce qu'on peut nommer la « préhistoire » de la société, à savoir l'existence d'une association nommé « Les Amis de Rétif ».

Pour le reste, ce numéro sera consacré à la publication des actes du colloque de mars 2025 sur « Rétif et l'épistolaire ». Seize communications sont annoncées.

Quant au numéro 58, il pourrait porter sur « Rétif et la chanson », ou « Rétif poète », ou encore « Rétif et les arts ».

Le numéro 59 serait consacré à *La Découverte australe par un homme volant*, dont l'édition critique est en cours de réalisation. Par voie de conséquence, le numéro 60 pourrait proposer un élargissement de la perspective, et s'intéresser, d'une manière plus générale, à « Rétif et les sciences ».

Le colloque portant sur George Sand / Nicolas Rétif, sera quant à lui publié ailleurs que dans la revue.

On passe ensuite à la numérisation de la revue, présente sur Gallica, en évoquant en particulier la question de sa visibilité, soulevée par Joël Castonguay-Bellanger. En effet le format PDF ne permet pas toutes les formes de recherche. De fait la revue se trouve vouée à une forme de confidentialité numérique. La question posée (on va même jusqu'à s'interroger sur le maintien de l'édition papier, souhaitée par les participants à l'assemblée générale, qui y sont attachés) est bien celle de la diffusion de la revue : comment peut-on faciliter l'accès à son contenu ? Doit-on maintenir la barrière mobile qui fait qu'un numéro n'est numérisé que cinq ans après sa parution ? On souhaite prendre contact avec Cairn afin de voir si des opportunités se présentent pour diffuser mieux la revue.

On évoque ensuite le site *retifdelabretonne.net*, où Pierre Testud a réalisé une précieuse et très complète présentation des œuvres publiées par Rétif. La

rubrique « bibliophilie », conduite par Jean Michel Andrault, emporte également l'adhésion.

Les questions diverses portent d'abord sur le quarantième anniversaire de la société. En 2015, l'assemblée générale, quittant le Paris rétivial, avait eu lieu à Auxerre. S'en était suivie le lendemain une visite de Sacy, de la ferme de La Bretonne, du mythique vallon célébré dans *Monsieur Nicolas*.

La question du lieu se pose alors, ainsi que des activités à programmer.

L'assemblée se conclut par une présentation de randonnées rétiviennes, effectuée par Claude Jaëcklé-Plunian, dans la perspective, en particulier, du quarantième anniversaire de la société.

L'Assemblée se termine à 19h.

Hélène BOONS et Didier GAMBERT
secrétaires de séance

Varia

Bibliophilie

Chronique de bibliophilie : Dispersion d'une belle bibliothèque rétivienne (3 octobre 2024)

Cette année nous limiterons cette chronique à une seule vente aux enchères, présentant un très bel ensemble d'œuvres anciennes. Rétif est pourtant toujours présent dans les catalogues des libraires (papier ou sites de librairie en ligne), des ventes aux enchères, et sur les grands sites de type ebay. Mais nous n'y avons pas remarqué de nouveautés notables, même si le collectionneur passionné ou occasionnel peut évidemment y trouver des ouvrages intéressants, parfois rares. Et nous délaisserons encore les éditions modernes ou contemporaines.

Le jeudi 3 octobre 2024, la SVV De Baecque et associés proposait aux enchères, à Lyon (70 rue Vendôme) et en ligne, un beau catalogue de *Livres anciens et modernes*¹. Sur les 130 lots, 39 étaient libellés « Restif de la Bretonne » (tous en éditions anciennes à l'exception d'un lot de documentation moderne), sauf erreur l'ensemble le plus important depuis la vente Couton Veyrac Jamault du 8 février 2011 à Nantes². L'étude, interrogée, nous a affirmé que l'ensemble appartenait à un seul collectionneur Rhône-alpin, dont l'identité n'a pas été révélée. Quelques « monuments » du massif rétivien étaient certes absents (*Les Contemporaines*, *La Découverte australe*, *La Femme infidèle*, *Monsieur Nicolas*, *Les Posthumes*). Mais de nombreuses œuvres, parfois rares, étaient bien présentes, dans des reliures anciennes ou XIX^e siècle de qualité (Belz-Niédrée, Chambolle-Duru, Champs, Petit, etc.), provenant parfois des

1. Ce catalogue peut être consulté en ligne (où il devrait rester de longues années) sur le site internet de l'étude : www.debaecque.fr. Ajoutons que chaque lot y est souvent illustré par plusieurs photos, à la différence du catalogue.

2. Voir notre "Chronique Bibliophilie", *Études rétiviennes* n° 43, décembre 2013, p. 201-211.

bibliothèques de grands collectionneurs (le Maréchal de Richelieu, Léon Rattier, Ph.-L. de Bordes de Fortage, Roger Peyrefitte, etc.). Ajoutons que les notices du catalogue établi par le cabinet d'expertise Edgard Daval sont précises (à une ou deux coquilles près) et permettent d'utiles comparaisons avec les bibliographies existantes (notamment celle de Rives Childs). Nous n'avons cependant pas trouvé d'édition inconnue, parfois quelques variantes de pagination sans doute imputables au relieur. Tous les ouvrages sont des éditions originales sauf mention contraire.

Les estimations allaient d'un minimum de 150 euros pour une contrefaçon de *La Fille naturelle* à 5 000 euros pour *Le Drame de la Vie* imprimé à la maison en 1793, avec le portrait dépliant de Rétif par Berthet. Tous les lots ont été disputés, le plus souvent à des prix proches des estimations basses (mais il faut toujours ajouter un minimum de 30% de frais...) ; 10 ont été retirés, l'enchère étant inférieure à un prix de réserve. Sans trop de surprise les œuvres les plus importantes, habillées qui plus est en somptueux maroquin du XIX^e siècle, ont largement dépassé les estimations hautes :

- *Le Drame de la Vie*, bien complet des pièces justificatives du cinquième volume, et avec le portrait replié de Rétif par Binet, en maroquin rouge de Chambolle-Duru : 6 800 € (sans les frais, nous ne le rappellerons pas) ; c'est l'exemplaire du catalogue de 1874 de la librairie Fontaine, vendu alors 350 F et signalé alors « **lavé et encollé** ». Il a très largement dépassé son évaluation de 3 000-5 000 €.

- *Le Paysan et la Paysane pervertis*, 4 volumes reliés en maroquin rouge au XIX^e siècle par R. Petit, avec les 120 gravures requises (Gaudet y est en habit ecclésiastique, non censuré) : 5 500 € (estimé 2 000-3 000 €).

- *Ingénue Saxancour*, 3 volumes en maroquin rouge de Chambolle-Duru, exemplaire non cartonné : 3 400 € (estimé 1 500-2 000 €).

Nous établirons ensuite une comparaison entre l'estimation et le prix obtenu, par ordre chronologique (et de vacation) sauf regroupements d'éditions différentes du même titre. Nous ne donnerons pas toutes les provenances, seulement celles qui nous semblent (de manière très subjective...) les plus intéressantes.

- *La Famille vertueuse...*, 4 volumes en demi-basane à coins légèrement postérieure : 550 € (estimé 400-600 €).

- *Le Pornographe* est présent trois fois :

• Dans l'édition originale de 1769 (portant le nom de Delalain), en reliure de veau marbré de l'époque, avec en queue les armes prestigieuses de Louis

François Armand du Plessis de Wignerot, duc de Richelieu et Maréchal de France, ami de Voltaire, académicien, grand libertin : estimé 2 000-3 000 €, non vendu.

- La même édition originale (toujours Delalain), en veau marbré XIX^e siècle, ex-libris du grand bibliophile Léon Rattier, enrichie du dessin original signé Chauvet et d'une suite de 9 états du frontispice de l'édition Gay et Doucé de 1879 : estimé 1 500-2 500 €, non vendu.

- L'édition de 1776, la plus complète, tirée à seulement 500 exemplaires, en demi-basane Empire (défauts). 300 € (seulement..., estimée 300-400 € cette édition est rare).

- *Lettres de Lord Austin de N**... (La confiance nécessaire)*, en veau marbré de l'époque : 380 € (estimé 300-500 €).

- *Lucile ou les progrès de la vertu*, broché non rogné, sous couverture d'attente : **estimé 300-500 €, non vendu.**

- *Le Pied de Fanchette*, avec deux éditions :

- 1769, la première édition (avec au titre l'orthographe ...ou l'orfeline française), imprimée à 1 000 exemplaires en rouge et noir, troisième partie en 186 pages (et non 192), en veau fauve d'époque : estimé 400-600 €, non vendu.

- 1786 (pour 1798, avec au titre ...ou le Soulier couleur de rose), troisième édition, en maroquin non signé du XIX^e siècle : **380 €** (estimé 400-600 €).

- *Le Marquis de T***, ou...*, unique tirage à 1 000 exemplaires, 2 volumes en maroquin XIX^e de Belz-Niédrée : 1 600 € (estimé 1 500-2 000 €).

- *Adèle de Comminges, ou...*, 5 volumes en veau de l'époque : 1 100 € (estimé 1 000-1 500 €).

La pagination du tome 5 semble légèrement différente de celle donnée par Rives Childs : 78+58+52+24+46 pages ; mais il faudrait pouvoir vérifier, l'expert affirmant leur conformité...

- *La Femme dans les trois états...*, 3 volumes en demi maroquin XIX^e : **320 €** (estimé 300-400 €).

Le titre du volume 1, semblable typographiquement aux autres, est cependant daté 1774 (et non 1773) avec l'adresse « A Londres, / Et à Paris, chez les Libraires de Nouveautés » (et non « A Londres, / Et à Paris, chez De-Hansy, libr. Rue Saint-Jaques »).

- *Les Nouveaux Mémoires d'un homme-de-qualité*, tiré à 750 exemplaires, 1 volume en basane marbrée de l'époque : 320 € (estimé 300-500 €).

Les textes ajoutés (*Les Beaux Rêves* et *Le Secret d'être aimé...*) sont à la fin de la seconde partie et non avant la première comme décrit par Rives Childs.

- *L'École des Pères*, tirée à 1 500 exemplaires, 2 volumes en basane racinée Empire, quelques défauts : 450 € (estimé 400-600 €).

- *La Fille naturelle*, contrefaçon Franç. Grasset de 1776, 2 volumes demi-percaline XIX^e : **estimée 150-200 €, non vendue**.

- *Le Paysan perverti*, quatrième édition faite en 1782, en veau granité d'époque, avec cachet de la Bibliothèque impériale de Vienne ; *La Paysane pervertie* et *Les Figures du Paysan et de la Paysane*, en veau brun d'époque. Soit 9 volumes accompagnés de 138 gravures (**? en principe il ne devrait y en avoir que 120...**), quelques défauts : 1 450 € (estimé 1 500-2 000 €).

- *Le Quadragénaire...*, 2 volumes en demi veau raciné XIX^e : **750 €** (estimé 400-600 €, il est l'un des rares lots à dépasser l'estimation haute).

- *Les Gynographes*, 2 volumes brochés non rognés sous chemise et **étui cartonné moderne : estimé 400-600 €, non vendu** alors que c'est un titre très rare.

- *Le Nouvel Abeilard*, 4 volumes en veau marbré d'époque, ex-libris Roger Peyrefitte : 700 € (estimé 400-600 €).

- *La Vie de mon Père* était proposée en 2 exemplaires de l'édition originale (selon Rives Childs) de 1779, « Chés la Veuve Duchesne » (et non, semble-t-il, en seconde édition comme l'affirme l'expert) :

- 2 volumes en demi-marouquin à coins XIX^e de Louis Pouillet : estimée 500-700 €, non vendu.

- reliée en un volume, demi-basane (usée) légèrement postérieure : 200 € (estimée 200-500 €).

- *La Malédiction paternelle*, là encore en 2 exemplaires :

- 3 volumes en demi-marouquin à coins XIX^e : 850 € (estimée 800-1 000 €).

- 3 volumes en demi-basane légèrement postérieure : 650 € (estimée 600-800 €).

- *L'Andrographe*, en veau moucheté d'époque (sans doute le volume le plus rare de la série des *Idées singulières*) : 382 € (estimé 300-500 €).

- *La Dernière Avanture d'un Homme de quarantecinq-ans*, 2 volumes en basane marbrée de l'époque : 900 € (estimé 800-1 200 €).

- *La Prévention nationale*, en 2 exemplaires (2 volumes chacun) :

- 3 volumes en veau brun granité de l'époque : 300 € (estimée 300-500 €).

- en demi-marouquin d'époque pour un volume, pastiche moderne pour le second, sans les 8 pages d'Analyse... in fine : estimée 300-500 €, non vendue.

- *Les Veillées du Marais*, 4 volumes en demi-veau légèrement postérieur, quelques défauts de pagination, sans les Observations de 4 pages, ex-libris

Ph.-L de Bordes de Fortage et Henri Pasquinelly, éditeur : 1 300 € (estimé 1 000-1 500 €).

- *Les Françaises*, demi-percaline carmin bradel à coins XIX^e de V. Champs, ex-libris Albert Natural, sans la liste des ouvrages et la table des *Contemporaines* : **700 €** (estimé 500-700 €, estimation haute atteinte).

- *Les Parisiennes*, encore 2 exemplaires :

- 4 volumes en demi-percaline brique bradel à coins XIX^e de V. Champs, gravures placées dans le désordre : 400 € (estimé 300-500 €).

- en 2 forts volumes reliés sur brochure en cartonnage bleu, manques : estimé 200-300 €, non vendu.

- *Le Palais Royal*, en maroquin lavallière pastiche moderne, les 3 frontispices dépliant étant ceux de l'édition bruxelloise de 1876 : 650 € (estimé 500-600 €).

- *Les Provinciales*, reliées en 6 volumes en beau cartonnage moderne, avec « La Dame du Palais de la Reine » au tome 5 (en général censurée et remplacée dans cette seconde édition de *L'Année des Dames nationales*), quelques gravures des *Contemporaines* ajoutées aux 31 de l'ensemble : 800 € (estimé 800-1 000 €).

- *Philosophie de Monsieur-Nicolas*, en joli cartonnage bradel du XIX^e, ex-libris de Marc-Antonio Borghese, prince de Sulmona : 300 € (estimé 300-500 €).

- *Les Nouvelles Contemporaines*, en demi-chagrin rouge d'époque, sans le portrait de Rétif par Berthet : 250 € (estimé 200-400 €).

- *Mes Inscriptions*, en percaline rouge de l'éditeur (1889), ex-libris Ferdinand Brunetière : **100 €** (estimé 80-100 €).

- Lot de 11 livres ou plaquettes modernes (Charpentier, Boissin, Bordes de Fortage, Berkman, Coward, etc.) plus une cinquantaine d'ouvrages (dont de nombreuses *Études rétiviennes*) : estimé 200-300 €, non vendu.

S'il faut conclure... 10 lots, soit le quart de ceux présentés, n'ont pas atteint le prix de réserve et ont été retirés.

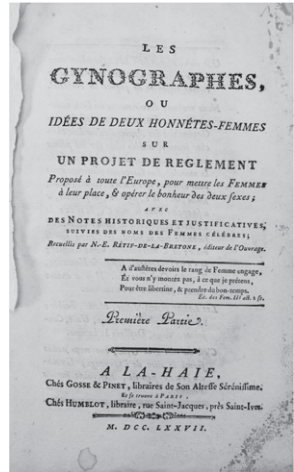
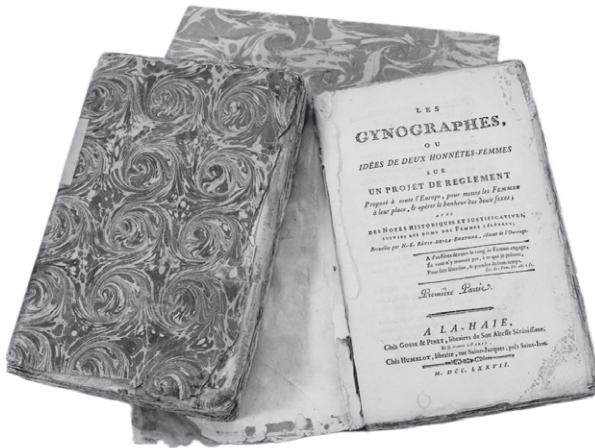
Les 3 lots qui ont survolé, et de loin, leur estimation sont des œuvres très importantes et très rares de Rétif, et possèdent une reliure postérieure signée de relieurs célèbres du milieu du XIX^e siècle ; des reliures pour collectionneurs de l'époque où l'on redécouvre Rétif avec l'aide de Charles Monselet, de Paul Lacroix et... de leurs libraires-éditeurs. De plus *Le Paysan Paysane* est non seulement bien complet des 120 gravures mais aussi en premier état avant censure. La note d'expertise rétiviennne est bien présente : *Le Drame de la Vie*, vainqueur du jour, est une œuvre quasiment sans gravure (seulement le portait de Rétif) et il « triomphe » pourtant du *Paysan Paysane*...

La rareté de plusieurs titres n'a apparemment, pas eu d'effet déclencheur sur les bibliophiles participant à la vente. Mais il y a également lieu de penser que les 30% de frais à ajouter au prix marteau (davantage encore si l'on achète en ligne et s'il faut se faire livrer les achats...) ont pu tempérer l'ardeur des enchérisseurs.

*
* *

Rétif reste une valeur sûre de la bibliophilie. Les prix des éditions anciennes restent élevés, certains titres sont véritablement très rares, même s'il reste possible de trouver facilement un volume dépareillé des *Contemporaines* avec de belles gravures bien supérieures en qualité aux reproductions modernes. Répétons-le encore et toujours, il faut fréquenter les libraires, les catalogues de ventes aux enchères (ce qui est devenu très aisé grâce à Drouot.com ou Interenchères.com), les salons, les bibliothèques aussi bien sûr, tant les œuvres originales de Rétif sollicitent le contact physique, matériel, avec le lecteur.

Jean Michel ANDRAULT et Philippe JALET



Les Gynographes (1777)



Le Pied de Fanchette ou le Soulier couleur-de-rose (1786 pour 1798) – Frontispice anonyme

Notes sur quelques parutions récentes concernant Rétif de la Bretonne

Deux volumes de Rétif en Poche viennent de ressortir en librairie : d'une part *Les Nuits de Paris*, édition Jean Varloot et Michel Delon (Gallimard, Folio Classique, © 1986, 416 pages) qui offre des extraits variés des récits du Spectateur nocturne, d'autre part *Les Nuits révolutionnaires 1789-1793*, aux Éditions de Paris Max Chaleil, avec un Avant-propos de Charles Brabant (mai 2024, 192 pages). Comme le Livre de Poche de 1978, ce dernier reprend le titre porteur que l'historien Franz Funck-Brentano avait donné à sa publication de *La Semaine nocturne* et des *Vingt Nuits de Paris*, expurgées des fictions insérées entre les récits d'actions révolutionnaires. Sans le littéraire donc, qu'il faudra pourtant réintégrer un jour pour comprendre Rétif tout entier...

Ce sont tout de même deux volumes de qualité, qui, s'ils ne peuvent remplacer la publication intégrale des *Nuits de Paris* chez Champion (édition critique par Pierre Testud, 5 t., 2019) peuvent quand même initier à la connaissance de l'œuvre de Rétif de la Bretonne.

Patrick Modiano

Publication de 11 récits et romans dans un gros volume (1015 pages), sous le titre général de *Paris des jours et des nuits – Romans*, Paris, Gallimard, coll. Quarto - Voix contemporaines, 2024. Édition illustrée.

L'auteur rassemble ici ses ouvrages qui ont « pour toile de fond les rues de Paris ». Paris – la ville de sa naissance – se présente dans ses romans « comme un paysage naturel » auquel il ajoute ses lectures, l'abbé Prévost, Restif de la

Bretonne, Balzac, Nerval etc. Ainsi, à partir de fondations biographiques et culturelles, s'élance l'œuvre « comme une autobiographie du possible ».

Paris des jours et des nuits s'intègre tout naturellement dans un numéro des *Études rétiviennes* consacré à une recherche sur les interprétations diverses auxquelles ont donné lieu les écrits de Rétif de la Bretonne.

Claude JAËCKLÉ PLUNIAN

Questions pour un article sur le nouveau site retifdelabretonne.net

La réception, enthousiaste, de notre nouveau site a bien montré l'importance pour la Société Rétif de la Bretagne, de ce lien vital aujourd'hui.

En 2019, Françoise Le Borgne, présidente de notre Société, reprend la maintenance et l'administration du site internet *retifdelabretonne.net* créé par Nicole Masson en 2003.

En 2021, elle annonce son intention de réformer le site, aidée par Laurent Loty, et lance un programme de refonte de l'arborescence et des contenus dans le cadre d'un projet collectif mené par trois étudiants du Master 2 « Direction de projets ou établissements culturels » parcours « Métiers du livre et médiation numérique » de l'Université Clermont Auvergne : Léa Endrivet, Lucas Ferrari et Marine Kuttler. Le nouveau site a été livré en juin 2022.

Questions

– Pourquoi cette rénovation ?

FLB : Créé en 2003 et refondu en 2016, le précédent site avait prouvé l'utilité d'une vitrine numérique des activités de la Société Rétif de la Bretagne mais il avait fait son temps. Son obsolescence était d'abord technique : nous avons été confrontés, au début des années 2020, à plusieurs pannes liées à des failles de sécurité. L'informaticien qui nous avait dépannés nous avait prévenus que notre site ne résisterait plus longtemps à des piratages auxquels il était devenu très vulnérable. La nécessité d'une refonte s'est donc imposée à nous et j'ai décidé de faire appel à des étudiants inscrits dans une formation « Métiers du livre et médiation numérique » dans laquelle j'interviens pour

nous aider à concevoir une nouvelle version du site. Outre l'intérêt de faire appel gratuitement à leurs compétences dans le cadre d'un projet collectif, je trouvais stimulant de bénéficier du point de vue extérieur et neuf d'étudiants qui accepteraient de travailler avec nous, en lien, bien sûr avec l'informaticien en charge du site. De fait, cette refonte était aussi l'occasion de repenser la structure du site afin de favoriser une navigation ergonomique et fluide. Au fil des années, les contenus avaient eu tendance à s'accumuler de façon un peu anarchique et il fallait réorganiser les rubriques de façon plus cohérente et « désherber » les contenus. Enfin, les normes esthétiques des sites internet évoluent très vite et un toilettage était là encore nécessaire pour que le site reste attractif tout en correspondant aux goûts des membres du Conseil d'administration de la Société Rétif de la Bretonne.

LL : Il était particulièrement intéressant de procéder en même temps à cette amélioration technique, esthétique, et de structure. L'informaticien et les étudiants ont principalement pris en charge la dimension technique, au service de la cohérence et des choix de forme et de contenu. Le dialogue était riche et amusant entre des étudiants apprenant à pratiquer la médiation numérique sur un auteur et imprimeur du XVIII^e siècle, et des enseignants souvent moins habiles dans le domaine du numérique, et plus expérimentés dans celui du livre et de l'imprimerie. Il s'agissait de faire se rejoindre deux moments historiques majeurs de la culture, celui qui naît avec l'invention de l'imprimerie, et celui qui naît avec l'invention du multimédia numérique en ligne.

– À quoi sert un site pour une société littéraire ?

FLB : Un site internet est devenu incontournable pour une société savante comme la nôtre. C'est d'abord un outil de communication, qui permet d'être connu au-delà du cercle des adhérents à la Société ou des lecteurs de la revue *Études rétiviennes*. S'il est correctement référencé, le site permettra à quiconque s'intéresse à Rétif et à son œuvre de nous connaître et de découvrir nos activités. À ce titre, le site est une vitrine pour la Société, grâce à laquelle on peut découvrir l'association, la revue, les manifestations que nous organisons, etc. Mais le site donne également accès à des ressources utiles pour les amateurs, les étudiants, les enseignants et les chercheurs : les sommaires et les index de la revue, des présentations de Rétif et de ses œuvres, un dictionnaire des néologismes rétiviens, des bibliographies, une présentation des biographes et bibliophiles qui se sont intéressés à l'univers

rétivien... Les rubriques du site ont été conçues de façon à permettre à chacun, quelles que soient ses motivations, d'accéder facilement à une information fiable, claire et pertinente et de pouvoir s'approprier les ressources abondées par les chercheurs rétiviens.

LL : À l'heure de cette grande révolution ou transformation numérique, un site accessible sur internet n'est effectivement pas seulement un moyen de faire connaître des publications orales (des colloques) et écrites (une revue et des éditions ou études), c'est aussi un mode de publication, de diffusion des idées (et même d'invention d'idées et de formes) aussi important et légitime que les modes de publication précédents. Le numérique a ceci d'intéressant qu'il peut réunir aussi bien des textes, des sons et des images, mettre en synergie ce qui découle de l'invention de l'imprimerie, de la radio, du cinéma et de la télévision. Si le site est bien référencé dans les moteurs de recherche, il peut faire connaître toutes les activités et productions de notre société. Celle-ci n'a pas eu besoin du numérique et d'Internet pour naître et se développer, mais elle peut désormais, par un site, à la fois se faire connaître davantage, toucher des publics différents, et même produire et créer différemment. D'où l'intérêt de notre réflexion sur de nouvelles rubriques.

– Y a-t-il concurrence entre la production écrite sur papier et les publications numérisées recevables sur écran ?

FLB : Non, pas vraiment. Toutes les sociétés savantes se posent cette question, surtout lorsqu'elles publient (aussi) leur revue en ligne, ce qui est le cas de la société Rétif. Or les études sur le sujet tendent à prouver qu'il y a plutôt complémentarité entre les contenus en ligne et les publications papier. L'important, pour nous, est de faire connaître la revue, qu'il s'agisse des numéros anciens (accessibles sur Gallica) ou des numéros récents. Découvrir les *Études rétiviennes* par le biais des index disponibles sur le site et des mises en ligne réalisées par la BnF, ou par le biais de la rubrique des « Mots de Rétif » du site – qui publie l'intégralité des articles d'abord parus au fil des numéros de la revue – peut donner envie à des chercheurs ou à des amateurs d'acheter des exemplaires papier ou de s'abonner, ce qui reste vital pour le modèle économique sur lequel repose la Société Rétif de la Bretagne.

LL : Je partage pleinement le point de vue de Françoise Le Borgne : la production sur papier et les productions numériques peuvent être conçues en synergie, de manière à ce qu'elles s'enrichissent réciproquement.

– Comment se sont passés les travaux ? Combien de temps ont-ils duré ?

FLB : La refonte du site a duré le temps d’une année universitaire. Laurent Loty et moi-même avons échangé régulièrement avec les étudiants afin d’en valider chaque étape : diagnostic, arborescence, tri des contenus, charte graphique, choix de l’hébergement, etc. Les propositions retenues étaient également soumises au Conseil d’administration de la Société Rétif. En juin 2022, le nouveau site, créé sous wordpress était prêt mais il restait à trouver des illustrations pertinentes, alimenter les rubriques nouvelles, indexer et référencer correctement les contenus... Ce travail est loin d’être terminé.

LL : J’ajouterais seulement que nous avons tellement échangé entre nous au cours de l’élaboration du projet, parfois de manière très technique, par exemple autour des réflexions sur la meilleure arborescence possible du menu principal du site, que nous savons mieux que quiconque tout ce qui manque encore. Tant mieux : c’est le même sentiment que nous pouvons avoir lorsque nous envisageons, au sein de notre conseil d’administration ou dans nos assemblées générales, de nouveaux projets pour des manifestations scientifiques et culturelles, et pour tous les numéros à venir de notre revue.

— Qu’est-ce qui a changé dans le nouveau site ?

FLB : Comme je l’ai déjà dit, le nouveau site se veut mieux structuré, plus clair, plus pertinent. L’information est plus facile à trouver grâce à des rubriques explicites et moins nombreuses : « la Société », « la revue », « découvrir Rétif », « événements », « les mots de Rétif », « les illustrations » et « les adaptations ». Cette dernière rubrique est nouvelle : elle permettra à terme de valoriser la postérité foisonnante de Rétif et de son œuvre. La section « Bibliophilie » (accessible via l’onglet « Découvrir Rétif ») a également été entièrement refondue grâce à l’implication de Jean Michel Andrault : elle présente à la fois les plus célèbres biographes et bibliographes rétiviens (Cubières, Charles Monselet, Paul Lacroix, J. Rives Childs), les collectionneurs et bibliophiles et des notices concernant des ventes d’exemplaires.

La charte graphique du site a également changé. Les étudiants ont réussi à trouver un design qui rappelle l’univers du livre ancien tout en restant sobre et lisible. Je trouve le résultat très convaincant.

LL : Il faudrait rappeler aussi toute la richesse des contenus du précédent site créé grâce au dynamisme de Nicole Masson, et au souci de diffusion d’informations, de lectures, d’images de Claude Jaëcklé-Plunian, sans oublier

les copieuses présentations biographiques et bibliographiques, dues notamment à Pierre Testud et Françoise Le Borgne. Les nouvelles rubriques que mentionne Françoise Le Borgne vont permettre, en complémentarité avec la revue, d'aller beaucoup plus loin dans la découverte de l'œuvre et de sa fortune jusqu'à aujourd'hui, y compris dans leur dimension bibliophilique, ou d'adaptation théâtrale ou audiovisuelle. Nous avons été particulièrement passionnés par la nouvelle rubrique « Adaptations », et ce n'est peut-être pas par hasard si, deux ans plus tard, notre numéro de revue de 2024 concerne précisément les réécritures et adaptations des œuvres de Rétif. On trouvera dans cette rubrique du site aussi bien le tapuscrit de l'adaptation théâtrale de Christian Peythieu, *Le Hibou*, de 1988-1989 ; un accès au film le plus intéressant de tout le Bicentenaire de la Révolution française, *Les Nuits révolutionnaires* (1989) de Charles Brabant ; une présentation du roman *Qui a tué le hibou ?* (2016) de Jacques Savy ; la captation de 2021 de l'adaptation théâtrale très originale de la *Lettre d'un Singe* par Élisabeth Chailloux (encore non représentée car la création a été retardée par l'épidémie de Covid) ; une lecture de Claude Jaëcklé-Plunian et Christian Peythieu d'un montage d'adaptations et de réécritures de Rétif de 2023, en guise de préparation à notre présent numéro de revue.

— Qu'est-ce qui a été le plus agréable à faire dans l'ensemble des actions ?

FLB : Le travail autour du site est très gratifiant car on voit immédiatement ce qui a été réalisé. Personnellement, j'ai trouvé passionnant de pouvoir réfléchir avec Laurent Loty, Léa, Lucas et Marine, aux objectifs du site et aux refontes nécessaires. J'ai été enthousiasmée par leurs propositions et ravie de voir le site se créer, puis de pouvoir continuer à l'alimenter. Mais ce qui m'intéresse le plus, ce sont les collaborations auxquelles le site donne lieu : avec Laurent Loty pour les orientations générales et la rubrique des « Mots de Rétif », avec Pierre Testud pour sa magistrale « Revue des œuvres de Rétif », avec Jean Michel Andrault pour la rubrique « bibliophilie », avec David Bordes autour des numérisations d'illustrations, et ce n'est qu'un début !

LL : Je ne peux pas dire mieux que Françoise : le plaisir de retravailler très concrètement à ses côtés avec des étudiants, comme ce fut le cas lorsque nous avons enseigné ensemble à l'Université Rennes 2 ; le bonheur de voir se réaliser progressivement un projet, tout en passant par le dialogue avec nos amis et collègues, grâce auxquels nous continuons aussi à être d'éternels étudiants.

— **Qu'est-ce qui reste à faire ?**

FLB : Il reste beaucoup à faire. Dans les mois qui viennent, j'aimerais refondre et développer la rubrique « adaptations », dans le prolongement de la parution du dossier « Rétif après Rétif ». Je voudrais également proposer une page avec des circuits rétiviens à Sacy, Auxerre et Paris. Il y a beaucoup à faire autour des images. Il faudrait légender chacune de celles qui figurent sur le site et refondre la rubrique concernant les « Illustrations ». Enfin, l'indexation des rubriques pourrait sans doute être améliorée afin de faciliter l'accès des internautes aux différentes pages du site.

LL : Dans notre petit comité de rédaction, composé de Nicole Masson, David Bordes, et Jean Michel Andrault, il y a aussi Heiner Wittmann, avec lequel je souhaite concevoir prochainement une série de petits entretiens en vidéo (Heiner en a produit des centaines pour faire connaître la culture et la politique française en Allemagne). Ces entretiens avec des membres de la société pourront porter sur une œuvre en particulier, ou l'intérêt de chacune et chacun pour l'ensemble de l'œuvre de Rétif. J'espère aussi que nous pourrions développer la mise en ligne de textes de haute qualité et inédits, comme des mémoires de Master ou des thèses. Et puis il y a aussi tout le travail à poursuivre sur les illustrations, ou pour inviter à lire notre revue en ligne.

Dossier « Rétif après Rétif »

Résumés – Mots clés

Article : *Le Rétif de Charles Monselet*

Résumé : La redécouverte et la réhabilitation de Rétif de la Bretonne et de son œuvre, au XIX^e siècle, doivent beaucoup au feuilleton que Charles Monselet publie en 1849 dans *Le Constitutionnel* et à sa magistrale étude publiée en 1854 sous le titre *Rétif de la Bretonne*. Cet article s'intéresse aux raisons qui expliquent l'intérêt du jeune Monselet pour Rétif et aux représentations qu'il en propose. Il explique comment l'auteur du *Paysan perversi*, « écrivain aux bras nus » et incarnation du « peuple-auteur », a pu constituer pour ce journaliste passionné de littérature un modèle du grand écrivain qu'il espérait devenir tout en s'imposant à lui comme sujet privilégié pour analyser les mécanismes de l'histoire littéraire et développer une approche critique originale, dont témoignent, entre autres, ses *Oubliés et Dédaignés* (1857).

Mots clés : Charles Monselet, Rétif de La Bretonne, Balzac, valeur en littérature, critique anecdotique

Françoise LE BORGNE

Article : *Rétif, Nerval et la réinvention des Nuits de Paris : conteurs, doubles et rêves*

Résumé : Deux ans après avoir publié la biographie de Rétif de la Bretonne intitulée *Les Confidences de Nicolas*, Gérard de Nerval fait paraître, dans *L'Illustration*, en 1852, *Les Nuits d'octobre*, un titre qui fait directement écho aux *Nuits de Paris* de Rétif. Même si Nerval ne s'y réfère pas explicitement,

il semble néanmoins réinterpréter *Les Nuits de Paris*, notamment à travers sa structure narrative hybride mêlant réalité et fiction, la présence de doubles du protagoniste servant de médiateurs et la notation des rêves qui brouillent les frontières entre réel et imaginaire. Nerval s'inspire des procédés littéraires de Rétif pour se démarquer des réalistes de son époque et introduire une dimension dialogique et imaginaire dans son récit de pérégrinations nocturnes. Cette démarche le mènera finalement jusqu'aux confins d'un autre monde, celui du rêve et de la folie, tel qu'il l'explorera plus tard dans *Aurélia*.

Mots clés : Nerval, *Les Nuits de Paris*, *Les Nuits d'octobre*, réalisme, double, rêve

Keiko TSUJIKAWA

Article : *Rétif en scène au XIX^e siècle à travers la presse de l'époque*

Résumé : L'exploration des journaux du XIX^e siècle révèle que le personnage de Rétif et ses romans, du *Paysan perversi* et de la *Paysanne*, notamment, ont inspiré les auteurs dramatiques. Ces productions théâtrales, en 1800, 1827, 1851 et 1856 ont suscité des jugements contrastés, les critiques reprenant les clichés sur le Rousseau des Halles ou du ruisseau, mais le public assurant leur succès et parfois une carrière exceptionnelle.

Mots-clés : théâtre, drame, vaudeville, adaptation, réputation, réception, journaux, *Paysan perversi*, *Paysanne perversie*

Pierre TESTUD

Article : *Rétif et Balzac : bilan et perspectives*

Résumé : Balzac a-t-il fait partie de cette « école de Rétif » que fustige Jules Janin en 1851 ? Pour répondre à cette question cet article tire le bilan des travaux critiques sur l'influence de Rétif sur Balzac en examinant les surnoms des deux auteurs, les liens d'intertextualité entre leurs œuvres, le cas de Vautrin et de Gaudet d'Arras ainsi que celui des personnages reparaisants. Cette synthèse débouche alors sur une reformulation de la question initiale : plutôt que de parler d'« influence » peut-être vaudrait-il mieux questionner la poétique croisée du réalisme qui s'invente entre les deux auteurs.

Mots clés : Balzac, Rétif de la Bretonne, Réalisme, Influence, Réception, Focalisation.

Lucien DERAÏNNE

Article : *Rétif de la Bretonne lu par Apollinaire*

Résumé : Lecteur attentif de Rétif de la Bretonne, Guillaume Apollinaire lui a consacré une nouvelle, « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul ». Si ce récit témoigne du malaise, voire du dégoût, que l'œuvre de Rétif a pu susciter chez l'auteur d'*Alcool*, il permet également d'éclairer les convergences unissant ces deux œuvres singulières. L'écriture, chez Rétif comme chez Apollinaire, se conçoit comme une manière de conjurer la hantise du temps et de procéder à l'élaboration d'un véritable mythe personnel.

Mots clés : Apollinaire – poésie – écriture de soi – temps.

Henri PORTAL

Article : *Fernand Fleuret, admirateur mitigé de Rétif*

Résumé : Fernand Fleuret co-auteur de *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale*, a une connaissance approfondie de l'œuvre de Rétif de la Bretonne. Il admire l'œuvre tout en restant critique sur l'auteur et sa graphomanie. En 1926, il a mis en scène Rétif et Sade dans son roman publié par Gallimard, *L'Histoire de la Bienheureuse Raton, fille de joie*. Rétif et Sade y sont deux clients de la prostituée aux comportements très différents mais crédibles. En 1928, à la demande des Éditions du Trianon qui publient en parallèle une anthologie en neuf volumes des œuvres de Rétif, il rédige un *Supplément au Spectateur Nocturne de Rétif de la Bretonne*, pour la collection « Supplément à quelques œuvres célèbres ». Dans cet *opus*, c'est un supposé petit-fils de Rétif qui prétend vouloir reprendre et actualiser *Les Nuits de Paris* en narrant quatre petites aventures nocturnes dont il aurait été le témoin. Les huit gravures sur cuivre et bois de Laboureur, dont un beau portrait de Rétif, illustrent admirablement les quatre historiettes.

Mots clés : Fernand Fleuret, Littérature érotique, Éditions du Trianon, Rétif de la Bretonne, Laboureur

Philippe JALET

Article : *Le territoire vocal des Nuits révolutionnaires (1790 et 1793/1794)* : du texte de Rétif de la Bretonne à la série télévisée de Charles Brabant (1989)

Résumé : Cet article revient sur le feuilleton en sept épisodes réalisé par C. Brabant pour le bicentenaire de la Révolution française en s'intéressant au traitement du son, tout particulièrement de la voix : celle de Rétif joué par M. Aumont, tout à tour conteur, autobiographe, narrateur en voix acousmatique ou en voix *in*, celle des personnages secondaires, celle du chant. Ayant préalablement observé que l'écrit de Rétif bruisse des voix et des sons de l'univers nocturne de la capitale, le propos, qui tient aussi compte de la lumière et des sonorités singulières que dégage la ville la nuit, observe que grâce au travail polyphonique de la série, l'audio-spectateur retrouve l'atmosphère rétivienne des deux dernières parties des *Nuits de Paris*.

Mots-clés : série télévisée - son – voix – chant - ville – nuit – peuple - Révolution française

Titel : The vocal territory of *Nuits révolutionnaires* (1790 et 1793/1794) : from Rétif de la Bretonne's text to Charles Brabant's television series

Keuwords : television series - sound – voice – song – citie – night – people – French Revolution

Hélène CUSSAC

Titre : *Le Hibou, d'après Rétif de la Bretonne : un montage d'extraits du texte original de 1987*

Résumé : Auteur de plusieurs adaptations théâtrales de textes littéraires, le metteur en scène et acteur Christian Peythieu a créé en 1987 *Le Hibou*, spectacle de nombreuses fois représenté durant le Bicentenaire de la Révolution française, et qui a aussi donné lieu à de multiples lectures et rencontres dans

1. Pour les dates de publication et les étapes précises de rédaction de *La Semaine nocturne*, des *Vingt Nuits de Paris* et des *Nuits surnuméraires* qui composent les deux dernières parties des *Nuits de Paris*, voir les introductions correspondantes de Pierre Testud à son édition des *Nuits*, Paris, Champion, 2019, t. V, p. 1977-1984 et p. 2153-2165.

des bibliothèques, autour du Peuple durant la Révolution et de divers autres thèmes rétiviens. La pièce adapte librement des textes de Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, *Mes Inscriptions*, *Monsieur Nicolas*, *Sara*, et s'inspire aussi du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier. Le dramaturge est particulièrement sensible au travail de Rétif sur les mots, sur le rapport entre réalité, imaginaire et mémoire. Il s'agit ici d'un montage d'extraits, le texte complet se trouvant sur le site de la Société Rétif de la Bretonne.

Mots clés : Adaptation théâtrale, autobiographie, Bicentenaire de la Révolution française, Mercier Louis-Sébastien, *Les Nuits de Paris*

Christian PEYTHIEU

Appel à communication

Rétif de la Bretonne et l'épistolaire

Université Paul Valéry-Montpellier 3 – 20-21 mars 2025

Colloque organisé avec le soutien de l'IRCL (Université Paul Valéry Montpellier 3 - CNRS),
du CELIS (Université Clermont-Auvergne) et de la Société Rétif de la Bretonne

Comité d'organisation : Linda Gil, Françoise Le Borgne et Pierre Testud

La pratique épistolaire rétivienne a donné naissance à un corpus volumineux et intrigant à bien des égards. La lettre, qui y apparaît dans des contextes multiples, se caractérise tant par la diversité de ses esthétiques et de ses emplois que par sa capacité à circuler de la correspondance privée aux œuvres imprimées.

Quinze des quarante-huit ouvrages de Rétif relèvent de la forme épistolaire : il s'agit non seulement de romans par lettres¹ mais aussi des projets de réforme qui composent la série des *Idées singulières*², dont l'unité est assurée par une fiction épistolaire mobilisant les mêmes personnages. À cet ensemble, il faut ajouter une abondante correspondance, récemment rééditée par Pierre Testud³ et qui rassemble 749 lettres au total (en comptant les missives reçues et celles mentionnées dans *Mes Inscriptions* et le *Journal*). Si une partie de ces lettres

1. *La Famille vertueuse* (1767), *La Confiance nécessaire, ou Lettres de Mylord Austin de Norfolk à mylord Humphrey de Dorset* (1769), *Adèle de Comm** ou Lettres d'une fille à son père* (1772), *Le Paysan pervers* (1775), *Le Quadragénaire* (1777), *Le Nouvel Abeilard* (1778), *La Malédiction paternelle* (1780), *La Paysanne perversie* (1784), *La Femme infidèle* (1786), *Le Paysan et la Paysanne pervers* (1787), *Les Posthumes* (1802).

2. *Le Pornographe* (1769), *La Mimographe* (1770), *Les Gynographes* (1777) et *L'Andrographe* (1782).

3. Rétif de la Bretonne, *Correspondance*, éditée par Pierre Testud, Paris, Honoré Champion, 2021, 720 p.

a été retrouvée dans des fonds d'archives et des collections particulières, 242 d'entre elles (surtout des lettres de ses correspondants) avaient été imprimées par Rétif lui-même, dans ou en marge de ses œuvres littéraires.

L'intérêt que Rétif porte à la lettre s'inscrit dans un imaginaire de l'écrit bien analysé par Pierre Testud. Dans la forme épistolaire, ce qui le fascine, c'est la possibilité de faire figurer « au cœur même de l'œuvre l'image de la communication entre l'écrivain et son lecteur ». La lettre figurerait ainsi la circulation idéale du texte littéraire, sa puissance expressive et sa capacité à influencer directement sur son destinataire. Mais en dépit de cet idéal, l'écriture épistolaire cristallise des tensions profondes que le colloque offrira l'occasion d'explorer dans leurs multiples dimensions :

1. Les esthétiques épistolaires

L'ambivalence du rapport que Rétif entretient avec les esthétiques épistolaires en usage dans le dernier tiers du XVIII^e siècle constitue un premier axe d'investigation possible. Ses réécritures, sérieuses ou ludiques, de modèles reconnus, pourront ainsi être examinées comme y incitent la filiation explicite que *Le Nouvel Abeilard* entretient avec *La Nouvelle Héloïse* ou l'inclusion d'épîtres amoureuses copiées dans le *Secrétaire de la Cour* au sein du *Ménage parisien*. On pourra également s'interroger sur la ou les technique(s) épistolaire(s) de Rétif en questionnant par exemple l'originalité de son usage de la polyphonie, qui constituait à ses yeux un enjeu majeur du *Paysan* et de *La Paysanne perversis* : « au style, affirmait-il, on doit deviner la condition, le degré d'aisance, d'instruction et de probité ». Rétif mentionnait lui-même l'hostilité que ce parti-pris avait suscité chez certains de ses contemporains comme Nougaret, La Harpe ou le libraire Delalain l'aîné, qui avait refusé *Le Paysan* sous prétexte « qu'il y avait remarqué des lettres aussi mal écrites que celles d'un paysan, ce qui ne prendrait pas ».

2. L'écriture féminine

L'un des volets de cette étude recoupe la question de l'écriture féminine, traditionnellement liée à la pratique et au genre épistolaires. Alors même qu'il s'avoue grand admirateur des romans de Madame Riccoboni, Rétif ne cesse d'exprimer sa méfiance à l'égard de la virtuosité épistolaire féminine. Dans *La Femme infidèle*, ce sont les prétentions littéraires de la femme Jeandevert qui justifient le choix d'un recueil épistolaire : essentiellement inconstante et trompeuse, cette Merteuil au petit pied produit au gré des circonstances des missives sentimentales ou enjouées, libertines ou dévotes, cyniques ou

vertueuses – mettant par contraste en valeur l’honnêteté bourru qui caractérise les lettres de son malheureux époux. Dans *Les Gynographes*, cette tension entre mise en scène des talents épistolaire féminins et délégitimation de l’écriture féminine demeure irrésolue puisque ce sont à des épistoliers que Rétif confie le soin d’élaborer et de promouvoir un projet de réforme qui prétend cantonner les femmes à leur rôle d’épouses et de mères.

3. La publicité donnée à l’intime

L’articulation entre correspondance et intime n’a rien d’évident au XVIII^e siècle mais, de ce point de vue, les usages rétiviens de la lettre témoignent de mutations importantes. Rétif, en effet, considère que la lettre constitue « ce qui le peint le mieux » et l’utilise comme matériau authentique de ses romans d’inspiration autobiographique. Celles qu’il publie dans *La Malédiction paternelle* sont ainsi qualifiées de « sincères et véritables » et *La Femme infidèle* se présente comme un mélange inextricable de lettres authentiques et apocryphes. Cette œuvre est particulièrement intéressante puisqu’il s’agit en réalité, comme le reconnaît Rétif lui-même, d’un « facton [*factum*] par lettre » destiné à confondre sa femme, Agnès Lebègue, et ses amants, Joseph Joubert et Louis de Fontanes, par la publicité donnée à des lettres intimes publiées comme autant de pièces à conviction. Si l’intimité conjugale devient, à partir de 1760, l’objet de romans épistolaires, force est de constater que, par son impudeur et son caractère violemment satirique, ce roman transgresse les usages alors admis. En témoignent le malaise et la réprobation qu’il suscite chez ses lecteurs en dépit des précautions imposées par la censure.

Cette inscription de lettres authentiques dans – ou en marge de – la fiction, semble témoigner de nouveaux usages de l’écrit, que l’on pourrait examiner à la lumière des grandes affaires médiatiques de la période et notamment de celles orchestrées par Beaumarchais.

4. L’écriture de soi

Perçue comme un témoignage irréfutable, la lettre contribue également, chez Rétif, à l’entreprise autobiographique. Pierre Testud fait ainsi remarquer que le projet d’édition de sa correspondance se développe à partir de 1783, c’est-à-dire en parallèle de la rédaction de *Monsieur Nicolas*. La correspondance privée est ainsi pensée comme un complément à l’écriture de soi : un ensemble de « pièces justificatives » ou de « décharges » qui viennent attester les faits rapportés et/ou jeter sur eux un éclairage nouveau et peuvent être envisagées dans cette perspective.

Dans son édition de la *Correspondance* rétivrienne, Pierre Testud a d'ailleurs bien montré la richesse de ce matériau épistolaire qui complète notre connaissance de tous les aspects de la vie de Rétif et, au-delà, du milieu dans lequel il évolue – le monde des imprimeurs-libraires, des illustrateurs et des graveurs, des censeurs et des traducteurs mais aussi des cercles littéraires et bourgeois qui lui manifestent un intérêt certain.

5. L'échec de la lettre

Mise à contribution comme pièce à conviction dans l'entreprise autobiographique, comme dans la satire ou le projet didactique – et ce, bien au-delà des *Idées singulières* – la lettre possède donc chez Rétif un prestige éminent, que son efficacité immédiate est supposée justifier. Pourtant, comme le suggère Atsuo Morimoto, la lettre révèle également, dans l'œuvre de Rétif, l'impuissance de l'écriture. Dans *Le Paysan perversi* et *La Paysanne perversie*, l'entreprise éducative de Gaudet se solde par un échec et les lettres qui pourraient sauver les protagonistes ne leur parviennent jamais. Le motif récurrent de la lettre anonyme au scripteur invisible et celui des lettres posthumes désigneraient également la lettre comme supplément d'une existence qui ne peut se déployer que dans une rêverie sans prise sur le réel.

Les actes du colloque seront publiés dans le n° 57 des *Études rétivriennes* (2025).

Les propositions (1000 signes environ) ainsi qu'une courte bio-bibliographie sont à adresser à Linda Gil (linda.gil@univ-montp3.fr) et Françoise Le Borgne (francoise.le_borgne@uca.fr) pour le 2 juin 2024.

Bibliographie indicative :

- Bond, Elizabeth, *The Writing Public. Participatory Knowledge Production in Enlightenment and Revolutionary France*, Ithaca, Cornell University Press, 2021.

- Bosquet, Marie-Françoise, « La mise en scène des lecteurs et des lectrices dans *Les Gynographes* », *Études rétivriennes*, n° 38, décembre 2006, p. 5-17.

- Drouin, Sébastien et Côté, Sébastien, *Secrets et surveillance épistolaires dans l'Europe du dix-huitième siècle*, Oxford, University Studies in the Enlightenment, 2023.

- Gurkin Altman, Janet, *Epistolarity : Approaches to a Form*, Ohio State University Press, 1882, 235 p.

- Haroche Bouzinac, Geneviève, *L'Épistolaire*, Paris, Hachette, Supérieur, 1995, 178 p.
- « L'Épistolaire », Dossier publié dans les *Études rétiviennes*, n° 39, 2007, p. 7-147.
- Le Borgne, Françoise, « L'intimité dévoyée des ménages : le cas de *La Femme infidèle* de Rétif de La Bretonne », *Études rétiviennes*, n° 44, décembre 2012, p. 125-142.
- Melançon, Benoît, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle*. Préface de Roland Mortier de l'Institut. Québec, Fides, 1996.
- Morimoto, Atsuo, « Esquisse du problème épistolaire chez Rétif de La Bretonne », *Les belles lettres dangereuses : le destin de l'épistolarité littéraire du XVII^e au XIX^e siècle*, Institute for Research in humanity, Kyoto, Kyoto University, n° 53, p. 44-74.
- Passeron, Irène, « How to Read the d'Alembert's Correspondence ? », *Centaurus*, n°59 (4), 2017, p. 274-284.
- Testud, Pierre, « Introduction » dans Rétif de La Bretonne, *Correspondance*, Paris, Honoré Champion, 2021, p. 17-41.
- Testud, Pierre, *Rétif de La Bretonne et la création littéraire*, Genève-Paris, 1977, p. 367 à 400.



Société Rétif
de la Bretonne



Rétif de la Bretonne George Sand et l'écriture du monde paysan

Colloque international Université Clermont-Auvergne
17-18 septembre 2025

Colloque organisé avec le soutien du CELIS (Université Clermont-Auvergne)
et de la Société Rétif de la Bretonne

Comité d'organisation : Pascale Auraix-Jonchière et Françoise Le Borgne

Chez Rétif de La Bretonne comme chez George Sand, l'écriture du monde paysan s'inscrit dans un projet en rupture délibérée avec les usages littéraires alors dominants. Tout en donnant naissance à des romans et des nouvelles¹, elle étend ses ramifications du côté de l'autobiographie², du conte³, du théâtre⁴, des libelles politiques⁵ et de textes théoriques – notamment de préfaces qui soulignent son caractère socialement et esthétiquement subversif, mais aussi de courts essais à valeur ethnographique⁶.

1. Rétif de La Bretonne, *Le Paysan pervers* (1775), *L'École des pères* (1776), *La Malédiction paternelle* (1780), plusieurs nouvelles des *Contemporaines*, dont « *La femme de laboureur* » (1783), *La Paysanne pervers* (1784). George Sand, *Jeanne* (1844), *La Mare au Diable* (1848), *François Le Champi* (1848), *La Petite Fadette* (1848), *Les Maîtres sonneurs* (1853)...

2. Rétif de La Bretonne, *La Vie de mon père* (1778 – 2^e édition 1788) et les deux premières époques de *Monsieur Nicolas* (1797). Chez Sand, on trouvera des notations dans *Histoire de ma vie* (1855) et la *Correspondance*.

3. Rétif de La Bretonne, *Les Veillées du Marais* (1785).

4. Rétif de La Bretonne, *La Prévention nationale* (1784) et le début du *Drame de la Vie* (1793). Pour George Sand, voir les rurodramas (*Claudie*, 1851 ; *Le Drac*, 1864...) et le roman dialogué *Le Diable aux champs* (1857).

5. Voir George Sand, *Lettre d'un paysan de la Vallée Noire – écrite sous la dictée de Blaise Bonnin* (1848-1849).

6. Comme *La Vallée Noire* (1846, *L'Éclair de l'Indre*) ou *Promenades autour d'un village* (1857).

De fait, tout en s'inscrivant dans une tradition pastorale encore très prisée aux XVIII^e et XIX^e siècles⁷, les deux écrivains choisissent de placer au cœur de leurs récits respectifs de vrais paysans, dont la représentation se nourrit de leur expérience personnelle. Rétif raconte ainsi dans *La Vie de mon père* la geste de son père – Edme Rétif – laboureur dans le village de Sacy, en Bourgogne, et s'inspire de sa propre histoire et de celle de sa famille pour camper les protagonistes de ses œuvres rustiques tandis que George Sand revendique volontiers une connaissance directe des modèles de ses personnages, côtoyés aux alentours de sa propriété de Nohant, dans le Berry.

Les implications d'un tel choix sont multiples. Pour Rétif et Sand, il s'agit d'abord de revendiquer la dignité du monde paysan, présenté comme le conservatoire d'une vertu et d'une beauté étrangères au monde moderne. Mais révéler cette beauté suppose l'invention d'une écriture qui rompt avec les conventions littéraires pastorales pour permettre une représentation plus authentique de ce milieu et, tout particulièrement, du langage paysan. Les tentatives de Rétif à cet égard ont paru suffisamment neuves pour que le libraire Delalain l'aîné ait refusé d'éditer *Le Paysan pervers* sous prétexte « qu'il y avait remarqué des lettres aussi mal écrites que celles d'un paysan, ce qui ne prendrait pas ». George Sand, quant à elle, élabore dans la série d'ouvrages qui composent « Les Veillées du chanteur », une langue poétique, compromis entre le patois berrichon et la langue parisienne, qui puisse fournir un équivalent littéraire du parler paysan⁸. Au-delà de la langue, d'autres usages et traditions rustiques s'offrent à la plume de Rétif et de Sand, qui, conscients de la fragilité des communautés rurales, s'efforcent de les recueillir pour en transmettre la mémoire : jeux, contes et croyances⁹, danses¹⁰ et chansons, cérémonies sont rapportés avec soin, à l'instar des noces berrichonnes qui concluent *La Mare au diable* ou des veillées qui structurent *Les Maîtres sonneurs* (1853). Au volet de l'ethnographie correspond ainsi celui de l'imaginaire : « Le paysan est donc, si l'on peut ainsi dire », note George Sand, « le seul historien qui nous reste des temps trans-historiques¹¹ ».

7. Voir Jean-Louis Haquette, *Échos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Classiques Garnier, Perspectives comparatistes, 2009, 409 p.

8. Les textes préfaciels de ses romans champêtres théorisent cette question fondamentale. Le personnage de Blaise Bonnin, sorte d'*alter ego* fictif, incarne et suscite cette expérience langagière (voir par exemple *L'affaire Fanchette*, 1843).

9. Voir George Sand *Légendes rustiques* (1858).

10. Voir notamment *Le Meunier d'Angibault* (1845).

11. *Légendes rustiques*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Piroit éditeur, 2003, p. 18. Sur ce double plan, voir Simone Bernard-Griffiths, *Essais sur l'imaginaire de George Sand*, Garnier, 2018, notamment la deuxième partie : « Représentations sociales et ethnographiques », p. 197-369.

La rupture induite par les œuvres rustiques de Rétif et de Sand doit être replacée dans leurs contextes idéologiques et politiques respectifs. Revendiquer la beauté du monde paysan questionne les hiérarchies sociales dominantes. Les deux écrivains dénoncent le mépris dont les paysans font l'objet à leur époque en renversant totalement la perspective qui les ravale au plus bas de l'échelle sociale. Mais ce renversement est rendu possible par un contexte favorable – agromanie et mouvement de retour des nobles à la terre à la fin de l'Ancien Régime¹² et révolution de 1848 – qui questionne là aussi le projet littéraire des deux auteurs et la fonction dévolue à leurs représentations de la vie rurale. La prise en compte de la réception des récits rustiques de Rétif et de Sand peut fournir un éclairage intéressant pour rendre compte de l'audace de leur démarche et de leur capacité à faire effectivement évoluer les représentations de la paysannerie française entre 1775 et 1853.

Ce colloque sera l'occasion de mettre en regard deux entreprises comparables quoiqu'aucune influence directe ne puisse être établie entre elles¹³. Les communications pourront envisager les enjeux propres à l'écriture du monde paysan chez l'un et/ou l'autre des auteurs afin de permettre de mieux cerner la singularité de l'entreprise de chacun, ainsi que les points de convergence et les divergences qui existent entre elles.

Les propositions de communications sont à adresser à Pascale Auraix-Jonchière Pascale.AURAX-JONCHIERE@uca.fr et Françoise Le Borgne Françoise.Le_BORGNE@uca.fr pour le 2 décembre 2024.

12. Voir Roland Guy Bonnel, *Éthique et esthétique du retour à la campagne au XVIII^e siècle. L'œuvre littéraire et utopique de Lezay-Marnésia (1735-1800)*, New-York, Peter Lang, Eighteenth Century French Intellectual History, 1995, 499 p.

13. La seule référence rétivienne mentionnée par George Sand est *Le Paysan perversi*, qu'elle critique dans *La Mare au Diable* pour son réalisme désespérant.

RENOUVELLEMENT du BUREAU de la SOCIÉTÉ

Lors de la prochaine assemblée générale, qui se tiendra en juin 2025, la Société Rétif de la Bretonne procédera au renouvellement d'un tiers des membres de son bureau, dont les mandats, six en l'occurrence, seront ainsi, conformément aux statuts de l'association, soumis au vote.

En tant que qu'adhérent(e), si vous souhaitez vous impliquer dans la vie de notre société, vous pouvez vous porter candidat à cette élection.

Il faudra en aviser le secrétaire général dès réception de la convocation à l'assemblée générale, qui vous parviendra dans la deuxième quinzaine du mois de mai 2025.

Communiqué par Didier GAMBERT
Secrétaire général de la Société Rétif de la Bretonne

Table des illustrations

– À nos lecteurs : vignette, <i>Les Contemporaines</i> , 1 ^{er} vol., 1781	3
– Dossier « Rétif après Rétif » : fleuron, <i>Les Contemporaines</i> , 30 ^e vol. 1783	11
– « Rétif en scène au XIX ^e siècle ». Costume de Léontine Fay (Justine) dans <i>Le Paysan perversi ou Quinze ans de Paris</i> , pièce en trois journées de Théaulon de Lambert. Théâtre du Gymnase, 1827. Estampe en couleurs, 23x14,5 cm [Bibl. Richelieu - Arts du spectacle]	69
– « Fernand Fleuret, admirateur mitigé de Rétif ». Trois cuivres de Jean-Émile Laboureur dans <i>Supplément au Spectateur nocturne</i> , de Restif de la Bretonne :	
• Illustration n°1 : <i>Fernand Fleuret</i> . 2 ^e frontispice	109
• Illustration n° 2 : <i>Nic ED Restif</i> . 1 ^{er} frontispice	110
• Illustration n° 3 : scène érotique entre deux femmes.....	119
– « Territoire vocal des <i>Nuits révolutionnaires</i> ». Six images tirées, pour cette étude, du film de Charles Brabant (version numérisée et restaurée en 2020) :	
• Fig. 1 – Rétif/Aumont écrivant.....	132
• Fig. 2 – Malibert, Saint-Florent et Dorival haranguent la foule. Ouverture	136
• Fig. 3 – L’aveugle éclairé	139
• Fig. 4 – L’allumeur de réverbères découvrant un mot reçu par Rétif/Aumont	140

• Fig. 5 – La maquerelle invectivant Rétif/Aumont.....	141
• Fig. 6 – Duhameauneuf chantant, Rétif le regardant et l’écoutant...	151
– <i>Les Mots de Rétif</i> : vignette, la ferme, XIX ^e Contemporaine, 3 ^e vol.....	165
– Études : vignette, <i>Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l’âge présent</i> , second volume, 1781	185
– Portrait de Joseph Joubert dessiné par sa nièce. d’après A. Beaunier, <i>La Jeunesse de Joseph Joubert</i>	187
– La maison de Joseph Joubert : l’aile Joubert à Villeneuve-sur-Yonne.....	213
– <i>Les Gynographes, Le Pied de Fanchette</i> , Livres anciens, catalogue de Baecque, 2024.....	241



Société Rétif
de la Bretonne

Rejoignez la Société Rétif de la Bretonne !

Notre association a pour objet de développer et de coordonner les études relatives à Rétif de la Bretonne, à son œuvre et à son temps, de publier des éditions critiques de ses ouvrages ; d'organiser des manifestations artistiques et culturelles, ou d'y participer, d'être attentive à la conservation des monuments, édifices, sites pittoresques, etc. rappelant la mémoire de l'écrivain, d'associer les personnes qui, dans tous les pays, s'intéressent aux mêmes travaux. Elle est ouverte à tous, chercheurs, bibliophiles, amateurs du XVIII^e siècle.

Elle édite depuis 1985 une revue annuelle, *Études rétiviennes*, servie gratuitement à tous les membres de la Société. Cette revue propose des analyses, des inédits, des études biographiques, une bibliographie actualisée.

- L'adhésion annuelle se fait en réglant :**
- 30 € pour un particulier
 - 35 € pour une institution
 - 15 € tarif étudiant
 - 45 € pour un membre bienfaiteur
 - 83 € et plus pour un membre donateur

Pour plus de renseignements, vous pouvez consulter le site :
www.retifdelabretonne.net



Bulletin d'abonnement ou de réabonnement à découper et à renvoyer

Je m'abonne ou je me réabonne à la Société Rétif de la Bretonne comme
(rayez les mentions inutiles) :

particulier
 institution
 étudiant
 membre bienfaiteur
 membre donateur

et je règle un montant de :€

Nom : Prénom :

Adresse :

Téléphone : Adresse électronique

Règlements à l'ordre de la Société Rétif de la Bretonne, par virement, chèque bancaire ou chèque postal (CCP 5 100 63 X Paris) à adresser à notre trésorière Sylvie Valet, sylvie_valet@orange.fr. IBAN.Id. FR 63 2004 1000 0105 1006 3X02 029.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN JANVIER 2025
DANS LES ATELIERS
DES PRESSES LITTÉRAIRES
66240 SAINT-ESTÈVE

D.L. : 1^{er} TRIMESTRE 2025
N° D'IMPRIMEUR : 24662

Imprimé en France