

## COMPTES RENDUS

-

Presses Universitaires de France | « Dix-septième siècle »

2020/4 n° 289 | pages 817 à 832

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130823872

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2020-4-page-817.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

de ses amitiés (cadeaux, dédicaces). Elle analyse le mécénat du cardinal Brancaccio, de Gian Carlo de Médicis ou de Ricciardi. Elle étudie le prix de ses œuvres, la production des copies d'après Rosa (par Landini, Martinotti, Rovai, Ghisolfi, Montanini, ou Torregiani), ou les tableaux qu'il a retouchés. Elle évoque la question du marché de l'art et les rapports du peintre avec les marchands (Cordini). A. Hoare constate que S. Rosa ne veut être ni peintre de la cour ni complètement dépendant des marchands. Ainsi, selon l'auteur (à la différence de ce qu'ont affirmé F. Haskell et L. Salerno), le peintre devint « fournisseur de la cour » (*purveyor of the court*) sans en faire complètement partie.

La spécialiste intègre habilement dans son analyse les découvertes récentes comme l'inventaire après décès de S. Rosa de 1673 publié par C. Volpi (2008) ou celui de Ricciardi (1687) découvert par F. Paliaga (2009). Ces deux chercheurs ont publié également en 2012 le corpus des lettres à Ricciardi. A. Hoare inclut aussi des tableaux récemment apparus sur le marché de l'art et de nouvelles attributions comme le *Térence et Plaute* (Pitti) identifié par F. Paliaga ou *Le Martyre de saint Laurent* (Banca della Campania, Avellino) découvert par R. Lattuada. En revanche, elle signale (p. 315, n. 67), en suivant l'avis de C. Volpi (2011), que de mauvaises attributions de tableaux et de dessins sont encore aujourd'hui présentes dans de nombreuses études consacrées à l'artiste.

Néanmoins, certaines observations d'A. Hoare doivent être nuancées. Dans la conclusion (p. 308), elle observe que sa famille est absente de la plupart des lettres de S. Rosa, ce qui donne l'impression qu'il s'en désintéresse. Or, la chercheuse elle-même mentionne plusieurs fois les propos de l'artiste concernant ses proches, sa compagne bien aimée Lucrezia et son frère Giuseppe, ses préoccupations concernant son fils Augusto (lettre 368), et même ses belles-sœurs Lorenza et Catera (lettre 48), et enfin ses regrets concernant les quatre enfants qu'il a abandonnés (lettre 17). L'intérêt pour sa famille est donc bien présent dans sa correspondance, mais il est vrai que, proportionnellement aux sujets artistiques ou littéraires, son rôle est réduit. Signalons aussi deux petites omissions – l'absence du terme *guardaroba* (p. 249) dans l'index et la date précise de la mort de P. Porpora (1673).

Pour conclure, l'ouvrage d'A. Hoare approfondit considérablement notre connaissance du milieu intellectuel de S. Rosa et de sa personnalité aux multiples facettes. Par son approche, il constitue un apport important sur un sujet aussi vaste que compliqué.

Michel Litwinowicz

Jennifer TAMAS, *Le Silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 47, 2018, 261 p., 17 × 25 cm.

La tournure antithétique, qui fait office de titre, programme pour cet ouvrage une relecture de l'ensemble de l'œuvre tragique de Racine à l'aune de la dialectique du « silence » et de la « déclaration », l'auteur affirmant aussi bien que « Racine fait du silence le moteur de l'action » (p. 120) et que « Les pièces de

Racine s'apparentent [...] à un *théâtre de la déclaration* » (p. 147). À travers l'exposé de ce paradoxe dont les origines tiennent autant à l'éducation janséniste de Racine, qu'à sa lecture d'Aristote et à sa volonté de se distinguer de Corneille, Jennifer Tamas démontre avec brio que la lourdeur du silence qui pèse sur les répliques des personnages, dès le lever du rideau, imprime toutes les strates de la représentation et rend inéluctable la déclaration d'amour ou de guerre pourtant retardée tout au long de la pièce jusqu'à son explosion qui tient lieu de crise tragique.

Les six chapitres du *Silence trahi* consistent en une lecture littéraire et dramaturgique appuyée sur de fines analyses stylistiques de passages clés des tragédies de Racine. L'auteur décline d'abord dans les trois premiers chapitres les implications du silence en fonction des unités d'Aristote (temps, lieu et action), qui œuvrent à la construction d'une atmosphère insoutenable. Ensuite, elle démontre que c'est à force d'enquêtes et de questions insistantes (chapitre IV) que le personnage secret cède et se déclare (chapitre V), point culminant des pièces qui prend la forme d'une crise tragique car, après ses aveux, son identité est déniée par son interlocuteur qui refuse de le reconnaître (chapitre VI). Jennifer Tamas ne manque pas d'insister sur l'originalité de cette dramaturgie sous tension qui accumule les non-dits et les interrogations, tous facteurs d'une tragique déception.

Racine se saisit en effet du principe de l'action bornée à une seule journée *a contrario* de Corneille qui, lui, multiplie les péripéties pour augmenter la tension tragique en suscitant l'impression d'une accélération. Le temps est comme suspendu, pétrifié – tel ce petit matin silencieux au début d'*Iphigénie* – au bord d'un gouffre où tout peut basculer. L'action présente est verrouillée par le passé qui s'avère trop lourd à porter. Le personnage racinien, à l'image de Xipharès qui n'en peut plus de se taire après tant d'années d'amour secret, est contraint au silence ou ne peut pas le briser, parce que le sentiment indicible est usé par une situation intenable qui semble durer depuis des siècles. Que la pièce évoque le retour de lointains rivages (*Mithridate*), la fuite en des lieux plus sûrs (pour l'Hippolyte de *Phèdre*), ou bien des espaces clos devenus étouffants (*Bérénice*, *Bajazet*), l'ailleurs est associé au silence auquel le personnage est réduit ou l'ici à la torture imposée à un prisonnier à qui l'on défend de hurler entre les quatre murs qui l'encadrent ; ainsi en est-il de Britannicus à qui la parole est progressivement confisquée. Le silence imposé et imposant n'a donc aucune issue. L'interaction directe est compliquée et le monologue, lorsqu'il prend paradoxalement la forme d'une conversation avec l'absent, rend apparente l'impossible union des amants en un même lieu. Racine construit un monde sans refuge où l'intérieur et l'extérieur sont soumis au silence. Pourtant, ce même silence est également moteur de l'action car il maintient vivace le suspense et paralyse l'évolution de l'intrigue amoureuse. En contrepartie, on assiste à la montée en puissance de figures du silence tout-puissant comme Néron et de bourreaux devenus pathétiques une fois leur parole ravie (*Athalie*). Racine utilise toutes les potentialités tragiques du principe galant de la retenue dans l'éloquence amoureuse puisque même l'amour réciproque s'exprime par des figures de rétention, alors que certaines femmes, comme Axiane, usent des

non-dits pour précipiter la catastrophe. Ainsi, les silences sont « agissants » (p. 94) et dans les tragédies de Racine, « ne pas dire, c'est encore agir » (p. 120).

Ces silences ne laissent pas les personnages herméneutes de marbre, ils s'efforcent de les briser afin que l'action ne demeure pas éternellement bloquée, comme le préconisait l'abbé d'Aubignac. Pourtant, tous se heurtent à un mur, qu'ils soient aveuglés par les fausses promesses ou les mensonges comme Clytemnestre face à Agamemnon, ou qu'ils soient manipulés par une érotique du silence comme celle qu'entretient Bajazet à l'égard de Roxane, ou bien enfin que le silence de tous mène à d'irréremédiables écarts – si Bérénice interprète à tort le silence de Titus, de même Antiochus se trompe sur celui de Bérénice. Racine rend alors nécessaires les nombreuses scènes qui empruntent à la rhétorique judiciaire. Les personnages sont soumis à de véritables interrogatoires visant à briser les barreaux du silence entre lesquels ils se sont enfermés. À l'instar de Thésée qui mène une enquête, le personnage herméneute tente d'interpréter les silences passés ou de forcer les secrets du présent jusqu'à la torture en transformant sa requête amoureuse en inquisition. Lorsque le silence est un acte de résistance, tout faire pour le briser est d'une grande violence, sentiment qui naît notamment à la lecture des dialogues entre Créon et Antigone. Parce que la tension devient insoutenable, la déclaration du personnage interrogé s'avère nécessaire, souvent vitale, même si elle n'advient pas mais explose sous la pression. Chargée de tensions identitaires, « la déclaration d'amour pose la question de la cohésion du sujet avec son énoncé » (p. 149), car c'est un moment de crise où s'expriment les dernières réticences du sujet. Avant de se déclarer en vérité (*Alexandre le Grand*, V, 3), Axiane étouffe ses aveux au cours de deux dialogues (I, 3 et II, 5) et d'un monologue (IV, 1), dramatisant l'avènement de la parole en même temps qu'elle rejoue sans cesse l'aveu d'amour. Jennifer Tamas établit une typologie des aveux dans le théâtre de Racine, selon qu'ils sont directs, indirects (l'aveu de Phèdre à CEnone est un aveu à soi-même avant d'affronter deux vraies déclarations : à Hippolyte puis à Thésée), suspendus ou recherchés. Le cœur de sa réflexion réside dans son travail sur la déclaration d'amour, acte qui oscille entre le constatif et le performatif et nourrit la fatalité tragique. En fonction des pièces et des situations, elle équivaut à un bannissement (Xipharès, après la déclaration de Monime) ou à une petite mort : « Je percerai le cœur, que je n'ai pu toucher » annonce Hermione (*Andromaque*, IV, 3, v. 1248). La déclaration d'amour est tragique car elle implique une reformulation du *cogito* de Descartes : « *amo, ergo sum* » (p. 168). Cette expérience du doute (dé)construit le personnage parce que la déclaration d'amour est « un moment privilégié pour [...] faire entendre [à l'interlocuteur] les inflexions d'une subjectivité naissant à elle-même et s'assumant enfin » (p. 173) dans des répliques saturées par les marques de la première personne. À la fois révélation sur soi à l'autre et découverte de son identité, elle appelle une reconnaissance (au cours d'un dénouement « complexe » selon la typologie d'Aristote) qui n'est pas systématique et est régulièrement source de souffrance. Les nombreux suicides qui terminent les pièces de Racine ne sont pas simplement les conséquences d'amours impossibles ou refusées, ils s'expliquent par le refus de reconnaître l'autre en accédant à son amour. La

perte de soi qu'ils impliquent aussi bien chez les femmes, même les mères, que chez les hommes, nourrit à différents degrés la *catharsis*. En mettant en scène une vision plutôt pessimiste de la nature humaine, Racine rejoue constamment le drame de la perte d'identité dans ses pièces. Le spectateur est ainsi emporté par la pitié même envers les personnages de bourreaux comme Néron ou Athalie, victimes d'une reconnaissance refusée.

Racine serait donc le dramaturge du silence quand Corneille serait celui du sublime. L'oscillation entre le silence et la déclaration ordonne une tragique mise en scène du dessaisissement de soi. À l'issue de sa réflexion, Jennifer Tamas repose la question du jansénisme de Racine face à ce spectacle de la culpabilité généralisée et de l'amour-propre tout-puissant qui conduit à la mort physique ou symbolique. Le débat reste ouvert pour le spectateur qui quitte la salle hanté par des personnalités plus spectrales qu'idéales.

Lauriane Mouraret Maisonneuve

Monica MARTINAT, *773 vies. Itinéraires de convertis au XVII<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Faits de religion », 2018, 243 p., 15,5 × 24 cm.

La plupart des travaux récents sur la conversion des protestants au catholicisme dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, parus dans des livres collectifs (notamment Ph. Martin, É. Suire [dir.], *Les Convertis : parcours religieux, parcours politiques*, t. I. *Période moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2016), retracent le parcours d'individus connus pour leur action politique ou leur production intellectuelle, en raison de leur origine sociale prestigieuse ou de leur stature religieuse. Plus rares sont les historiens qui se sont penchés sur la conversion d'hommes et de femmes sans éclat. Le titre du livre de Monica Martinat souligne d'emblée le poids du nombre. Il est consacré à des protestants « ordinaires » ou « invisibles » qui n'ont pas joué de rôle politique ni laissé de trace littéraire même si, par ailleurs, ils et elles sont loin d'être tous des misérables. Pour cette enquête menée dans le cadre d'une Habilitation à diriger des recherches, l'historienne a dépouillé les archives de la compagnie de la Propagation de la foi de Lyon dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, dont les registres sont conservés aux Archives départementales du Rhône. Elle a complété ce noyau dur de sa documentation en consultant les archives de la communauté lyonnaise et les registres paroissiaux de l'Église réformée de Lyon, ainsi que les actes notariés. Son enquête l'a aussi conduite à Genève, devant les registres du consistoire de cette ville. Elle a ainsi recueilli les traces de 773 femmes et hommes qui, entre 1653 et 1687, ont abjuré le protestantisme (leur religion de naissance, pour la majorité d'entre eux) et embrassé la religion « catholique, apostolique et romaine ». Ces sources ne font pas entendre la parole des convertis. La plupart du temps, l'archive n'enregistre que l'acte d'abjuration et le suivi des convertis assuré par la compagnie de la Propagation de la foi. Pourtant, par son abjuration, l'individu exprime un choix fort, qu'il appartient à l'historienne de déchiffrer. Parce