

# INTRODUCTION

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et Dominique QUÉRO

Les études littéraires ont désormais reconnu l'importance de ces auteurs que la critique universitaire avait autrefois englobés sous le terme légèrement méprisant de « mineurs<sup>1</sup> ». Chacun sait aujourd'hui que notre réception n'est pas celle des lecteurs ou des spectateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, que des ouvrages peu lus actuellement, jamais représentés en ce qui concerne les pièces de théâtre, furent d'authentiques succès en leur temps et que leurs auteurs étaient des membres actifs et considérés de la République des Lettres. Parfois même les aléas de la fortune et de la réception modifient l'œuvre d'un auteur, en mettant en lumière un ouvrage que ses contemporains avaient moins salué que d'autres textes désormais réservés aux seuls spécialistes.

Charles Collé, né en 1709 et mort en 1783, est exemplaire à ce titre. Si chacun s'accorde à voir dans son célèbre *Journal*<sup>2</sup>, qui couvre les années 1748-1772, une mine d'informations essentielle pour les dix-huitiémistes, force est de constater que sa carrière et sa production ont relativement peu intéressé la critique moderne<sup>3</sup>.

---

1. Voir entre autres Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, « Le cas des mineurs », *Dix-Huitième Siècle*, « La Recherche aujourd'hui », 1998, n° 30, sous la direction de Michel DELON ; *Œuvres majeures, œuvres mineures ?* sous la dir. de Catherine VŒLPILHAC-AUGER, Lyon, ENS éd., 2004 ; et *Écrire en mineur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes réunis par Christelle BAHIER-PORTE, Régine JOMAND-BAUDRY, Paris, Desjonquères, 2009.

2. Charles COLLÉ, *Journal historique*, édité par Honoré Bonhomme, Paris, Didot, 1868 (tome I, septembre 1748 – décembre 1754 ; tome II, janvier 1755 – décembre 1764 ; tome III, janvier 1765 – septembre-octobre 1772).

3. Augustin THIERRY, *Trois amuseurs d'autrefois : Paradis de Moncrif, Carmontelle, Charles Collé*, Paris, Plon-Nourrit, 1924 ; Robert Laporte, *Au Hameau de Grignon : Charles Collé (1709-1783), Jean-François Marmontel (1723-1799) et leur maison de campagne*, Thiais (6, av. Hoche, 94320),

Pourtant, Charles Collé est au cœur de la production littéraire et critique du siècle qu'il traverse.

Chansonnier, membre du Caveau, il se met à écrire des pièces de circonstance pour la famille de son protecteur, le financier M. de Meulan, avant de devenir le fournisseur attitré des divertissements du duc d'Orléans (dans ses résidences de Paris, Bagnolet ou Villers-Cotterêts) et, à un moindre titre, de ceux du comte de Clermont (dans son château de Berny<sup>4</sup>). Son statut d'auteur de société ne l'empêche pas de viser une reconnaissance littéraire. L'amuseur renommé pour ses chansons et sa veine amphigourique, le faiseur de parades (*Léandre grosse* ou *Léandre étalon*, *La Mère rivale...*) et de tragédies burlesques (*Cocatrix*, *Alphonse l'impuissant...*) s'inspire ainsi des *Illustres Françaises* de Challe pour *La Veuve* ou *Dupuis* et *Desronais*, proches du genre sérieux. Quant à *La Partie de chasse de Henri IV*, jouée en société puis en province avant d'être autorisée à la Comédie-Française, elle connaît un succès à la mesure de ses qualités dramatiques et de ses résonances politiques.

Cet ouvrage collectif explore pour la première fois l'ensemble de l'œuvre de Collé imprimée et manuscrite (chansons, pièces de théâtre de tout genre, journal et correspondance), ce qui permet de réévaluer sa place dans la République des Lettres, ses relations avec ses contemporains chansonniers, dramaturges, auteurs appointés ou indépendants, commanditaires ou acteurs, et d'explicitier un certain nombre de ses jugements esthétiques.

En effet, Collé évoque largement dans son *Journal* et sa correspondance<sup>5</sup>, non seulement son activité de chansonnier, d'homme de théâtre comme auteur au service des Grands, mais aussi comme auteur enfin joué sur les scènes publiques susceptibles de lui apporter la consécration d'une carrière à laquelle il imprime un tournant significatif, doublé d'une reconstruction soigneusement élaborée au fil des pages du *Journal* et des notes ajoutées au cours de réécritures.

L'étude croisée des textes à la première personne et de l'ensemble des ouvrages publiés ou restés manuscrits témoigne d'une personnalité et d'une œuvre complexes, mues par la volonté paradoxale d'affirmer son indépendance vis-à-vis

---

1979; Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le Théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2003 ; et Dominique QUÉRO, « Sur quelques vestiges de la bibliothèque de Charles Collé », *Le Livre du monde, le monde des livres*. Mélanges en l'honneur de François Moureau, Paris, PUPS, 2012, p. 991-1005.

4. Voir le site sur les théâtres de société : <<http://www.chass.utoronto.ca/~trott/societe/societe.htm>> (M.-E. PLAGNOL, D. QUÉRO et D. TROTT).

5. *Correspondance inédite de Collé: faisant suite à son journal: accompagnée de fragments également inédits de ses œuvres posthumes...* publiée... par Honoré Bonhomme, Paris, H. Plon, 1864.

des Grands, doublée d'un intérêt jamais démenti pour la vie littéraire, théâtrale et musicale de son temps. Collé est bien un témoin irremplaçable<sup>6</sup> et un auteur de société qui réfléchit à sa condition d'homme de lettres, avec ses réseaux de confrères, d'amis et d'ennemis...

Il semble emblématique de ces « auteurs de second ordre », sans lesquelles la vie littéraire ne saurait être comprise, dans ses conditions de production et de réception, dans ses débats autour de la place des acteurs, des commanditaires, des femmes de lettres, comme dans l'histoire des formes comiques<sup>7</sup> et des petits genres, musicaux et théâtraux<sup>8</sup>.

Le premier axe d'étude, intitulé « Chansons, musique et fêtes privées », présente la place de Collé dans la vie musicale contemporaine.

**Henri Duranton** voit dans le *Journal* une sorte de « chansonnier Collé » (comme on parle du chansonnier Maurepas ou du chansonnier Clairambault), dans la mesure où y sont recueillis maints textes satiriques versifiés, témoignage de première main sur le contexte socio-politique et, plus encore, sur la vie littéraire et théâtrale. Greffier de son temps, observateur avisé des coteries intellectuelles parisiennes, Collé se fait l'écho d'un monde disparu lorsqu'il rapporte anecdotes, épigrammes et chansons, assorties de commentaires avisés sur l'attribution de ces textes (généralement anonymes), leur composition (liée à l'actualité la plus immédiate), leur diffusion et leur réception (tenant compte de la censure et de l'autocensure), voire leur mérite esthétique. Le poète Collé, « chansonnier moraliste », parle en connaisseur et en praticien de ces petits vers qui trouvent en lui un collectionneur impénitent, un critique littéraire, et aussi un censeur, non sans mauvaise foi – sa réprobation morale ne l'empêchant pas de recueillir ces textes relevant d'une veine satirique qu'il a lui-même pratiquée (quoi qu'il en dise...).

Sa propre production de chansonnier – en tant, cette fois, qu'auteur de chansons – est ensuite évoquée par le regretté **Pierre Enckell** (disparu en juillet 2011), qui s'intéresse à cet « air de folie et d'indécence » que l'on reconnaît aux chansons

6. Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, « Anecdotes et bons mots dans le *Journal* de Collé », *Anecdotes, Faits-divers, Contes et Nouvelles, 1700-1820*, actes du colloque d'Exeter, septembre 1998, Malcolm COOK et Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL (dir.), *French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Peter Lang, Bern, Berlin..., 2000, p. 125-146.

7. Voir le volume collectif *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII<sup>e</sup> siècle*, J. DAGEN, C. FRANÇOIS-GIAPPICONI et S. MARCHAND (dir.), Paris, PUPS, 2012.

8. Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, « Collé et les genres musicaux », *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, Gilles DECLERCQ et Jean DE GUARDIA (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 213-223.

de Collé, en particulier à ses chansons érotiques ou gaillardes, dont il analyse quelques exemples, qui lui donnent l'occasion de poser la question problématique des attributions et des datations. Privilégiant quant à lui les textes imprimés, le savant lexicographe et bibliographe évoque les différentes éditions des chansons, dont le premier *Recueil* dit *complet*, datant de 1807 (année même de publication du *Journal*), ajoute à celles déjà connues 38 chansons que Collé avait recopiées « de sa main à la suite du troisième volume du *Théâtre de société*, édition de 1777 » – certaines se trouvant déjà dans le recueil posthume de 1784, *Chansons qui n'ont pu être imprimées et que mon censeur n'a pu me passer*. Un recensement de toute la production du chansonnier reste d'ailleurs à faire, et le répertoire proposé en annexe, tel que P. Enckell l'avait ébauché, vient utilement y contribuer.

Si, pour Collé, les chansons « ne sont pas faites pour être lues, mais pour être chantées », il n'en privilégie pas moins, dans le domaine de la production dramatique, le texte plutôt que la musique. C'est ce qui ressort bien de la lecture du *Journal* dans l'étude de **David Hennebelle** sur « Charles Collé et la musique ». Assez critique envers les chanteurs et les compositeurs de son temps – à commencer par Rameau, dont il reconnaît le « génie », mais en déplorant dans ses œuvres, comme dans l'opéra en général, la part excessive de la musique –, Collé écrit une dizaine d'œuvres musicales, souvent créées en société, et qui sont pour la plupart des opéras-comiques. L'exemple de *L'Île sonnante*, créée en 1767 à Villers-Cotterêts sur le théâtre du duc d'Orléans avant d'être jouée à la Comédie-Italienne, montre le « conservatisme » de Collé, qui entend « jeter du ridicule sur le genre des comédies à ariettes » – par attachement (digne d'un ancien du Caveau) aux traditionnels vaudevilles –, et dont les déboires avec le musicien Monsigny font encore de lui un « librettiste malheureux ».

Telle était déjà la leçon à tirer de ses deux expériences dans le domaine de l'opéra, évoquées par **Benjamin Pintiaux**, qui revient en détail sur *Le Jaloux corrigé* (1752), « opéra-bouffon » créé à Berny chez le comte de Clermont puis joué à l'Académie royale de musique (avec *Le Devin du village* de Rousseau), et sur *Daphnis et Églé* (1753), « pastorale héroïque » donnée à Fontainebleau, mais jamais reprise à Paris. C'est dans le contexte de la Querelle des Bouffons que Collé propose, en collaboration avec Blavet puis avec Rameau, deux opéras en un acte qui semblent – dans des petits genres, et sur commande – des réponses *a priori* contradictoires au vif débat qui oppose les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne. Si *Le Jaloux corrigé* peut passer pour un « pastiche potache » des intermèdes italiens, il garde des liens étroits avec la tradition française, que défend plus encore la pastorale de *Daphnis et Églé*. De sorte que, même en l'« absence de positionnement très clair dans le grand débat du moment »,

Collé se caractérise plutôt, selon B. Pintiaux, par une « posture réactionnaire », et il s’amuse de la vogue italienne plus qu’il ne la défend. Loin d’être un partisan des Bouffons, ne reste-t-il pas d’abord lui-même le « bouffon » de ses illustres commanditaires ?

C’est à ce titre que Collé fait jouer à Bagnolet, en décembre 1761, « une petite facétie pour la fête de Marquise » – alors maîtresse du duc d’Orléans – qu’il évoque dans le volume inédit de son *Journal* retrouvé au début du xx<sup>e</sup> siècle (tandis que manque toujours celui couvrant les années 1752-1753, qui nous apprendrait sans doute beaucoup sur ses deux petits opéras). En historienne de l’art, **Janine Barrier** précise le cadre de cette fête de circonstance, à savoir le pavillon de l’Ermitage situé au bout du jardin du château de Bagnolet, et où le peintre Henri Piètre venait de réaliser un décor en trompe-l’œil dans le goût à la grecque. Le vaudeville que Collé compose pour l’occasion, entre autres « bagatelles », illustre encore exemplairement les talents de chansonnier de l’auteur appointé.

Le second axe de réflexion s’attache à la carrière dramatique de Collé, marquée par ce double paysage caractéristique de la vie théâtrale du xviii<sup>e</sup> siècle, partagée entre les scènes officielles et les scènes privées de société. Dans le cas de Collé, il s’agit non pas de représentations simultanées sur les deux types de scène, mais d’une succession dans le temps, qui correspond à une construction personnelle et volontaire de sa carrière. Après les théâtres non-officiels, vient le temps de la scène officielle et celui de la plus grande d’entre elles, la Comédie-Française.

**Dominique Quéro** propose tout d’abord un état présent des manuscrits disponibles des pièces de théâtre de Collé, dont on sait que neuf des onze volumes autographes du *Journal* ont été brûlés en 1871, tandis que subsiste le recueil complet de ses chansons, tout comme le premier volume des *Commentaires* sur les tragédies de Voltaire. Réuni à celui-ci dès le début du xix<sup>e</sup> siècle, le texte autographe d’*Alphonse l’impuissant* et de ses premières parades (premier des « Manuscrits de Monsieur Collé » rassemblant sa production dramatique inédite en pas moins de quatre tomes) est passé entre les mains de plusieurs collectionneurs qui en ont permis une édition partielle, avant de rejoindre le fonds Rondel. C’est également à la BnF que se trouvent aujourd’hui deux des autographes connus de pièces séparées, dont un acheté en 1997, année même où est acquis pour l’Arsenal un recueil non autographe d’« Œuvres de Monsieur Collé non imprimées » qui s’avère être la suite de celui de la collection Lebaudy légué en 1962 à la bibliothèque de Versailles. Grâce à ces précieux volumes et à d’autres manuscrits conservés en France ou à l’étranger, il est possible d’avoir une connaissance élargie et renouvelée de ce répertoire, comme doit y contribuer la publication en appendice

d'une « Liste des ouvrages dramatiques de Charles Collé » (avec, le cas échéant, l'indication pour chaque titre du ou des manuscrits correspondants, et/ou des premières versions imprimées).

Les problèmes d'édition de ses premières pièces et plus particulièrement des parades, un genre que Collé s'attache à renier dans la suite de sa carrière (tout au moins dans ses écrits autobiographiques) sont au cœur de la contribution de **Jennifer Ruimi** qui présente une analyse comparée de trois versions de *La Mère rivale* dans le manuscrit autographe du fonds Rondel, dans le manuscrit non autographe de la collection Lebaudy et enfin dans le volume imprimé du *Théâtre des Boulevards ou Recueil de parades* publié en 1756<sup>9</sup>. L'examen des trois versions montre que si la colère de Collé contre Corbie ne se justifie guère en termes d'ajouts de « gravelures », une pièce comme *La Mère rivale* a bel et bien subi un grand nombre de transformations. En effet, le texte imprimé résulte de multiples contaminations entre les deux manuscrits précédents, notamment au niveau des personnages de M<sup>me</sup> Cassandre et de Nicolas, anciennement un religieux que la censure applicable aux textes imprimés a laïcisé sans que toutes les répliques obéissent à cette transformation. Plus largement, la comparaison des trois versions souligne la spécificité du traitement de la parade par Collé qui donne un texte travaillé, d'une grande cohérence dramaturgique et stylistique, dont le ressort est moins la gravelure que l'équivoque sexuelle. De même, se dégagent les particularités de *La Mère rivale*, parade anti-monacale et ambivalente, conçue pour la représentation au sein d'un cercle particulier de spectateurs et d'acteurs dont certains sont des professionnels comme M<sup>lle</sup> Gaussin, toutes choses que la version imprimée ne peut que lisser et altérer dans une vision uniforme du genre.

C'est la même propension à renier une part de son inspiration qu'approfondit **Nathalie Rizzoni**, en analysant les rapports de Collé avec « l'Ancien Théâtre de la Foire » d'avant 1743. Les déclarations de Collé affirmant qu'il n'a jamais imité ne résistent ni à ce qu'on connaît des pratiques d'écriture de l'époque, ni à un recensement précis des réseaux qu'il fréquente, ni à une analyse des textes mis en série. Collé connaît ces auteurs de la Foire (Fuzelier, Pannard, Piron, Favart, Gallet, Fagan). Il les fréquente chez Gallet et au Caveau, rencontre dans d'autres sociétés amicales et bachiques Crébillon fils, Saurin et Salley. Leur répertoire et l'actualité de ces théâtres lui sont familiers, comme le montrent de nettes résurgences dans son écriture scénique (idées de fêtes privées, présence des allégories, lieux fantaisistes, sources et débats mis en scène). Le reniement plus ou moins net de cet héritage, qui lui fait oublier d'Orneval, par exemple, ou certains genres de

9. *Théâtre des boulevards, ou Recueil de parades*, Mahon, impr. de Gilles Langlois, 1756.

la Foire, est évidemment lié à la trajectoire de reconnaissance à laquelle travaille activement le *Journal*.

**Jean-Noël Pascal** s'attache précisément au corpus de tragédies parodiques. Au sein du vaste éventail de formes dramatiques pratiquées par Collé, la tragédie n'intervient que sous cette forme avec quatre pièces mettant à mal le grand genre : *Cocatrix* et *Tanzaï et Néadarné* (respectivement rédigées autour de 1731 et 1754 et retenues dans son *Théâtre de société* de 1777), *Alphonse l'Impuissant*, composée vers 1736-1737, bien connue par l'épisode de la représentation interdite au château de Champs en pleine Semaine Sainte de l'année 1737, publiée en 1740<sup>10</sup>, et enfin *Tragiflasque*, composée en 1749 et restée manuscrite. L'analyse des mécanismes parodiques montre non seulement un déplacement de la terreur vers le rire, mais une radicale subversion du genre tragique comme si l'essence de ce dernier était d'être comique. L'étude de *Cocatrix* fait apparaître une hyperbolisation de la tragédie en général, avec ses scènes fixes, et d'*Œdipe* en particulier, dans un registre qui semble annoncer le théâtre de l'absurde de Jarry ou de Ionesco. Ces pièces (dont *Alphonse l'Impuissant* bâti autour d'une chaîne de géniteurs supplétifs) se caractérisent par une dimension inattendue au sein du vaste corpus des tragédies parodiques du siècle : tout en assumant la fonction de centon inhérente à ces pratiques de décalage stylistique, elles frappent par une relative retenue qui confirmerait cette interprétation avant-gardiste.

Par ailleurs, dès 1763, Collé connaît les honneurs de la Comédie-Française avec *Dupuis et Desronais*, inspirée des *Illustres Françaises* de Challe. La pièce, malgré les réticences de ses comédiens, reçoit un accueil favorable, dont *Le Mercure* et *L'Année littéraire* se font l'écho. Les acteurs, avec qui Collé entretient des relations plus ou moins amènes, Brizard, Molé et M<sup>lle</sup> Gaussin, donnent un relief particulier à cette pièce qui participe également de cette stratégie de reconnaissance. Mais au-delà des faits, **Pierre Frantz** s'attache à montrer comment Collé, qui a fourni un long travail sur la pièce, ce dont témoigne le changement du nombre d'actes et le passage de la prose au vers, à partir d'une fable très simple, crée une véritable « comédie bourgeoise » autour d'une « relation », celle d'un père de famille ; d'un caractère, celui de Marianne, et d'une structure dramaturgique très simple qui consiste à retourner l'obstacle dans l'épisode de la lettre de la maîtresse, inventé par rapport à la source romanesque.

En revanche, les aléas de la censure et divers obstacles contrecarrent la représentation de *La Partie de chasse de Henri IV*, dont la longue histoire est

10. Dominique QUÉRO, « *La Mort de Mardi-Gras* : "résurrection littéraire" d'un inédit de Duclos », *RHLF* 2000-n° 2, p. 237-253.

remarquable à cet égard, et l'on ne s'étonnera pas que trois contributions s'attachent à ce texte exemplaire à plusieurs titres, dans son contenu, son insertion dans plusieurs séries autour du personnage du « bon roi Henri IV », sa propension à bousculer les genres en montrant un « roi en déshabillé », et dans la longue histoire de sa réception entre théâtres privés et publics, provinciaux et parisiens, comme entre spectateurs, comédiens, journaux et critiques. **Jacques Berchtold** souligne ainsi que le thème du roi incognito face à un roturier irréprochable, tout en étant issu du domaine anglais, entre en dialogue avec d'autres textes français comme le chapitre 29 du *Candide* de Voltaire qui montre les souverains déchus et surtout *La Henriade*, accompagnée de ses textes d'auto-critique et constamment rééditée au cours de ces décennies. La pièce de Collé, que Voltaire fit représenter à Ferney, se nourrit de topoï déjà mis en œuvre dans *La Henriade*, que le genre choisi et la position idéologique de Collé viennent nuancer, mais qui restent présents dans l'esprit du spectateur contemporain et que l'analyse moderne met en lumière. Si le cadre historique de *La Henriade* est éloigné dans *La Partie de chasse* qui se situe résolument dans une période de paix civile, le texte ne peut se limiter à cet épisode de franchise débonnaire au cours d'un souper populaire qui voit le déclassement social du souverain. La pièce utilise une configuration métaphorique lourde de sens : la nuit, la chasse, la séduction des femmes, la violence contenue par les effets démultipliés de reconnaissance des uns et des autres sont désamorçés dans une forme de « récréance » positive qui permet à la pièce de passer outre les effets dévastateurs mis en avant dans le texte épique de la guerre civile et religieuse. Deux interventions s'attachent à la réception contemporaine et à ses enseignements. **Éric Francalanza** examine pour sa part la réception parallèle de *La Partie de chasse* de Collé et de *La Bataille d'Ivry* de Durosot, créée en 1774, au moment du changement de règne, alors que la pièce de Collé attend sa consécration officielle. Les *Mémoires secrets*, le *Mercur de France*, le *Journal politique et littéraire* de Linguet, la *Correspondance littéraire* de Suard rendent compte dans un chassé-croisé de l'atmosphère de concurrence qui entoure les deux pièces et de l'enjeu idéologique que constitue la figure de Henri IV, déjà largement présente à travers les œuvres de Voltaire, mais également de Valigny, de Fougere de Montbron et de Dorat. Les différents comptes rendus montrent bien comment la représentation du roi incognito et socialement décalé affecte les genres eux-mêmes et leur appréciation littéraire, alors que l'éventail des genres dramatiques s'enrichit et se nuance à l'infini en ce dernier quart de siècle. De la comédie à ariettes au drame lyrique, la critique fait son miel des problèmes posés par la figuration royale, le choix des anecdotes et la place des bons mots, montrant ainsi que les clivages traditionnels entre la tragédie qui porterait l'idée nationale, le drame qui s'arrogerait la peinture

de la vertu et la comédie qui resterait cantonnée au personnage débonnaire sont encore ancrés dans les consciences et modèlent l'horizon d'attente des spectateurs et des critiques. **Jacqueline Razgonnikoff** rappelle combien *La Partie de chasse* connut une carrière étonnante, marquée par le succès sur les théâtres de société, à Bagnolet et à Villers-Cotterêts, ainsi que les théâtres publics de province, alors que *Dupuis et Desronais* connaissait les honneurs de la Comédie-Française dès 1763. L'hostilité de Louis XV perdura même après la mort de la marquise de Pompadour, en dépit des interventions réitérées de Collé, plus ou moins soutenu par Sartine. Si les Comédiens Français donnèrent quelques représentations privées dans l'Hôtel des Menus Plaisirs à partir du 14 mai 1766, la pièce poursuivit une carrière paradoxale : jouée devant la dauphine Marie-Antoinette sur sa route vers Paris, elle le fut également devant Louis XV sur l'entremise de M<sup>me</sup> Du Barry et, curieusement, la mort même du souverain ne fut pas le signal de la création tant attendue par Collé, qui respecta le deuil royal contre l'avis des Comédiens et accompagna son autorisation de la mise au répertoire de ses fameuses pièces refaites... L'éloge du roi Henri IV explique sans doute la carrière ininterrompue de la pièce jusqu'en 1792, son retour avec la Restauration et la façon dont elle accompagna les grands changements politiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est une autre forme de réception européenne qu'étudie **Michel Grimberg** à travers les diverses traductions en Allemagne des œuvres de Collé au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le contexte religio-culturel allemand explique le succès du genre sérieux et de la comédie sensible portés par les ambassadeurs que sont J.-E. Schlegel et G.-E. Lessing. Les dates de traduction des pièces sont significatives : *La Veuve* traduite en 1764 et *Dupuis et Desronais* en 1780 exercent même une influence sur la production dramatique sérieuse allemande, tandis que *La Partie de chasse* connaît une traduction en 1768, de même que le répertoire adapté de Collé, avec *Le Jaloux honteux* et *L'Esprit follet*. Il faut en revanche attendre quelques années pour que soient connues du public allemand dans sa langue trois comédies de mœurs plus légères comme *La Vérité dans le vin*, *Le Galant escroc* et *Nicaise*. Au total, entre 1765 et 1796, ce sont pourtant 22 éditions des 8 pièces principales de Collé qui sont diffusées dans les grands centres culturels de Leipzig et de Vienne grâce à de véritables passeurs tels que les dramaturges et traducteurs Pfeffel, Gotter, Wezel et Anton-Wall, ou le libraire Dyk. Au-delà des chiffres et des réseaux, M. Grimberg analyse les différentes préfaces des traducteurs dont les parallèles, les éloges et les analyses soulignent les décalages entre la scène française appuyée sur une longue tradition comique et la scène allemande encore balbutiante, ce que viennent confirmer et justifier quelques partis pris de traduction et d'adaptation révélateurs des goûts des publics.

Le troisième axe s'intéresse aux « Amis et ennemis » de Collé à travers ses réseaux et les opinions professées notamment dans le *Journal*.

**Jean Sgard** dresse en diptyque les portraits de Collé et de Crébillon fils. Complices et amis, ils font partie de ces cercles porteurs d'une certaine opposition, qui s'exprime littérairement à travers le choix de la parodie et socialement par la fréquentation des cafés et d'autres lieux de sociabilité. Les relations de Collé permettent de ressusciter la vie littéraire de l'époque dans la richesse de ses différents membres (écrivains, acteurs et actrices, fermiers généraux, hommes de pouvoir), rassemblés autour de ce mythe savamment entretenu d'une « ancienne joie » désormais perdue. Si leur opposition se politise à partir des années 1770, la façon dont ils mènent leur carrière, les relations qu'ils entretiennent avec leurs commanditaires et leurs protecteurs font d'eux des hommes de lettres avant toute chose, même si *La Partie de chasse* acquiert un statut de texte politique dont la teneur s'accroît après la mort de Louis XV, si Crébillon alors censeur autorise la pièce et si les « patriotes » remportent une courte victoire contre Maupeou entre 1771 et 1775...

En se fondant sur la lecture du *Journal*, **Logan Connors** s'interroge sur la part prise par Collé au débat entre philosophes et antiphilosophes, à la fin des années 1750 et au début des années 1760, alors même que se cristallisent les oppositions entre les deux camps. Si l'on relève chez lui une posture et un discours antiphilosophiques qui le font passer pour un « réactionnaire », ennemi des Encyclopédistes, Collé n'est resté pas moins capable d'une certaine indépendance d'esprit et de jugement. En tant qu'auteur et critique de théâtre, il s'en prend au « drame » – devenu « philosophique » –, à compter de la publication en 1757 du *Fils naturel*, ce « monstre dramatique » qu'il abhorre. Mais s'il se rapproche par là d'un Fréron, que pourtant il n'aime guère, il défend contre ce dernier l'adaptation du *Venceslas* de Rotrou par Marmontel, dont il n'est « point ami ni ne veu[t] l'être ». De cet idéal d'une critique autonome – lire les œuvres de près et les juger objectivement sans appartenir à une secte avouée – témoignent encore les distances prises avec Le Franc de Pompignan, dont il n'apprécie pas le discours de réception à l'Académie française en 1760, contre « la nouvelle philosophie » et surtout contre Voltaire. Puis lorsque Palissot fait jouer *Les Philosophes* à la Comédie-Française, Collé critique la pièce d'un point de vue moral, en reprochant à l'auteur de s'en prendre aux personnes, tel ce « délateur public » d'Aristophane. Ainsi doit-on parler d'une « ambivalence de Collé », qu'il ne faut pas réduire à un antiphilosophe et qui, en cette période tumultueuse de la République des Lettres, peut aussi faire preuve de jugements nuancés, motivés par des idées esthétiques plus que par de simples considérations stratégiques ou personnelles.

L'amplitude chronologique du *Journal* permet de voir comment Collé réagit sur le long cours à des phénomènes qui touchent la vie littéraire et sociale de son temps. **Charlotte Simonin** relève ainsi la présence des « femmes de lettres » dans le *Journal* de 1748 à 1772. Vingt femmes qui sont le plus souvent rapidement évoquées ou qui bénéficient – de manière significative – de mentions plus longues, mais parfois éloignées de leurs activités intellectuelles, quand ces dernières ne sont pas tout simplement ridiculisées comme dans le cas de M<sup>me</sup> Du Bocage. Ignorance, misogynie, défiance vis-à-vis de ces talents féminins qui déplacent les contours de la célébrité littéraire? De nouveau, le *Journal* de Collé, par ailleurs si tendrement élogieux envers le rôle joué par sa propre épouse dans le tournant officiel de sa carrière, montre la complexité des jugements rapportés et la nécessité de synthèses, plus justes que les relevés occasionnels.

La comédie sérieuse, attendrissante, que Collé sera un des premiers à qualifier de « larmoyante » constitue une autre forme d'innovation esthétique dont le *Journal* se fait l'écho, alors même que Collé pratique le genre à la fin de sa carrière. **Catherine François-Giappiconi** analyse cette attitude étrange à travers les attaques personnelles contenues dans la notice nécrologique de La Chaussée (qui alimenteront la thèse de Gustave Lanson), sa succession à l'Académie et l'accusation d'en avoir écarté Piron. S'agissant de l'œuvre publiée de Collé, plusieurs textes critiques contre le genre « larmoyant » sont remarquables : des scènes du *Bouquet de Thalie* et deux textes publiés dans le *Mercur*e d'août 1768, offerts à des publics divers, à la différence du *Journal* censé rester dans la sphère privée. Parodie dramatique efficace et charges satiriques établissent le socle sur lequel le *Journal* se fonde pour se livrer à une reconstruction synthétique et négative des jugements qu'aurait portés Collé dès les premières pièces attendrissantes, telle *La Fausse Antipathie*. Collé gomme ainsi volontairement les rencontres et les échanges qu'il a eus avec La Chaussée dans leurs cercles communs, et leur trajectoire comparable qui les conduit de la facétie (et d'une écriture partagée) au service de commanditaires à des œuvres plus sérieuses, que tous deux privilégieront dans leurs publications ultérieures, et dont Collé nie bien sûr toute ressemblance avec l'ensemble du registre attendrissant pratiqué selon lui par La Chaussée, Voltaire, M<sup>me</sup> de Graffigny, Diderot et Beaumarchais.

Le rapport avec les confrères et les plus grands d'entre eux justifie qu'une contribution retrace le face-à-face complexe entre Collé et Voltaire dramaturge. **Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval** montre ainsi que Collé utilise le *Journal* comme support d'une chronique théâtrale dans laquelle il joue le rôle d'un témoin et d'un spectateur assidu, qui s'attache au déroulement des représentations, notant les réactions de Voltaire comme celles du public, le jeu des acteurs, les décors ou les

costumes et rapportant les anecdotes glanées ici et là. La critique dramaturgique, qui passe du relevé de défauts à l'exposé esthétique, s'appuie sur ce calendrier commenté et révèle le conservatisme affiché par Collé concernant la tragédie et la comédie. Jugeant par rapport au seul texte, opposé au mélange des genres, Collé critique toutes les innovations de la tragédie voltairienne sur la fable, les caractères, les effets spectaculaires et même le vers voltairien qu'il loue, mais à qui il reproche de nuire à l'illusion théâtrale. Significativement, ces jugements sur le théâtre de Voltaire s'exaspèrent au moment des *Commentaires sur Corneille*, ce qui prouve l'enjeu patrimonial que revêt la littérature classique aux yeux de Collé alors en pleine réécriture, autre élément jugé essentiel de la carrière rêvée...

Le regard circulaire que porte ce volume collectif sur l'œuvre et la personnalité de Charles Collé renouvelle – nous semble-t-il – totalement l'approche de cet auteur et la place de ces écrivains aujourd'hui connus de manière partielle, mais dont la place doit être réévaluée. D'autres pistes restent encore à explorer et nous nous en réjouissons. Parmi celles-ci, citons la réception de Collé dans d'autres sphères culturelles et linguistiques, la reprise et la réécriture de certaines de ses pièces au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles, sa présence dans les répertoires des scènes publiques et privées, de même que dans les anthologies théâtrales destinées aux théâtres de société et bientôt aux théâtres amateurs. L'essentiel nous semble néanmoins préparé pour une édition attendue des *Œuvres complètes* d'un auteur dont la diversité des activités de chansonnier, de dramaturge et de diariste intéressera au-delà des études dix-huitiémistes.