

L'UNIVERSO MONDO

RIVISTA

45

2017

ISSN 2039-6740

VIII. Recensioni e segnalazioni (pp. 58-59)

Le printemps d'Yver. Édité par Marie-Ange Maignan, en collaboration avec Marie Madeleine Fontaine, Genève, Droz, « Textes Littéraires Français », 2015, 756p.

Depuis l'édition de Paul Lacroix, en 1841, *Le Printemps d'Yver* – dont le succès considérable à la fin du XVI^e et jusqu'au début du XVII^e siècle est témoigné par le grand nombre d'éditions et par la traduction anglaise de 1578 – n'avait fait l'objet d'aucune réédition intégrale moderne. L'édition monumentale qu'en ont procuré Marie-Ange Maignan avec Marie Madeleine Fontaine comble enfin cette lacune et restitue à son état originel, dans toute sa richesse et son raffinement stylistique, une œuvre qui laisse une forte empreinte sur l'évolution du goût et des formes narratives. À ce mérite se joint celui d'avoir mis au service du texte un travail éditorial d'une grande rigueur méthodologique, qui allie érudition, acuité critique et finesse interprétative.

En rendre compte ici, c'est parcourir un volume dont les points de force sont une introduction qui est un essai de 140 pages aussi savant qu'éclairant, un appareil critique important et un texte soigneusement établi à partir d'une collation de tous les exemplaires connus des quatre éditions posthumes parues en 1572, dont les trois premières à Paris, chez Jean Ruelle, la quatrième à Anvers, chez G. Silvius. Cette collation minutieuse des états du texte les plus proches des manuscrits (l'originel perdu et d'autres copies d'imprimeur) a permis aux éditrices d'identifier le texte *princeps* (Ruelle, 1572, exemplaire de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, 73130 Rés.) et de l'établir, non sans en avoir relevé les variantes.

La grande qualité de ce volume consiste non seulement à proposer une lecture qui s'attache à explorer la complexité du recueil, la cohérence de sa composition et les beautés de son style, mais aussi à mettre en lumière la place originale que le *Printemps* occupe dans le paysage littéraire où il s'enracine.

L'introduction dessine d'abord la figure et la biographie – peu connues en raison de la quantité réduite de la documentation d'archive – de Jacques Yver, mises en relations avec

l'entourage intellectuel et le contexte religieux des années 1570. À ce propos, l'hypothèse d'un Yver réformé, avancée par Lacroix en 1841 et reprise par la suite par d'autres critiques, est réfutée par les éditrices au moyen d'argumentations convaincantes qui éclairent le profil d'une personnalité d'écrivain éloigné de tout engagement religieux évident. Dans sa seconde section, l'étude de Marie Madeleine Fontaine et Marie-Ange Maignan se penche sur le recueil et le soumet à une lecture critique faisant ressortir sa complexité et sa centralité dans la production littéraire de la fin du XVI^e siècle, dans un espace de création où littérature, art et musique se rencontrent. Nous sommes là en présence d'un des aspects qui émergent avec plus d'évidence dans l'introduction et qui suscitent le plus grand intérêt : la combinaison de langages et de codes différents qui nourrissent le recueil. La tension productrice de sens entre des fragments séparés et un tout les unifiant est à la base de l'image du « bouquet de fleurettes » que Jacques Yver évoque dans son adresse « Aux belles et vertueuses Damoiselles de France ». Figure de l'unité dans la multiplicité, employée par convention dans les titres d'anthologies et d'autres compilations, la métaphore du bouquet s'active ici à une échelle plus large et définit le recueil dans la variété de sa matière, de son style et des langages qu'il active. Au lieu d'ancrer le *Printemps* à des schémas génériques reconnus, tels que ceux de la nouvelle encadrée, de l'histoire tragique ou de l'histoire prodigieuse – qui, certes, ne sont pas étrangers à la conception du recueil – Jacques Yver « se permet de butiner partout sans oublier la pastorale et particulièrement la *Bergerie* française de son temps [...] ainsi que les diverses inventions de ses poètes préférés, Ronsard et Belleau » (p. XLV). Sans oublier, comme le soulignent les éditrices, que le *Printemps* « reste essentiellement un recueil organisé autour de cinq récits romanesques différents et de leurs relations internes » (p. LXXII), la narration englobe des poèmes de nature et de registre variés, qui, loin d'être de simples « ornements », sont conçus en fonction du récit dont ils constituent l'accomplissement. L'irradiation des vers dans la prose du récit fait non seulement résonner dans les pages du *Printemps* des échos de Ronsard, Belleau et Du Bellay, mais influence la texture de la prose et fait de la « belle langue » d'Yver une prose poétique destinée à marquer un renouveau dans l'écriture narrative. On ne saurait condenser ici la densité des pages de cette section de l'introduction (*Un « bouquet de fleurettes »*, p. XXIX-CII) qui fait l'objet d'une réflexion neuve, approfondie et très informée sur des aspects fondateurs tels que l'architecture du recueil – notamment la question de l'« achèvement » de cette « œuvre concertée » – sa prose aux styles variés, l'enchaînement entre écriture, langage musical et danse, l'élaboration d'un idéal esthétique fondé sur l'interaction des arts. Suivant un goût répandu à l'époque (les éditrices évoquent, entre autres, l'*Elégie à Lescot* de Ronsard) et, en particulier, le modèle de la *Bergerie* de Belleau, Yver met au cœur de son œuvre la présence concrète des arts de représentation, sous la forme d'objets précieux, de réalisations artistiques touchant à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, à l'orfèvrerie et à l'art des jardins et des grottes. À cela s'ajoute une réflexion sur l'art et sur la représentation des plaisirs de la parole poétique, de la musique et de la danse.

Cette partie de l'introduction est complétée par l'étude des « Lectures d'Yver », qui nous permet de reconstruire le substrat intertextuel du recueil. La section suivante est consacrée à la fortune et à la « Postérité du *Printemps d'Yver* » et détaille les parcours que suit sa diffusion. Dès sa première édition il est accueilli par la faveur du public ; il se propage largement en France pendant 50 ans environ et fait l'objet d'une traduction en anglais publiée en 1578, comme le montre le tableau de la section « Les éditions du *Printemps* », réalisée par les soins de M.-A. Maignan (p. 529-544). Reçu en tant que modèle à imiter, comme le témoignent La Croix du Maine et Du Verdier et, surtout, Claude de Sainliens, le *Printemps* s'irradie à travers les genres et s'étend rapidement outre-Manche, où sa langue est reconnue comme un modèle de langue française à imiter et où l'influence de ses histoires atteint le théâtre élisabethain et le roman, notamment avec Robert Greene. Le développement complexe

des histoires du *Printemps*, leur variété et la langue « entremeslée » en font une œuvre originale, au statut « mixte », dont l'influence s'exerce en France surtout à partir des années 1580 et se répand aussi bien dans le domaine narratif – aux frontières entre nouvelle, histoire tragique (Poissenot et Habanc) et roman – qu'au théâtre, notamment avec la tragi-comédie en prose de Louis de Jars, *Lucelle*, datée de 1576. Au XVII^e siècle, la postérité du *Printemps* deviendra plus biaisée, en s'attachant surtout à l'histoire de Soliman, adaptée aussi bien sous la forme romanesque (Mlle de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, 1641) que dramatique (Pierre Mainfray, *La Rhodienne ou la cruauté de Soliman*, 1621).

Les choix éditoriaux, pertinents et rigoureux, sont détaillés dans la note de Marie Madeleine Fontaine contenant les « Principes d'établissement du texte » (p. 545-550). Nous restons personnellement convaincue que l'objectif de conjuguer la « restauration » du texte avec l'exigence de scientificité et de « lisibilité » a parfaitement réussi.

Cette « Note » est suivie par le dossier des variantes (p. 551-572), à partir des quatre éditions de 1572, vérifiées aussi sur les éditions postérieures (Ruelle 1574 et 1575) en cas de corrections significatives.

L'annotation en bas de page, abondante et éclairante, constitue un complément de lecture très appréciable, non seulement pour les renvois ponctuels aux sources directes et indirectes ainsi qu'à quelques reprises postérieures de la part d'auteurs tels que Desfontaines ou Martin Fumée, mais aussi pour la grande quantité de notes – parfois techniques, mais toujours opportunes – sur les danses (les « branles du Poitou »), la musique, l'orfèvrerie, la sculpture, l'architecture et l'art des jardins.

En fin de volume, le lecteur appréciera la présence d'annexes rédigés par M.M. Fontaine et contenant les « Références aux œuvres de Plutarque qui semblent avoir été utilisées par Yver », une « Note sur les traductions latines, italiennes et françaises des *Amours de Cliphoton et Leucippé* (1544-1586) » et le « Tableau des pièces en vers ». À la suite des annexes, un riche glossaire articulé en deux parties (« Glossaire général » et « Proverbes, expressions proverbiales, dictons, sentences, locutions familières », p. 603-656), fruit d'une recherche sur de nombreuses sources (v. la liste à la p. 603), nous permet de vérifier, comme l'« Introduction » nous l'avait signalé (p. CXXXI-CXXXIII), la permanence et la diffusion d'expressions régionales, proverbiales et figurées employées par Yver et enregistrées par les dictionnaires, notamment Cotgrave.

Une bibliographie nourrie, l'index des noms cités dans le texte, celui des noms cités dans l'annotation et une table des *incipit* des poèmes complètent cette édition remarquable qui fournit un apport désormais indispensable pour l'étude du *Printemps d'Yver* et restitue cette œuvre importante à sa juste place et au plaisir de la lecture.

Magda Campanini
Università Ca' Foscari Venezia