

# STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE  
FONDATA DA FRANCO SIMONE

182

ANNO LXI - FASCICOLO II - MAGGIO-AGOSTO 2017

---

ROSENBERG & SELLIER EDITORI IN TORINO

# STUDI FRANCESI

RIVISTA FONDATA DA FRANCO SIMONE

## Direttori onorari:

DANIELA DALLA VALLE (Torino), FRANCO PIVA (Verona), MARIO RICHTER (Padova),  
CECILIA RIZZA (Genova)

## Direttori:

GABRIELLA BOSCO (Torino), PAOLA CIFARELLI (Torino), MICHELE MASTROIANNI (Vercelli)

## Comitato scientifico:

JEAN BALSAMO (Reims), CARMINELLA BIONDI (Bologna), JEAN-DANIEL CANDAU (Genève), JEAN CÉARD (Paris X - Nanterre), MARIA COLOMBO TIMELLI (Milano), MICHEL DELON (Paris IV - Sorbonne), PHILIPPE FOREST (Nantes), VITTORIO FORTUNATI (Pavia), STEFANO GENETTI (Verona), SABINE LARDON (Lyon 3), FRANK LESTRINGANT (Paris IV - Sorbonne), IDA MERELLO (Genova), BENEDETTA PAPASOGLI (Roma), MONICA PAVESIO (Torino), ELENA PESSINI (Parma), VALENTINA PONZETTO (Lausanne), MARIA EMANUELA RAFFI (Padova), LAURA RESCIA (Torino), JOSIANE RIEU (Nice-Sophia Antipolis), G. MATTEO ROCCATI (Torino), LISE SABOURIN (Nancy), FABIO SCOTTO (Bergamo), MARC VUILLERMOZ (Chambéry).

## Segreteria di redazione:

FEDERICA SIMONE, FRANCESCA FORCOLIN

## Corrispondenti:

BELGIO - Pierre Jodogne, 72 rue de Nieuwenhowe, 1180 *Bruxelles*; Marc Quaghebeur, Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale, 4 bld. de l'Empereur, 1000 *Bruxelles*.

CANADA - Marie-Christine Pioffet, 755 rue Jeanne-Burel, *Québec*, QC G1M 3Z6.

FRANCIA - Jean Céard, Université de Paris X - Nanterre, UFR Lettres, Langues, Philosophie, 200 av. de la République, 92001 *Nanterre*; Barbara Revelli, 147 rue Oberkampf, 75011 *Paris*.

GERMANIA - Rainer Zaiser, Romanisches Seminar, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Leibnizstraße 10, 24098 *Kiel*.

GIAPPONE - Shigemi Sasaki, 1-11-31, Teraya, Tsurumi, 230 *Yokobama*.

ISRAELE - Michèle Bokobza Kahan, Université de Tel-Aviv, Beer Touvia 1, ap. 2, Tel-Aviv 6458301.

POLONIA - Regina Bochenek-Franczakowa, ul. Sliczna 12/9, P - 31-444 *Krakòw*.

REGNO UNITO - Richard Cooper, Brasenose College, *Oxford* OX1 4AJ; Sabine Chaouche, Oxford Brookes University, Gipsy Lane Campus, *Oxford* OX3 0BP.

SPAGNA - Carmen Camero, Universidad de Sevilla, C/ Doña Maria de Padilla S/N, 41071 *Sevilla*.

STATI UNITI - Scott Shinabargar, Department of World Languages and Cultures, 225 Kinard Hall, Winthrop University, *Rock Hill*, SC 29733.

SVIZZERA - Daniel Maggetti, 2 ch. du Mollendruz, 1006 *Lausanne*.

A seguito di segnalazione ricevuta il 31 marzo 2017 dal prof. Benoît Auclerc dell'Université Lyon 3 e degli approfondimenti successivamente effettuati dalla Direzione della Rivista, è emerso che l'articolo recante il titolo *L'échec des mots au monde: Ponge lu par Sartre* a firma di Marco Nuti, pubblicato alle pp. 437-464 del fascicolo 168 di «Studi francesi» (settembre-dicembre 2012), è una sostanziale riproduzione non autorizzata di una parte della tesi di dottorato discussa dal prof. Benoît Auclerc in data 13 dicembre 2006 presso l'Université Lumière - Lyon 2 con il titolo *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919-1958)*. In particolare, i capitoli oggetto del plagio sono i seguenti: III.1 «Paroles de Sartre» e III.2.1 «Stratégies de Ponge».

Da ulteriori verifiche della Direzione della Rivista è risultato che un altro articolo a firma Marco Nuti, *Hallucinations surréalistes: vagabondages de l'image chez Breton et Cabun*, pubblicato nel fascicolo 163 (gennaio-aprile 2011) alle pp. 46-60, è anch'esso una sostanziale riproduzione non autorizzata, in un unico scritto, di due testi precedentemente pubblicati: M. Nachtergaele, "Nadja". *Images, désir et sacrifice*, «Postures», Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», 7, 2005, pp. 158-173; A. Oberhuber - J. Papillon, *L'autobiographie rêvée de Claude Cabun: de l'aventure invisible à l'autogenèse*, in Christian Vandendorpe (sous la direction de), *Le Récit de rêve. Fonctions, thèmes et symboles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2005, pp. 203-222.

La Rivista e l'Editore si scusano con i legittimi autori e con i lettori per questi deplorabili episodi e si riservano ogni opportuna azione legale in relazione al plagio.

## SOMMARIO

---

Anno LXI – fasc. II – maggio-agosto 2017

### ARTICOLI

- PH. DESAN, *“Le discours de la servitude volontaire” et la cause protestante: les paradoxes de la réception de La Boétie*, p. 211.  
D. SANTERO, *Figure del disamore. I ritratti e le imprese di Bussy-Rabutin*, p. 223.  
S. LOUBÈRE, *Les paradoxes d'un poète: Piron et la postérité*, p. 235.  
I. RAMOS GAY, *Un aztèque de vaudeville: “Le Prix Martin” d'Eugène Labiche*, p. 249.  
J.-M. WITTMANN, *Du discours sociologique à l'imaginaire nationaliste: Barrès et le bon usage des boucs émissaires*, p. 261.  
D. HENNETON, *Les eaux troubles, figures de noyées dans l'œuvre de Jean Genet*, p. 270.

### TESTI INEDITI E DOCUMENTI RARI

- M. COSTA, *Témoignages écrits en langue vulgaire dans la Vallée d'Aoste du bas Moyen Âge*, p. 289.  
F. FASSINA, *Le traduzioni francesi delle “Vite parallele” di Plutarco prima di Amyot (1519-1559)*, p. 295.

### DISCUSSIONI E COMUNICAZIONI

- F. ROUGET, *L'édification posthume de Ronsard en poète classique: de la consécration à la conservation*, p. 305.  
G. BOSCO, *Della questione epica*, p. 320.

### RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

*Medioevo*, a cura di G.M. Roccati, p. 327; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 335; *Cinquecento* a cura di S. Lardon e M. Mastroianni, p. 343; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 352; *Settecento*, a cura di F. Piva e V. Fortunati, p. 357; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 362; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello e M.E. Raffi, p. 383; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 391; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini, p. 405; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 415.



*Le “Discours de la servitude volontaire”  
et la cause protestante:  
les paradoxes de la réception de La Boétie*

*Abstract*

There is a paradox in La Boétie's *Discourse on voluntary servitude* between the primary intention of the author and the reception of the text by its readers during the religious wars. It is therefore necessary to distinguish between the time of its drafting and the time of its publication. The interpretative difficulty inherent to the *Discourse* facilitated its cooptation by the protestant reformers. Read in the religious context of the post-Saint-Bartholmew's Day massacre, the *Discourse* acquired a seditious dimension it did not originally have. Like Luther before him, La Boétie defends a conception of liberty that is more spiritual than material, but the Monarchomachs transformed this «youthful exercise» into a call for armed uprising, not by the people directly but via the increasing power of the magistrates.

Le *Discours de la servitude volontaire* d'Estienne de La Boétie demeure encore aujourd'hui un texte majeur dans l'histoire de la philosophie politique. Certes, cet “essai” reste d'actualité et est pour cette raison fréquemment lu hors du contexte immédiat de sa rédaction et de sa publication. Cette approche atemporelle et essentiellement philosophique ne permet pourtant pas de saisir les enjeux de sa réception et de ses récupérations politiques au temps des guerres de religion. Le *Discours* présente de plus une particularité inhabituelle pour un texte politique de la Renaissance, à savoir le décalage entre ce que nous pourrions appeler l'intention première de son auteur et la façon dont il fut reçu par ses premiers lecteurs. Il nous paraît donc important d'établir une distinction entre le temps de la rédaction du *Discours de la servitude volontaire* et le temps de sa publication, et conséquemment de sa première réception. Ces deux moments sont séparés par au moins une quinzaine d'années – voire vingt –, c'est-à-dire une génération. Le début des guerres de religion (que l'on peut dater du massacre de Vassy en mars 1562) représente un événement majeur dans la réception du *Discours*. En fait, on pourrait arguer que le conflit religieux qui divise la France à partir des années 1560, et plus particulièrement le Sud-Ouest de la France, entraîna une réception du *Discours* à la fois inattendue et paradoxale. La difficulté d'interpréter ce texte facilita son détournement au service de la cause protestante.

On s'est justement demandé si le *Discours* n'avait pas été conçu comme une réponse à un événement historique précis. Un contemporain de Montaigne et de La Boétie, Jacques-Auguste de Thou, soutient par exemple que l'auteur du *Discours* aurait voulu réagir à la répression brutale qui avait fait suite à la révolte de la gabelle en 1548 à Bordeaux, critiquant ainsi ouvertement la répression sanglante du connétable de Montmorency<sup>1</sup>. Malgré l'importance politique de ce soulèvement du peuple

(1) Sur la révolte de la Gabelle à Bordeaux, voir S.C. GIGON, *Contribution à l'histoire de l'impôt sous l'ancien régime. La révolte de la Gabelle en Guyenne (1548-1549)*, Paris, H. Champion, 1906. On consultera également les relations et les commentaires relatifs à cet événement par des contemporains de La Boétie: G. PARADIN, *La Révolte de la gabelle en Guienne l'an mil cinq cens quarante-huit, tirée de l'Histoire*

à Bordeaux et le traumatisme de ses conséquences brutales parmi la population et les lettrés de ce temps, il est pourtant difficile de voir dans cet événement la seule origine du traité de La Boétie. Quand on critique un événement de cet ordre, on s'y prend différemment – surtout à une époque où les pamphlets séditieux et ouvertement engagés ne manquent pas –, à moins de croire que La Boétie redoutait d'être persécuté et aurait ainsi choisi d'offrir une critique voilée et cryptée des pratiques du pouvoir. C'est par exemple la thèse soutenue par les straussiens<sup>2</sup>.

Dans *Persecution and the Art of Writing* (1952), Leo Strauss (1899-1973) part du principe que, dans la crainte d'être persécutés pour leurs idées, la plupart des grands auteurs avant le XVIII<sup>e</sup> siècle auraient développé des façons détournées pour exprimer leurs idées. Ce langage caché – réclamant une lecture entre les lignes – aurait profondément influencé et même défini leur style tout en permettant aux «lecteurs suffisants» d'y déceler des critiques voilées des pratiques politiques de leur époque. Les suivants de Léo Strauss ont vu en La Boétie un des meilleurs exemples de cet art de la dissimulation pour le XVI<sup>e</sup> siècle; certains allant même jusqu'à avancer que le *Discours* aurait été rédigé par Montaigne lui-même<sup>3</sup>. Parmi les critiques modernes, on s'est donc intéressé à cet événement marquant – peut-être la célèbre «Malencontre» dont parle La Boétie – qui aurait entraîné la rédaction du *Discours*. À partir de cette conception événementielle de l'histoire, tout un courant interprétatif s'est concentré sur la recherche de l'«étincelle» qui aurait en quelque sorte déclenché la rédaction du *Discours*.

Il n'est certes pas faux de dire que le *Discours* possède sa propre historicité, au même titre que tout autre texte d'ailleurs. On sait par exemple qu'il fut remanié à plusieurs reprises par son auteur: les éloges de Ronsard, Baïf et Du Bellay sont des ajouts probablement postérieurs à 1552. Guy Demerson a émis l'hypothèse que les adresses à Longa ont été ajoutées en 1554 lors de la bataille de l'édit du Semestre, c'est-à-dire au moment de la nomination de La Boétie au parlement de Bordeaux et de Lur Longa au parlement de Paris<sup>4</sup>. On sait également que le texte circula sous forme manuscrite du vivant de La Boétie ainsi qu'après sa mort en 1563<sup>5</sup>. Pourtant,

*de notre tems de maître Guillaume Paradin, Lyon, Pierre Michel, 1558; et J. BOUCHET, Histoire de la Révolte de la Gabelle en Guyenne et à Bordeaux [...] tirée des Annales d'Aquitaine, Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1557. Ces textes sont reproduits dans La Révolte de la gabelle en Guyenne et à Bordeaux en 1548, Bordeaux, Atelier Aldo Manuzio, 1981.*

(2) Voir Ph. DESAN, *Une lecture straussienne des "Essais", ou le Montaigne du docteur Armaingaud*, «Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne» 56, 2012, pp. 55-68.

(3) D. SCHAEFFER, *The Political Philosophy of Montaigne*, Ithaca, Cornell University Press, 1990; *Freedom over Servitude: Montaigne, La Boétie, and On Voluntary Servitude*, Westport, Greenwood Press, 1998.

(4) G. DEMERSON, «Les exempla dans le *Discours de la servitude volontaire*: une rhétorique datée?», dans M. TETEL (dir.), *Étienne de la Boétie. Sage révolutionnaire et poète périgourdin*, Paris, H. Champion, 2004, pp. 195-224.

(5) Dès les années 1550, le *Discours* semble avoir circulé dans plusieurs pays européens. Une copie a récemment été découverte à la bibliothèque Folger-Shakespeare de Washington (de provenance anglaise) et une autre à la bibliothèque Ambrosiana de Milan. Voir M. SCHACHTER, *Presentation of a newly Discovered Manuscript of La Boétie's "Discours de la servitude volontaire" and Hypotheses on the Datation of the BnF Manuscripts*, «Montaigne Studies», vol. XX, 2008, pp. 185-206; et J.-É. GIROT, *Une version inconnue du "Discours de la servitude volontaire" de La Boétie*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 3, t. 63, 2001, pp. 551-565. D'autres copies manuscrites du *Discours* sont conservées dans des bibliothèques françaises, dont une à la BnF dans la collection Dupuy. Parmi les nombreuses études qui retracent l'histoire du *Discours de la servitude volontaire*, voir notamment R. RAGGHIANI, «*Discours de la servitude volontaire*» et *Étienne de La Boétie: d'une énigme à l'autre*, «Rinascimento», vol. XLIII, 2003, pp. 507-552; Id., *Rétablir un texte. Le "Discours de la servitude volontaire" d'Étienne de La Boétie*, Florence, Leo Olschki, 2010. Pour une bibliographie raisonnée complète (jusqu'en 1997) sur La Boétie et le *Discours*, voir M. MAGNIEN, *Étienne de La Boétie*, Paris/Rome, Memini, coll. «Bibliographie des Écrivains Français», 1997. Plus récemment, Deborah KNOP et Jean BALSAMO ont fait le point sur la diffusion du *Discours* avant sa première impression au début des années 1570: voir «*De la servitude volontaire*». *Rhétorique et politique en France sous les derniers Valois*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

force est de constater que nous ne connaissons pas avec certitude les intentions de La Boétie; le texte lui-même n'offrant aucune référence précise à ce sujet. Que son texte s'inscrive dans l'histoire de son temps est une chose, mais dire que son objet est de répondre directement à un événement précis représente une extrapolation hâtive dans la mesure où des doutes subsistent sur la date de sa rédaction.

Si le moment de la rédaction demeure incertain, celui de sa transmission est par contre plus facile à analyser. C'est pourquoi nous proposons de dissocier le temps de l'écriture du temps de la réception imprimée du *Discours* et d'étudier uniquement la réception protestante du texte de La Boétie sans chercher à relier les intentions inconnues de l'auteur à la compréhension et à l'interprétation, vingt ans plus tard, de ce texte alors que les guerres de religion font rage en France. Les livres ont des vies qui échappent parfois au contrôle de leurs auteurs et le *Discours* tombe précisément dans ce cas de figure. L'erreur serait de "forcer" absolument un rapprochement entre ces deux moments – l'écriture et la réception imprimée – pour tenter de découvrir une logique qui expliquerait le paradoxe d'une lecture protestante du *Discours*. Nous n'aborderons pas non plus le problème de la circulation du *Discours* sous forme manuscrite au sein d'un petit réseau d'initiés et de lettrés dans les années 1550, car c'est là un tout autre problème. Ce qui retient notre attention ici c'est l'existence imprimée du *Discours* dans le contexte des guerres civiles. Nous n'émettrons aucune suggestion sur ce que ce texte tente d'accomplir, et n'aborderons que rapidement son message politique et idéologique évident pour certains et cryptique pour d'autres. Notre approche se veut sociologique – dans la tradition d'une sociologie de la littérature – et traite exclusivement du *Discours* dans sa matérialité: un livre lu et interprété d'une certaine façon par les réformés qui virent en La Boétie un des hérauts de la cause protestante.

Projetons-nous au début des années 1570. En 1572, le massacre de la Saint-Barthélemy modifia grandement la réception du texte de La Boétie en faisant passer le *Discours* pour un pamphlet réformé. Pour comprendre l'évolution idéologique du *Discours*, il est essentiel de contextualiser dans la micro-durée le temps de la transmission imprimée du *Discours*. En fait, l'histoire de la réception du *Discours* dépasse largement l'intention première de l'auteur, quelle qu'elle fût, car il ne faut pas perdre de vue que l'existence livresque du *Discours* est strictement protestante.

Comme on le sait, la première apparition en langue française d'une partie du *Discours* date de 1574. Publié sans nom d'auteur (le texte étant soi-disant composé par «Eusebe Philadelphie Cosmopolite»), mais attribué à Nicolas Barnaud, *Le Réveille-Matin des François et de leurs voisins* représente la première réception ouvertement politique – c'est-à-dire religieuse dans le contexte du conflit qui divise la France depuis 1563 – du *Discours* par les réformés. Quelques passages choisis, en fait remaniés et tronqués, furent pour l'occasion extraits du texte de La Boétie et présentés dans le contexte des événements contemporains dans le second dialogue. Lors de cette première récupération huguenote, le *Discours* de La Boétie fut amputé de presque 80%. Il fut transformé et incorporé dans un pamphlet qui appelait à la sédition au lendemain du massacre de la Saint-Barthélemy; mais le court extrait du *Discours* restait néanmoins anonyme et ne semble pas avoir été immédiatement attribué à La Boétie. Le second dialogue du *Réveille-Matin* reproduit deux passages du *Discours de la servitude volontaire* (p. 178 et pp. 180-191) intégrés aux déclarations du «Politique» dans sa conversation avec l'«Historiographe François», alors qu'ils se dirigent tous deux vers une «hostellerie à Fribourg». Nicolas Barnaud traduisit pratiquement en même temps ce livre en latin sous le titre *Dialogi ab Eusebio Philadelpho...* (Edimburgi, ex typografia Iacobi Iamœi, 1574), ouvrage qui, apparemment, fut publié quelques semaines avant la version française. Comme on le voit, la première réception du *Discours* est donc indissociable de la cause protestante.

Trois années plus tard, le *Discours* fit l'objet d'une seconde récupération au service de la cause protestante. En 1577, c'est en effet Simon Goulart, dans les *Mémoires de l'Etat de France sous Charles IX* – plus connu sous le nom de *Mémoires de Charles IX*<sup>6</sup> –, qui donna une véritable visibilité au *Discours* de La Boétie. En moins d'une année, trois éditions se succédèrent rapidement et le *Discours* acquit pour la première fois une circulation importante. C'est surtout dans sa troisième impression datée de 1578 que le *Discours* connut une large diffusion, qui influença pendant deux siècles la façon dont ce texte sera reçu et interprété. En effet, les trois éditions des *Mémoires de Charles IX*, toutes sous le nom d'emprunt de Heinrich Wolf, reproduisirent pour la première fois le *Discours* dans sa totalité. C'est dans le troisième volume des *Mémoires* qu'apparaissait le *Discours* au milieu d'autres documents pouvant servir à la rédaction d'une histoire du règne de Charles IX dans une perspective huguenote. Dans le contexte des autres documents rassemblés et des analyses de Goulart, le *Discours* – sans qu'il soit tronqué ou déformé – passe ouvertement pour un pamphlet protestant.

Quelques années plus tôt, alors qu'il venait de vendre sa charge au parlement de Bordeaux, Montaigne décida de tenir les textes politiques de La Boétie à l'écart de l'édition des œuvres de l'ami disparu qu'il venait de faire imprimer chez Federic Morel à la fin de l'année 1570, jugeant leur «façon trop délicate et mignarde pour les abandonner au grossier et pesant air d'une si mal plaisante saison»<sup>7</sup>. Il réservait l'exclusivité du *Discours* à un ouvrage du sien où le texte de La Boétie occuperait une place de choix parmi ses propres réflexions d'ordre diplomatique, moral et militaire, car il faut rappeler que les premiers *Essais* de 1580 portaient principalement sur des questions de politique et d'ambassade<sup>8</sup>. Pour Montaigne, le *Discours* de La Boétie s'insérait tout à fait dans le projet éditorial envisagé pour ses *Essais*, car il remplissait un critère essentiel, à savoir l'absence de références historiques explicites.

Alors que l'impression de la première édition de ses *Essais* à Bordeaux était sur le point d'être achevée, une nouvelle édition augmentée des *Mémoires de Charles IX* (édition dite à gros caractères) – en fait une contrefaçon de l'édition de 1578, dite à petits caractères –, vit le jour. Les répercussions politiques de cette publication furent immédiates et le projet de Montaigne se trouva irrémédiablement bouleversé. C'est en effet véritablement à partir de ce moment – donc en 1578 – que le *Discours* acquit une visibilité qui ne permettait plus d'incorporer ce texte aux *Essais*. Imprimée à fort tirage, cette édition pirate en trois volumes fut composée à partir de la troisième édition des *Mémoires* imprimée la même année. Le *Discours de la Servitude volontaire* représente 46 pages (f. 116v-139v) dans cette édition que l'on trouve encore aujourd'hui relativement facilement chez les libraires anciens. La

(6) Volume I: [\*1r]: titre (verso blanc); \*2r-\*8r: «Au lecteur S.» (préface de Simon Goulart) (\*8v blanc); f. 1r-65r: «Memoires de l'Etat de France sous le Roy Charles IX, depuis le troisieme edict de pacification fait au mois d'Aoust 1570, jusques au commencement du regne de Henry III»; 4N7v-4O3v: «Indice des principales matieres contenues en ce premier volume» (index). Volume II: [¶1r]: titre (verso blanc); ¶2r-¶4r: «Au lecteur S.» (préface de Simon Goulart) (¶4v blanc); ¶5r-¶7v: «Indice des principales matieres contenues en ce deuxiesme volume des memoires de l'estat de France» (index); f. 1r-630r: «Memoires de l'Etat de France sous le Roy Charles IX. Volume second». Volume III: [A1r: titre (au verso l'éditeur précise qu'un index est ajouté à la fin de l'ouvrage); f. 2r-494r: «Memoires de l'Etat de France sous le Roy Charles IX. Volume troisieme»; 3Q6v-3Q8v: «Indice des principales choses contenues en ce troisieme volume» (index).

(7) *Mesnagerie de Xenophon*, dans *Œuvres complètes d'Estienne de La Boétie*, éd. P. Bonnefon, Bordeaux/Paris, G. Gounouilhou/J. Rouam, 1892, «Avertissement au lecteur, par M. de Montaigne». Cet avertissement est daté du 10 août 1570.

(8) Voir Ph. DESAN, *Montaigne. Une biographie politique*, Paris, Odile Jacob, 2014, plus particulièrement le chapitre VI: «Les *Essais* de 1580: discours moraux, politiques et militaires».



table des matières présente le texte de La Boétie comme «Discours, de la servitude volontaire». Notons que le terme «Discours» ne semble pas faire partie du titre puisqu'il est suivi d'une virgule, ce qui le détache du titre qui suit<sup>9</sup>. On remarquera aussi que le texte du *Discours* n'est pas séparé du texte qui le précède puisqu'il ne commence pas sur une nouvelle page. De même, la fin du *Discours* ne se distingue pas facilement du commentaire de Simon Goulart qui lui fait suite et n'est indiqué que par une manchette en italiques, laquelle présente, sous forme de sommaire, la narration des événements historiques de la fin du règne de Charles IX. Il faut enfin préciser que c'est le texte de cette édition clandestine – parce qu'elle fut de loin la plus répandue – qui sera retenu pour toutes les réimpressions du *Discours* de La Boétie dans les œuvres de Montaigne publiées par Pierre Coste au XVIII<sup>e</sup> siècle (1724, 1727, 1739 et 1745)<sup>10</sup>.

La réaction envers cette édition fut immédiate en terre catholique. Par arrêt du parlement de Bordeaux, les *Memoires de l'estat de France* furent brûlés sur la place de l'Ombrière à Bordeaux le 7 mai 1579, deux jours avant l'obtention du privilège accordé à Simon Millanges pour les *Essais* de Montaigne et autres «nouvelletez». Il était soudain devenu impossible pour Montaigne de publier le *Discours* de La Boétie dans ses *Essais* en 1580 et de se voir ainsi associé à ce qui était désormais un pamphlet protestant. Au dernier moment, Montaigne se résolut à supprimer le *Discours* de son livre et le remplaça par vingt-neuf sonnets de La Boétie.

Montaigne tentera malgré tout d'expliquer que cet exercice de jeunesse ne correspondait nullement à ce que les protestants voyaient dans le *Discours*. Dans les années 1550, puis au début des années 1560, le *Discours* avait pu passer pour une réflexion universelle sur la liberté, une méditation affranchie de tout dogme et de toute contrainte politique. Montaigne privilégie cette explication et fait l'apologie d'un texte qui aurait échappé à l'intention première de son auteur. Selon lui, le *Discours* représente un texte de portée générale qui s'offre comme une réflexion sur la condition humaine. La Boétie s'était d'ailleurs livré à un exercice scolaire représentatif du milieu robin. En effet, de nombreux ouvrages rédigés par les plus grands jurisconsultes de cette époque, notamment les premières réflexions de Jean Bodin sur le droit universel, offrent eux aussi matière à «réflexion universelle sur la condition humaine»<sup>11</sup>. Il ne faut donc pas confondre la culture robine du milieu du siècle avec les pratiques pamphlétaires du temps des guerres de religion. Pour cette raison, il est nécessaire d'établir une distinction entre la réception manuscrite du *Discours* durant les années 1550-1560 et sa «récupération» par les protestants dans les années

(9) Montaigne va dans le même sens quand il écrit que le texte de La Boétie «est un discours auquel il donna nom *De La Servitude volontaire*» (*Essais* 1580, I, 28, p. 252). Le titre est mis en italiques et ne laisse donc subsister aucun doute sur l'intitulé exact du discours de La Boétie. De plus, Montaigne semble accepter une lecture «protestante» du *Discours* en remarquant que «ceux qui l'ont ignoré, l'ont bien proprement depuis rebaptisé le contre un» (*ibid.*), reconnaissant ainsi un contenu essentiellement politique au *Discours*. Pourtant, en 1570, à l'occasion de la publication des œuvres de La Boétie chez Federic Morel, et donc avant la récupération de La Boétie par Nicolas Barnaud et Simon Goulart, il mentionne «*un Discours de la servitude volontaire, & quelques memoires de noz troubles sur l'Edict de Janvier, 1562*». L'avertissement au lecteur étant entièrement imprimé en italiques, il est donc difficile d'affirmer que «Discours» (avec une majuscule) fait bien partie du titre. Il est en effet assez courant de mettre «Discours» avec une majuscule dans les textes de cette époque.

(10) Protestant d'origine italienne, réfugié à Londres pour éviter les persécutions de l'Édit de Nantes, Pierre Coste sera le seul éditeur des œuvres de Montaigne durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Une fois de plus, ce sera donc un protestant qui permettra au *Discours* de retrouver une nouvelle visibilité au siècle des Lumières.

(11) J. BODIN, *Juris universi distributio*, dans *Œuvres philosophiques de Jean Bodin*, éd. P. Mesnard, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, pp. 71-80 [Tableau du droit universel, pp. 83-97].

1570. Du manuscrit à l'imprimé, l'interprétation même du *Discours* se trouva sensiblement modifiée. Le *Discours* était maintenant devenu un factum au service de la cause huguenote, quoi qu'en dise Montaigne.

Selon Montaigne, La Boétie aurait écrit le *Discours* «par maniere d'essai», en sa première jeunesse. Sur l'Exemplaire de Bordeaux, l'auteur des *Essais* rajeunit La Boétie de deux ans: «dix-huit» est biffé et remplacé par «sèze», ce qui ferait remonter la première rédaction du *Discours* aux alentours de 1546, donc avant la révolte de la Gabelle. Ce rajeunissement de La Boétie n'est certainement pas innocent, car Montaigne prend soin de déshistoriciser le *Discours* et le présente comme un texte général «a l'honneur de la liberté contre les tyrans»<sup>12</sup>. L'usage du terme «essai» pour définir le *Discours* permet à Montaigne d'établir un lien direct avec son propre ouvrage, mais il précise aussi le but politique de la réflexion de son ami, c'est-à-dire une pensée inachevée et conséquemment ouverte à l'interprétation. Dans ce passage, Montaigne fournit plusieurs clés de lecture du *Discours*. Tout d'abord, il souligne l'aspect spéculatif et abstrait de ce texte qui, selon lui, ne peut être confondu avec d'autres écrits plus ponctuels qui renverraient aux événements politiques depuis 1572, bien qu'ils soient à première vue de même «farine». On voit ici que Montaigne joue dans l'ambiguïté, choisissant d'émettre une opinion sur l'origine et le contenu du *Discours* avant de dire le contraire quand il aborde le texte de La Boétie dans son existence imprimée, la seule connue par une grande majorité du public après 1578.

Il ne faut pas s'y tromper, ces paroles qui visent à réduire l'importance politique et idéologique du *Discours* sont elles-mêmes conditionnées par l'incident de l'autodafé public des *Mémoires de Charles IX* devant le parlement de Bordeaux peu de temps avant la publication des *Essais*. Montaigne s'empresse d'ajouter que ce «subject» ne représente pas un simple exercice – contrairement à ce qu'il venait d'affirmer un peu plus tôt – puisque le jeune La Boétie croyait dans les thèses avancées. Il précise que son ami avait pour principe de toujours obéir et de se soumettre «tres-religieusement» aux lois de son pays. Il prend ensuite le contrepied avec les thèses avancées par La Boétie et entre en contradiction avec sa propre déclaration en associant le *Discours* à un *Contr'Un*. Ce second titre proposé pour le *Discours* ne laisse subsister aucun doute sur la façon dont il doit être interprété à son époque. De plus, le nom de *Contr'Un* ne se trouve que chez Montaigne. En proposant un nouveau titre, Montaigne résume en quelque sorte le contenu essentiellement politique du *Discours* et pose par la même occasion la question de l'allégeance dans son rapport à la servitude. Peut-être malgré lui, Montaigne souligne la dimension politique – et contemporaine – du *Discours*. Il semble contredire ses déclarations antérieures en allant jusqu'à proposer un nouveau titre qui correspond mieux à l'actualité politique de son temps.

Peut-on à la fois faire l'apologie de la liberté et se plier en même temps aux lois «injustes» du pays – Montaigne préfère le mot «patrie» – dans lequel on est né? Est-il possible de développer un discours sur la liberté et l'affranchissement de l'homme tout en acceptant ce que Descartes appellera, dans le *Discours de la méthode*, une «morale par provision», c'est-à-dire une morale qui se présente comme un universel dans un espace culturel déterminé et ne peut être remise en cause sur le plan politique, culturel et social? Le principe régulateur avancé par Montaigne est en fait celui d'un équilibre à trouver entre coutume et liberté. Ce thème si cher à Montaigne est déjà présent dans le *Discours* de La Boétie. Selon l'auteur des *Essais*, et en accord avec La Boétie, les pratiques religieuses ne relèvent pas de l'entendement

(12) MONTAIGNE, *Essais* 1580, I, 28, p. 252.

humain: «Nostre foy ce n'est pas nostre acquest, c'est un pur présent de la libéralité d'autruy. Ce n'est pas par discours ou par nostre entendement que nous avons receu nostre religion, c'est par autorité et par commandement estrangier»<sup>13</sup>. Ce passage se présente comme un dialogue avec les protestants, voire une réponse aux Monarchomaques.

Montaigne aurait donc dû être le premier éditeur du *Discours de la servitude volontaire*, mais il se fit prendre de court par Simon Goulart. L'auteur des *Essais* possédait pourtant le *Discours* sous forme manuscrite depuis plus de quinze ans. C'est donc avec beaucoup de retard qu'il jugea nécessaire de faire imprimer le texte de l'ami disparu. On sait à ce sujet que Montaigne connut La Boétie tardivement – probablement durant l'année 1559 –, c'est-à-dire bien après la rédaction du *Discours*. Au début des années 1560, La Boétie passait pour un fervent défenseur du pouvoir parlementaire et s'opposa au pouvoir militaire et politique des gouverneurs. En décembre 1561, son nom apparaît par exemple sur une liste de douze conseillers chargés de diverses mesures de police, notamment de désarmer les tenants de la nouvelle religion. Le parlement de Bordeaux était encouragé par les succès militaires de Monluc, gouverneur de Guyenne en remplacement du duc de Montpensier, qui passait à juste titre pour un redoutable militaire toujours prêt à en découdre avec les séditieux<sup>14</sup>. Le *Mémoire sur l'édit de Janvier* fut rédigé à cette époque, c'est-à-dire au temps où La Boétie croyait encore à la mise au pas des «religionnaires». Montaigne séjournait dans la capitale en cette fin d'année 1561. En juin 1562, de sa propre initiative, il fit profession de foi catholique devant le parlement de Paris. Il partageait pleinement les vues des parlementaires bordelais qui soutenaient la répression catholique contre les partisans de la nouvelle religion. Comme La Boétie, il fut par exemple opposé à toute tolérance religieuse, car il concevait mal comment deux religions pourraient coexister dans un même pays. Cette position reflète le point de vue de la grande majorité des parlementaires à Bordeaux au début des années 1560. En fait, Montaigne et La Boétie défendaient une position idéologique qui s'apparentait à une forme de corporatisme robin. En 1561 – comme Montaigne dans les années 1570 –, La Boétie recommandait quant à lui la modération, mais pas la concession. Évidemment, à la fin des années 1570, les guerres civiles avaient enseigné à Montaigne que l'édit de Janvier – et toute politique de modération en général – n'avait strictement rien changé aux troubles qui sévissaient en France. L'actualité des années 1570 avait donné une nouvelle vie au *Discours* qui évoquait de façon abstraite et théorique des questions devenues ponctuelles et pratiques.

Influencé par la réflexion des Monarchomaques sur l'absolutisme royal, Montaigne s'interrogera à son tour sur le lien qui unit le roi et ses sujets. La Boétie avait également tenté d'imaginer le rôle du peuple affranchi dans cette redistribution des pouvoirs: le peuple se laisse asservir par le simple fait qu'il ne choisit pas d'être libre. Vouloir l'être représenterait déjà une forme de liberté. Cette conception de la liberté ressemble plus à une liberté de conscience (terme redéfini par les pratiques religieuses du temps) qu'à une véritable liberté d'action, et l'on comprend comment le *Discours* a pu logiquement être récupéré par les huguenots qui avaient d'abord besoin d'établir cette forme abstraite de liberté avant de passer à l'étape suivante de l'action politique et de la résistance armée. Comme on se plaît à le faire remarquer à partir des années 1570, à quoi servirait d'ailleurs la liberté de pensée sans son expres-

(13) MONTAIGNE, *Essais* 1580, II, 12, p. 257.

(14) C.-B.-F. BOSCHERON DES PORTES, *Histoire du parlement de Bordeaux*, Bordeaux, Charles Lefebvre, 1878, p. 166.

sion et son application concrète sur le plan politique? Dans le *Discours*, La Boétie ne présente pas l'argument des Monarchomaques pour qui la liberté de conscience ne peut exister sans une liberté de culte. C'est pourtant ce qui permit à son traité de passer à la postérité. Le *Discours* offrait désormais le fondement théorique pour un appel à l'action militaire. On pourrait dire que La Boétie fut en quelque sorte dépassé par son *Discours*.

\* \* \*

On voit poindre chez La Boétie la pierre angulaire du libéralisme moderne: la liberté individuelle détachée de toute action politique ou sociale. La Boétie ne recommande jamais l'action (le soulèvement par exemple) contre la servitude et il rejoint sur ce point essentiel la position de Luther dans son célèbre texte sur la liberté chrétienne<sup>15</sup>. Ainsi, dans son *Commentaire sur l'Épître aux Galates* (1531-1535), Luther donne une définition limpide de la liberté chrétienne:

Il s'agit de la liberté par laquelle Christ nous a affranchis, non de telle ou telle servitude humaine, ou du pouvoir des tyrans, mais de la colère éternelle de Dieu. Où [est cette liberté]? Dans la conscience. C'est là que demeure notre liberté: il ne faut pas chercher ailleurs. Car ce n'est pas d'une liberté politique dont Christ nous a fait don en nous affranchissant, et ce n'est pas une liberté charnelle. C'est théologiquement et spirituellement qu'il nous a affranchis, c'est afin que notre conscience soit libre et heureuse, n'ayant nulle crainte de la colère à venir [...]. C'est une liberté ineffable que d'être affranchis éternellement de la colère de Dieu: une liberté plus grande que le ciel et la terre et que toutes les créatures<sup>16</sup>.

Cette liberté ne délivre donc pas de l'assujettissement ou de la servitude et ne conduit jamais à une amélioration sociale et matérielle de l'existence humaine. La théorisation d'une liberté au seul niveau de la conscience était déjà défendue par Luther en 1525 dans sa réponse aux paysans qui demandaient que cette "liberté dans les têtes" trouve une application concrète dans leur vie quotidienne. En effet, il est à notre avis possible d'établir un parallèle entre les idées défendues dans le *Discours* de La Boétie et la célèbre *Exhortation à la paix à propos des douze articles de la paysannerie souabe* (1525). Dans ce texte, Luther dissocie liberté et possibilité d'agir.

Dans la première partie adressée aux princes et aux seigneurs, Luther rappelle qu'il est de leur côté et les a toujours défendus contre la «populace insensée»: «Vous et tout le monde devez me rendre ce témoignage que j'ai enseigné dans le plus grand calme, que j'ai lutté avec force contre la révolte, que j'ai tenu à exhorter avec le plus grand zèle les sujets à l'obéissance et au respect, même à l'égard de votre autorité tyrannique et furieuse, de telle sorte que cette révolte ne saurait m'être imputée»<sup>17</sup>. Il admoneste ensuite les paysans à qui il reproche de vouloir se soulever. Sur un ton conciliant, Luther admet que les princes, en faisant peser des charges insupportables sur le peuple, «ont bien mérité que Dieu les fasse tomber de leur trône». On retrouve la même image chez La Boétie qui pense également que le tyran tombera

(15) Martin LUTHER traite plus particulièrement de la liberté chrétienne dans *De la liberté du chrétien* (1520) et dans son *Commentaire sur l'Épître aux Galates* (1531-1535). Pour une présentation du débat sur la liberté dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, voir M. LIENHARD, *Le débat sur la liberté au temps de la Réforme*, «Positions Luthériennes», vol. 37, 1989, pp. 323-339.

(16) M. LUTHER, *Commentaire sur l'Épître aux Galates*, dans *Œuvres*, 18 vol., Genève, Éditions Labor et Fides, t. XVI, p. 178.

(17) M. LUTHER, *Exhortation à la paix à propos des douze articles de la paysannerie souabe*, dans *Œuvres*, *ibid.*, t. IV, p. 151.

tout seul de son piédestal si notre conscience est libre. Surtout ne pas le pousser, ne pas l'ébranler, il suffit simplement de ne pas le soutenir! La liberté se résume à une libre pensée et refuse toute possibilité d'action. De même, trente ans plus tôt, Luther rappelait aux paysans que seule une «bonne conscience» suffisait pour que Dieu les assiste: «Et même si, pendant un temps, vous aviez le dessous et enduriez la mort pour cela, vous n'en finirez pas moins par gagner et votre âme subsisterait éternellement avec tous les saints»<sup>18</sup>. Luther évoque le Christ qui, selon lui, aurait toujours défendu le principe de ne «pas résister au mal et à l'injustice, mais toujours céder, souffrir et laisser prendre»<sup>19</sup>. «Souffrance, souffrance, croix, croix, voilà le droit des chrétiens, cela et pas autre chose!» s'exclame Luther. Rien ne sert de se soulever pour des biens temporels. Un bon chrétien doit se résigner et attendre que les idoles s'écroulent par elles-mêmes. Il recommande aux paysans souabes de laisser «votre poing et votre épée, votre mutinerie et vos menaces»<sup>20</sup> et leur reproche de vouloir faire de tous les hommes des égaux, ce qui est pour lui impossible, «[c]ar un royaume temporel ne saurait exister s'il n'y a pas d'inégalité entre les personnes, en ce sens que certains sont libres et d'autre enchaînés, certains, seigneurs, et d'autres, sujets»<sup>21</sup>. Pour Luther, la liberté chrétienne ne réside pas dans le temporel; chaque homme est libre au niveau de sa conscience et non de son existence.

Être libre c'est désirer l'être, mais surtout pas prendre les armes pour s'affranchir du joug de l'oppression des nobles. Être libre est plus un état d'esprit qu'une réalité matérielle pour Luther. Dans le *Discours*, La Boétie est également catégorique sur ce point et semble se rallier à la position de Luther: il s'agit pour le peuple «non pas de [se] délivrer, mais seulement de le vouloir faire»<sup>22</sup>. La liberté se résume à une question de volonté. C'est là une distinction assez extraordinaire, car elle dissocie la théorie de la pratique. La Boétie explique ce qu'il entend par liberté et précise les limites de toute action contre le maître ou le tyran: «Je ne veux pas que vous les poussés ou l'esbranlés, mais seulement ne le soustenés plus, et vous le verrés, comme un grand colosse à qui on a desrobé la base, de son pois mesme fondre en bas et se rompre»<sup>23</sup>. L'apologie de l'inaction par le retrait engendre pourtant un problème moral. Doit-on se taire ou se révolter – en paroles, mais aussi par les armes – contre la tyrannie?

Montaigne prendra cette recommandation de La Boétie comme point de départ pour réfléchir à son tour au lien qui unit le maître au serf ou, dans son cas, le lien qui unit le patron à son client, le maître au serviteur. Il aurait pu citer le début du *Discours* où La Boétie exclut tout rapport social durable entre deux êtres: «[C]'est un extreme malheur d'estre subject à un maistre, duquel on ne se peut jamaisasseur qu'il soit bon, puisqu'il est tousjours en sa puissance d'estre mauvais quand il voudra»<sup>24</sup>. L'allégeance doit-elle être indépendante de la bonté du maître ou du monarque quand la magnanimité du prince est essentiellement contractuelle (dans la mesure où chaque parti profite de l'allégeance comme de la servitude)? À vrai dire, une telle remarque sur les conséquences de la servitude n'est guère utile pour comprendre ce qui pousse les hommes à abandonner une partie de leur liberté pour

(18) *Ibid.*, p. 153.

(19) *Ibid.*, p. 158.

(20) *Ibid.*, p. 162.

(21) *Ibid.*, p. 167.

(22) ÉTIENNE DE LA BOÉTIE, *De la servitude volontaire ou Le contr'un*, éd. N. Gontabert, Paris, Gallimard, 1993, p. 88.

(23) *Ibid.*

(24) *Ibid.*, p. 79.

accéder à une position matérielle stable au sein d'un réseau social et politique où la corruption et l'exploitation ne peuvent jamais être exclues. L'allégeance sous-entend une attente et un gain anticipé, mais rien n'est jamais certain. Sur ce point, la première partie du *Discours* est empreinte d'un idéalisme déconcertant, un idéalisme de la liberté qui à notre avis représente une conception fondamentalement libérale et moderne de la liberté.

Le *Discours* de La Boétie eut sur ce point une influence considérable sur Montaigne. C'est précisément le rapport problématique entre servitude (terme trop abstrait et idéalisé) et allégeance (terme qui induit une structure d'obligations réciproques et de gains mutuels) qui conduisit Montaigne à distinguer deux formes de liberté : l'une théorique (souvent exprimée par l'essayiste en tant qu'individu privé – Michel de Montaigne –, maître de son jugement), et l'autre, plus pratique, qui correspond à l'homme public (le maire ou le négociateur) dans un cadre plus large, défini par des rapports de pouvoir, des obligations et des allégeances qui permettent au sujet d'exister socialement. Tous les hommes disposent de leur liberté individuelle dans la sphère privée – cette remarque procède d'une approche qualitative –; mais sur le plan public Montaigne défend le statu quo et l'inaction. C'est pour cette raison qu'il a souvent été considéré – justement – comme un conservateur.

La solution préconisée par La Boétie pour émanciper l'homme de sa «servitude volontaire» n'est pas d'appeler à l'organisation ou au rassemblement d'individus au sein d'un groupe politique afin de passer à l'action; elle ne débouche pas sur la formation d'une collectivité rebelle. Au contraire, il privilégie le développement d'une forme d'amitié entre le maître et le subordonné. Cette amitié fusionnelle sera reprise par Montaigne; elle procède par absorption mutuelle de l'un dans l'autre, non par une union ou un regroupement de l'un avec l'autre. La distinction est subtile, car cette liberté, écrit La Boétie, «ne vouloit pas tant nous faire tous unis que tous uns, il ne faut pas faire doute que nous ne soions tous naturellement libres, puisque nous sommes tous compaignons, et ne peut tomber en l'entendement de personne que nature ait mis aucun en servitude, nous aiant tous mis en compaignie»<sup>25</sup>.

À la place grandissante donnée à la raison s'oppose l'empire de la coutume. Ce fondement de la pensée montaignienne est déjà clairement exprimé par La Boétie qui n'hésite pas à avancer que la forme définit le contenu et que l'homme «tient le pli que la nourriture lui donne»<sup>26</sup>. Dans un passage profondément montaignien, La Boétie va même jusqu'à affirmer que la coutume est seule responsable de l'organisation politique (et donc de la servitude volontaire qu'il vient de décrire) dans les sociétés humaines: «[À] l'homme toutes choses lui sont comme naturelles, à quoy il se nourrit et accoustume [...] ainsi la première raison de la servitude volontaire, c'est la coutume»<sup>27</sup>. Montaigne reprendra à son compte cet argument en affirmant que l'on ne peut effectivement pas se débarrasser de la coutume pour concevoir de nouveaux systèmes politiques ou religieux, et qu'il est impossible de vivre hors de la culture dont nous avons hérité.

Doit-on en déduire que la servitude, comme l'idéologie, est inévitable? Parce que l'homme est un être social, la solution proposée par La Boétie (et Montaigne après lui) consiste à être conscient – et seulement conscient, sans vouloir pour autant changer la société ou le monde – de sa condition humaine. Il ne s'agit pas encore de proposer un contrat social, dans l'acception rousseauiste du terme, mais simplement

(25) *Ibid.*, pp. 90-91.

(26) *Ibid.*, p. 102.

(27) *Ibid.*



de reconnaître la condition matérielle et historique de l'homme par l'acceptation obligée d'une morale et des institutions politiques et religieuses en place, faute de mieux. On naît catholique et Français comme le rappelle Montaigne: c'est là une forme de servitude volontaire, obligatoire et inévitable, dans la mesure où la religion et la politique résultent de la coutume. La coutume est nécessairement volontaire puisqu'elle s'impose à tous de la même façon. Nous ne pouvons que l'embrasser. Autant dissocier liberté de pensée et soumission aux règles et aux lois qui font de nous des êtres sociaux. Il est alors logique que la liberté soit une forme de servitude volontaire pour La Boétie et Montaigne. Elle ne résulte pas d'une métaphysique, mais d'une sociologie, car son fondement relève bien du politique et dépasse les choix personnels. C'est de cette façon que l'allégeance aux règles établies par d'autres ne s'oppose pas à une liberté de principe. Être libre, c'est conserver la possibilité de son affranchissement, tout en se pliant aux lois qui nous contraignent à la servitude. Cette *possible liberté* tient lieu de liberté pour La Boétie, comme pour Montaigne, et préfigure sur bien des points les thèses de John Locke sur la liberté individuelle.

Pour La Boétie, la conséquence de la servitude volontaire n'est pas tant l'abandon du libre arbitre de chacun, que la manifestation possible de la tyrannie. Après tout, la servitude volontaire n'empêche pas le fonctionnement de la société; la tyrannie représente par contre le degré inacceptable d'un mal nécessaire. Elle est pour lui la limite à ne pas dépasser dans la pratique du pouvoir. Une fois ce seuil franchi, le contrat qui lie le prince au peuple est nécessairement rompu. C'est bien de cette façon que le *Discours* sera interprété par les protestants dans les années 1570. La tyrannie transforme définitivement le pouvoir d'un seul sur tous dans la mesure où l'individu ne peut plus tirer profit de son assujettissement; elle remet en cause l'idée même de servitude volontaire (ou, plus précisément, d'allégeance). Ce constat fait surgir la question du soulèvement armé dans les textes protestants des années 1570, notamment dans les *Vindiciae contra tyrannos* de Duplessis-Mornay. En défendant cette position, La Boétie ne pouvait imaginer les événements sanglants des premières guerres civiles, mais, vingt ans plus tard, cette même question de la tyrannie était d'une actualité brûlante.

Ceux qui avaient récupéré le *Discours* de La Boétie dans les années 1570 firent valoir une théorie de la représentation politique s'appuyant sur les magistrats – limités en nombre – dont la fonction aurait été de servir de contre-pouvoir au souverain. Ces élus de Dieu sont en quelque sorte les garants de la liberté humaine et leur rôle consiste à s'opposer à toute forme de soumission au tyran. Sur ce sujet, et comme par anticipation des théoriciens politiques des années 1570, La Boétie remarque ainsi qu'il se trouve «quelques uns, mieulx nés que les autres, qui sentent le pois du joug et ne se peuvent tenir de le secouer; qui ne s'appriivoisent jamais de la subjection»<sup>28</sup>. On comprend comment Simon Goulart, Duplessis-Mornay et autres penseurs proches des huguenots ont pu reconnaître dans ces «quelques uns» les magistrats «aians l'entendement net et l'esprit clairvoiant», les élus de Dieu qui ne se contentent pas, «comme le gros populas», de suivre ceux qui les mènent dans un état de servitude volontaire. Ces individus choisis et élus par Dieu ne possèdent pas seulement (et l'on retrouve ici une expression chère à Montaigne) «la teste [...] bien faite», mais «ancore polie par l'estude»<sup>29</sup>. Lu dans le contexte religieux de l'après-Saint-Barthélemy, le *Discours* avait soudainement acquis une dimension politique séditieuse qu'il ne possédait pas forcément lorsqu'il avait circulé parmi un petit

(28) *Ibid.*, p. 103.

(29) *Ibid.*

cercle de robins initiés aux valeurs humanistes sur la liberté universelle. Comme Luther avant lui, La Boétie avait défendu une liberté plus théorique que pratique, mais les Monarchomaques et autres penseurs réformés virent dans cet «exercice de jeunesse» un texte leur permettant précisément de transcender la simple liberté de conscience pour appeler au soulèvement armé, non pas en faisant appel au peuple, mais en s'appuyant sur le pouvoir des magistrats mis en évidence dans le *Discours*<sup>30</sup>.

PHILIPPE DESAN  
*University of Chicago*

(30) Une version abrégée de cette étude a été présentée lors de la «Journée d'étude sur le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie» organisée par Deborah Knop et Jean Vignes le 28 novembre 2014 à l'Université Paris 7 Denis-Diderot.



## *Figure del disamore. I ritratti e le imprese di Bussy-Rabutin*

### *Abstract*

Even more than in his *Mémoires*, Bussy-Rabutin gives the summary of his life and loves by collecting in his castle portraits and *devises* during the exile. The essay focuses on this figurative autobiography, paying attention to contemporary symbolic theory.

Il 10 settembre 1666 Roger de Bussy-Rabutin scende dalla sua carrozza nella sua piccola corte, dopo quattro giorni di viaggio da Parigi. In primavera ha soggiornato per la seconda volta<sup>1</sup> alla Bastiglia; ne è uscito gravemente malato e dal suo re ha ricevuto la condanna all'esilio nelle forme di un consiglio amorevole: «pour recouvrer entièrement votre santé, il serait nécessaire que vous poussiez aller prendre l'air chez vous en Bourgogne»<sup>2</sup>. La parola del re sancisce la sventura definitiva, conquistata ufficialmente con la diffusione del manoscritto della *Histoire amoureuse des Gaules*; e nello stesso tempo si rivela efficace: all'arrivo in Borgogna, scrive alla fine dei *Mémoires*, il corpo è già più rinfrancato dalla salubrità dell'aria che abbattuto dalla fatica del viaggio. Ma se si deve trovare un punto in cui lo spirito si sia indebolito quasi fino a spegnersi e a svanire del tutto, si può fissare quella prima sosta, la prima passeggiata negli appartamenti vuoti della sua residenza: nelle sale silenziose Bussy deve aver intuito, con un certo spavento, il vero senso della *retraite* e di una vita contemplativa sconosciuta nella conversazione dei salotti, come nel fragore degli assalti e delle battaglie.

Rispetto a quello dell'*honnête homme* che avrebbe voluto diventare, l'*esprit* di Bussy è sempre stato più incline al brio e alla giocosità del *galant homme* che alle qualità più profonde dell'*honnêteté*: in realtà, se si fosse limitato all'esercizio della più frivola galanteria, effimera «comme une fleur ou comme une songe»<sup>3</sup>, non sarebbe finito in quelle stanze desolate, dopo aver lasciato nel mondo la fama, meritata ma anche eccessiva, di empio e libertino.

(1) Nel 1641 Bussy è comandante di un reggimento di cavalleria di guarnigione a Moulins: allontanatosi dal campo per alcuni giorni, il conte è giudicato responsabile del contrabbando di sale avviato dai suoi soldati. In prigione ha modo di frequentare il maresciallo di Bassompierre, nemico di Richelieu: «fut un de ceux qui déplaisoit le plus au Cardinal: sa familiarité auprès du Roi, sa liberté de parler [...] le firent craindre & hair de ce Ministre» (*Discours du comte de Bussy-Rabutin à ses enfants sur le bon usage des adversités et les divers événements de sa vie*, Paris, Anisson, 1694, pp. 159-160). Per un'introduzione alla biografia di Bussy-Rabutin si vedano in particolare: J. ORIEUX, *Bussy-Rabutin. Le libertin galant homme 1618-1693*, Paris, Club des Éditeurs, 1958; J. DUCHÈNE, *Bussy-Rabutin*, Paris, Fayard, 1992; D.H. VINCENT, *Bussy-Rabutin. Le libertin puni*, Paris, Perrin, 2011.

(2) COMTE DE BUSSY-RABUTIN, *Mémoires*, édition présentée et annotée par D.H. Vincent, Paris, Mercure de France, 2012, p. 337. Apparsi postumi nel 1696, i *Mémoires* sono stati pubblicati per la prima volta in due volumi nel 1857 (*Mémoires de Roger de Rabutin, comte de Bussy*, avec une préface, des notes et des tables par L. Lalanne, Paris, Charpentier, 1857). Seguendo un approccio ammesso dallo stesso Bussy, vengono escluse dall'edizione le lettere di servizio, le descrizioni degli assedi e delle formazioni di battaglia.

(3) A. GOMBAUD, CHEVALIER DE MÉRÉ, *Première conversation*, in ID., *Œuvres de Monsieur Le Chevalier de Méré*, Amsterdam, Mortier, 1692, vol. I, p. 199.

A tutela di chi desiderava piacere a corte, il cavaliere de Méré suggeriva la sostanziale identità tra *esprit* e *jugement*, accessorio della saggezza, necessario a valutare le circostanze, «à les savoir considerer à toutes sortes d'égarde, à juger nettement de ce qu'elles sont» e, soprattutto, «à sçavoir prendre les bonnes voyes»<sup>4</sup>. Poco prima di conoscere Bussy, negli *Entretiens* Bouhours aggiungeva alle stesse conclusioni la chiave di una ingegnosa rappresentazione simbolica: «inseparable du bon sens», il *bel esprit* «est de la nature de ces pierres précieuses, qui n'ont pas moins de solidité que d'éclat», «un corps solide qui brille»<sup>5</sup>. Ma Bussy si rivolge tardi ai consigli dei moralisti mondani; soprattutto, anche se nelle lettere filosofeggia sulla *mediocritas* oraziana e nel suo salone si fa dipingere un diamante con il motto «Plus de solidité que d'éclat», lo fa, in fondo, per trovarsi al centro di una nuova scena e prolungare la celebrazione di una *qualité* percepita come vocazione («Lorsque j'entrai dans le monde, ma première et ma plus forte inclination fut de devenir honnête homme»<sup>6</sup>). Dopo, Bussy-Rabutin si voterà al fallimento ogni volta che sta per diventare ciò che vorrebbe, un uomo distinto nelle armi e nella qualità, per una qualche leggerezza dello spirito superiore alla misura.

Così, dopo la famosa *débauche* di Roissy, dove con altri galantuomini avrebbe tenuto a battesimo un porcellino da latte nella Pasqua del 1659, la Regina stessa non può che riconoscergli il dono dell'*esprit* come si riconosce un difetto: «Oh! Pour de l'esprit, Bussy, reprit la Reine, vous en avez beaucoup»<sup>7</sup>. Bussy tenterà di ristabilire la giusta misura, ma la sovrana lo ha rivelato. Per lui vale lo stesso principio scandito da Bouhours nella sua apologia; l'*esprit* è una forza che si afferma nelle azioni, pressoché irresistibile: «il va toujours droit au but, en quelque matière que ce soit, sans s'écarter, ni sans s'amuser en chemin»<sup>8</sup>. Se può vacillare quando viene estromesso dal mondo, alla fine il suo barlume sopravvive anche nella pura desolazione dell'esilio, scrive Bussy alla Montpensier, «dans la disgrâce du roi, c'est-à-dire dans l'enfer de ce monde»<sup>9</sup>.

Bussy cade su uno dei principi più ribaditi dell'intero *savoir-vivre*, sottinteso alla battuta della sua regina. L'arte di piacere si fonda anche su una certa economia dell'*esprit* e su una finzione di «conformità» in cui Méré rintracciava ancora una forma di cortesia e la cura di una reciprocità del piacere stesso. Quando a Mardyck si lancia all'assalto di una trincea spagnola, sotto gli occhi del Grand Condé, quando rapisce Madame de Miramion o alla Bastiglia risponde sprezzante a chi lo interroga («si tous ceux qui valent moins que moi étaient à la Bastille, il y aurait peu de gens de reste

(4) Ivi, p. 10.

(5) D. BOUHOURS, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édition établie et commentée par B. Beugnot et G. Declercq, Paris, Champion, 2003, p. 239. Entrato in contatto con Bussy subito dopo l'uscita degli *Entretiens* (1671), il padre gesuita diventa presto uno dei corrispondenti più cari al conte, che non a caso lo sceglie come primo lettore dei *Mémoires* autografi (1673). Alla morte di Bussy, con cui intrattiene una fitta corrispondenza (BUSSY-RABUTIN, *Correspondance avec le Père Bouhours*, introduction et notes par C. Rouben, Paris, Nizet, 1986), Bouhours curerà l'edizione postuma degli stessi *Mémoires* (1696).

(6) COMTE DE BUSSY-RABUTIN, *Mémoires* cit., p. 31.

(7) Ivi, p. 250.

(8) D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 241.

(9) Anche la prima edizione dell'epistolario di Bussy viene affidata alle cure di Bouhours e pubblicata in quattro volumi nel 1697. L'edizione più affidabile e completa delle lettere, tenuta come riferimento per questo saggio, è curata da Lalanne tra il 1858 e il 1859 (*Correspondance de Roger de Rabutin, comte de Bussy avec sa famille et ses amis*, avec une préface, des notes et des tables par L. Lalanne, Paris, Charpentier, 1858, vol. II, p. 327). Per un quadro generale dell'epistolografia francese contemporanea a Bussy, ricco di riferimenti all'opera del conte, si veda B. BRAY, *Epistoliers de l'âge classique: l'art de la correspondance chez Madame de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, études revues, réunies et présentées avec la collaboration de O. Richard-Pauchet, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007.

pour les interroger»<sup>10</sup>), il conte persegue sempre lo stesso scopo: vivere eroicamente, guadagnarsi un *éclat*, assecondare a qualsiasi costo il moto volubile dell'amor proprio.

Lo stesso esilio sarebbe l'occasione perfetta per un disarmo della propria individualità, una *retraite* dello spirito che si defila dalla scena mondana, scortato dal disprezzo del *monde* della malinconica Madame de Scudéry e dai libri di meditazione ricevuti dagli amici Rapin e Bouhours. Ma l'ultima lettera scritta a Madame de Sévigné, nel dicembre del 1692, lo trova ancora alle prese, più che settantenne, con una certa *verve* spirituale: «Il faut que j'amuse encore mon esprit» scrive alla cugina, a suo tempo colpita con il perfido ritratto dell'*Histoire*<sup>11</sup>. Quanto alla permanenza dell'*esprit* nell'«inferno del mondo», tutto appare già chiaro nel bilancio comunicato a Bouhours dopo otto anni d'esilio. Dopotutto, Bussy non si è mai mosso dal centro della scena. Lo spirito trionfa, alla fine, sulla stessa fortuna: «La Fortune est une sottise, quand elle a cru m'avoir fait le plus grand mal du monde»<sup>12</sup>.

Iniziati durante la reclusione alla Bastiglia, i *Mémoires* sono il luogo privilegiato in cui portare avanti la rappresentazione minuta di una qualità che forse non sarebbe nulla, proprio come in una conversazione tra *honnêtes hommes*, senza la possibilità di brillare e il plauso degli interlocutori. D'altra parte, la necessità di chiarire la verità di «cose degne di essere scritte»<sup>13</sup>, che in Casanova veniva dopo la scrittura di pagine «degne di essere lette», capaci di restituire «una "doppia" vita nella scrittura autobiografica»<sup>14</sup>, è il vero spunto dei *Mémoires* e nello stesso tempo il loro fine. All'inizio della sua storia, dove Casanova, uomo dichiaratamente «non illustre», porrà una dichiarazione di ingenuità e inconsapevolezza necessaria per vivere ancora un po' nella sua pagina, Bussy pone un disegno da ripassare e precisare, un gesto eroico che non ha compiuto, ma per cui si può ancora spendere.

Strumento di conferma di una condotta più virtuosa delle apparenze, i *Mémoires* trattengono i loro scopi immediati. Si tratta, innanzitutto, di ripulire una reputazione compromessa a tal punto, dopo le *plaisanteries* dell'*Histoire*, da essere invocato come inventore di ogni maldicenza parigina («aussitôt qu'il y avait une raillerie malicieuse dans le monde on me l'attribuait»<sup>15</sup>). Soprattutto, la «grande air de vérité» della sua autobiografia non poteva che essere un punto fermo per riguadagnarsi lo sguardo di Luigi. «Votre Majesté ne daignait me regarder; j'aime autant qu'elle me fasse mourir, Sire, si elle ne me regarde pas»<sup>16</sup>: prima di gettarsi in lacrime ai piedi del suo re, Bussy indica ciò che i suoi *Mémoires* dovranno attirare. Nella *salle des devises* c'è anche una meridiana colpita da un sole splendente in un cielo limpido: il motto, inventato secondo Bouhours dal conte di Croisi, recita «Si me mira me miran», se mi guarda mi

(10) COMTE DE BUSSY-RABUTIN, *Mémoires* cit., p. 306.

(11) Nel quadro dei rapporti tra la Sévigné e il cugino Bussy-Rabutin, turbati da screzi e litigi, sostenuti dal *rabutinage*, ovvero uno stile comunicativo giocoso e pungente, raffinatissimo e aperto ad ogni digressione, il ritratto letterario della donna inserito nell'*Histoire amoureuse des Gaules* rappresenta un episodio tra i più memorabili: «Madame de Sévigné è infida fino alle pupille degli occhi, fino alle palpebre: ha gli occhi di colori differenti, ed essendo lo specchio dell'anima, il fatto che siano diversi è quasi un avvertimento che la natura dà a chi l'avvicina, di non fare troppo affidamento sulla sua amicizia» (R. DE BUSSY-RABUTIN, *Storia amorosa delle Gallie*, traduzione e note di R. Tinti, postfazione di D. Galateria, Palermo, Sellerio, 1992, p. 142).

(12) *Correspondance de Roger de Rabutin* cit., vol. II, p. 368.

(13) G. CASANOVA, *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara e F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1983, vol. I, p. 6.

(14) G. FIGARA, *Casanova e la malinconia*, Torino, Einaudi, 1999, p. 88. Sulla fortuna e i significati del genere autobiografico e memorialistico nel Seicento francese si vedano le conclusioni offerte da F. BRIOT, *Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1994 e E. LESNE, *La poésie des mémoires (1650-1685)*, Paris, Champion, 1996.

(15) COMTE DE BUSSY-RABUTIN, *Mémoires* cit., p. 290.

(16) *Ivi*, p. 294.

guardano. Bussy è la meridiana, Luigi il sole che restituisce un senso alla sua esistenza: lo sguardo benevolo del re, invocato a salvare un uomo dal suo inferno, potrebbe anche raddrizzare una reputazione e restituirle l'ammirazione del mondo.

Se si escludono i *Mémoires* di Bassompierre, comunque criticati per la loro penuria documentaria, Bussy si ritrova privo di punti d'appoggio per la sua scrittura autobiografica, dal momento che, scrive nel 1670 alla Scudéry, le memorie dei grandi restituiscono ritratti di creature infallibili, «héros accomplis, qui n'ont jamais fait un faux pas»<sup>17</sup>. Al contrario, lo sguardo del re potrà essere riconquistato dalla confessione di tutti i suoi passi falsi anche perché questi sono innanzitutto divertenti. I *Mémoires* sono «quelque chose d'assez amusant»<sup>18</sup> perché contengono anche le prime maldestre avventure amorose, i duelli, i dettagli delle *débauches*, la cronaca del rapimento della Miramion, i *badinages* in Catalogna con il Prince de Conti, sigillati da una *Carte du pays de Braquerie* che è la parodia della *Carte du Tendre* che Mademoiselle de Scudéry aveva appena allegato alla prima parte della sua *Clélie* (1654). Più radicalmente che in Bouhours, se non fosse anche incauto e gioioso il cammino dell'*esprit* nel mondo non avrebbe poi molto senso.

Anche più dei *Mémoires*, il luogo adibito alla libera rappresentazione di sé è un pannello o una parete delle stanze malandate del suo castello, bisognose di cure e di restauri. Avviati alla fine del 1666, i lavori nella residenza proseguono fino ai primi anni del decennio successivo, diretti in prima persona, affiancati da una fervente attività epistolare e dalla conclusione dei *Mémoires*. Quando sono ancora in corso Bussy assicura a Corbinelli, nel luglio del 1669, di stare allestendo una residenza inimitabile anche perché le sue pareti, non più spoglie, stanno diventando lo sfondo per le ingegnose combinazioni tra figura e parola che sono l'essenza di una *devise* ben riuscita.

Se le raccolte fondamentali di emblemi risalgono in Francia a un secolo prima e devono tutte qualcosa all'Alciato<sup>19</sup>, le riflessioni teoriche più significative sulla letteratura simbolica appaiono durante la giovinezza e la maturità di Bussy. La teoria si occupa per lo più di fissare regole chiare alla *devise*, ormai ridotta ad «ornement, jeu de cour, métaphore ingénieuse»<sup>20</sup>, priva dell'aspirazione rinascimentale a sintetizzare e connettere i frammenti dell'universo visibile e invisibile. Legata alla fortuna dei geroglifici e fondata sulla stessa sacra alleanza tra le parole e le cose<sup>21</sup>, la letteratura

(17) *Correspondance de Roger de Rabutin* cit., vol. I, p. 335.

(18) *Ibidem*.

(19) La prima traduzione della raccolta di Alciato, ad opera di Jean Le Fevre, è pubblicata a Parigi nel 1536, a cinque anni di distanza dalla prima edizione latina. Nello stesso anno vede la luce, in forma incompleta, la prima raccolta francese di emblemi, ad opera di Guillaume De La Perrière, riproposta in forma completa quattro anni dopo (*Le Theatre des bons engins, auquel sont contenus cent Emblemes*, Paris, Janot, 1540). Segue l'*Hecatomgraphie* di Corrozet (Paris, Janot, 1540), quindi, tra i testi più significativi, la *Picta poesis* di Barthélemy Aneau, subito tradotta in francese (*Imagination poetique, traduite en vers françois, des latins, & grecs, par l'auteur mesme d'iceux*, Lyon, Bonhomme, 1552) e il tardo *Pegme* di Cousteau (Lyon, Bonhomme, 1555). Alla ricognizione testuale di Praz nel suo studio pionieristico sulla produzione simbolica del Seicento (M. PRAZ, *Studies in seventeenth century imagery*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1964; prima: London, Warburg Institute, 1939) va ora affiancata la capillare rassegna offerta da A. ADAMS - S. RAWLES - A. SAUNDERS, *A bibliography of French emblem books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Genève, Droz, 2002. Per un inquadramento critico delle opere e i significati della produzione simbolica si veda soprattutto: R.J. CLEMENTS, *Picta poesis. Literary and humanistic theory in Renaissance emblem books*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1960; A. SAUNDERS, *The sixteenth-century french emblem book. A decorative and useful genre*, Genève, Droz, 1988; EAD., *The seventeenth-century french emblem. A study in diversity*, Genève, Droz, 2000; *Aspects of Renaissance and baroque symbol theory 1500-1700*, edited by P.M. DALY and J. MANNING, New York, AMS Press, 1999.

(20) A. SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996, p. 439.

(21) Si veda, a proposito, la lettera indirizzata «aux bons espritz & amateurs de lettres» da Corrozet in apertura dell'*Hecatomgraphie*: «Chascune hystoire est d'ymage illustrée | [...] Qu'on peult nommer lettre

emblematica mirava a sanare la frattura tra sensibile e intelligibile, considerando il mondo come un *liber naturae* aperto a una lettura che ne sapesse decifrare lo spettacolo visibile e mettere ordine in un disordine apparente: «ce monde dont nous ne voyons que des fragments reste pour nous inconnaissable tant que les relations d'un fragment avec l'autre ne sont rétablies»<sup>22</sup>.

Quando invece deve chiarire l'origine delle imprese, Giovio non va oltre i «cimeri» e gli «ornamenti negli elmetti e negli scudi» dei guerrieri dell'*Eneide* o dei generali descritti da Stazio o Plutarco; ma non ha alcun dubbio, poi, nel collocare il punto d'avvio per la voga delle imprese nel «ricchissimo spettacolo» delle livree dei cavalieri francesi giunti con Carlo VIII in Italia (1494). L'idea di una modernità della *devise* si impone presto tanto nelle pagine degli accademici italiani quanto nella teoria francese; negli *Entretiens* di Bouhours, ad esempio, diventa uno dei tratti distintivi del genere: se gli emblemi sono vecchi quanto il mondo, «la Devise est nouvelle», «inconnue aux temps des Héros»<sup>23</sup>.

Linguaggio vivo e produttivo, tutto teso a proclamare qualcosa di nobile sul proprio portatore («une action glorieuse, une passion honneste, une vertu», «quelque chose de grand, & d'illustre»<sup>24</sup>) più che a sondare occulte corrispondenze cosmiche, la *devise* si afferma nella corte di Francia anche per la frequenza e l'importanza del cerimoniale<sup>25</sup>. In una pagina della *Philosophie des images* (1682) che Praz riprende per l'efficacia della sintesi, il gesuita Menestrier tratteggia un'intera corte alle prese con le invenzioni raffinate della moda simbolica: Monsieur Clément, sublime improvvisatore di motti ben noto allo stesso Bussy, lascia al figlio una raccolta di duecento pezzi «comme l'heritage de son esprit»; lo stesso Mazarino si misura nel gioco mondano, avendo portato con sé «ce goust & cette inclination de son païs»<sup>26</sup>. Pronta a battersi per il primato nell'invenzione dell'arte, la teoria francese riconosce il merito della perfezione agli accademici italiani e si forma soprattutto sui trattati e le raccolte di Giovio, Bargagli, Ruscelli, Ammirato e Ferro<sup>27</sup>.

hieroglyphique» (G. CORROZET, *Hecantographie* cit., pagina non numerata). Per un'analisi dei significati del rapporto tra la letteratura emblematica e la riscoperta dei geroglifici si veda A. SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique* cit., pp. 45-90.

(22) Ivi, p. 169.

(23) D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 419. In realtà, soprattutto in ambito italiano, non pochi autori vollero stabilire un legame diretto tra geroglifici e imprese. Tasso dedica una larga parte del suo dialogo (*Il Conte ovvero de l'imprese*, 1594) a una discussione di questo presunto rapporto, finendo per «preferire una più neutra origine, analoga a quella postulata da Giovio» (G. ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno, 2002, p. 81). Nel *Cannocchiale* Tesauro riconduce l'origine delle imprese al Cinquecento senza fare cenno alla discesa di Carlo VIII; i cavalieri non sono più francesi, ma sono già diventati campioni di «spiritose, frizzanti, & erudite Argutezze» barocche (E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica*, Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000 [ristampa anastatica di: Torino, Zavatta, 1670], p. 626).

(24) D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 365. Poco prima, per dare risalto e fondamento alla sua opinione, il gesuita aveva citato in francese e in italiano la diciannovesima tesi del *Cannocchiale* del «Comte Tesauro»: l'impresa è «Una metafora dipinta nello scudo de gli heroi» (*ibidem*, corsivo nel testo).

(25) La *devise*, conclude Chatelain, accompagna tutta la vita di un cortigiano, «des rejoyssances princesses auxquelles il prend part en temps de guerre aux exploits qu'il accomplit en temps de guerre» (J. CHATELAIN, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 47). Per una panoramica antologica sul genere si rimanda anche a «Con parola brieve e con figura». *Libri antichi di imprese e emblemi*, introduzione di L. Bolzoni, Lucca, Fazzi, 2004.

(26) C.F. MENESTRIER, *La Philosophie des images, composée d'un ample Recueil de Devises, & du Jugement de tous les Ouvrages qui ont été faits sur cette matière*, Paris, De La Caille, 1682, vol. I, pp. 105-107.

(27) Si tratta, a partire dal *Dialogo* del Giovio, dei testi di maggior successo in terra francese: S. BARGAGLI, *Dell'imprese* [...], Venezia, Francesco de' Franceschi, 1594; G. RUSCELLI, *Le imprese illustri. Aggiuntovi nuovamente il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584; S. AMMIRATO, *Il Rota ovvero dell'imprese*, Napoli, Gio. Maria Scotto, 1562; G. FERRO, *Teatro d'imprese*, Venezia, Sarzina, 1623. Per una introduzione all'emblematica italiana si veda il recente *The Italian Emblem*.



La convinzione comune a ogni autore di *devises* è che queste siano ben più di un'inezia tanto laboriosa da spopolare tra una folla di cortigiani annoiati. Se non può dissigliare il mondo delle parvenze, come l'emblema rinascimentale, l'impresa contiene comunque un po' di mistero: discende nelle profondità del mondo interiore e ne porta alla luce un dettaglio, senza liberarlo del tutto dalla sua oscurità naturale. Non sembra altro che «un jeu du Pinceau & de la Plume», scrive Boissière, ma in realtà vuole «la chaleur d'une belle imagination», «la froideur d'un jugement profond», «un esprit vif & brillant», «des finesses des langues» e «des secrets de la Philosophie»<sup>28</sup>. Il dominio assoluto della soggettività nello spazio della *devise*, tanto più illeggibile e oscura quanto più lontana dalla personalità del proprio autore, è ciò che la rende un codice congeniale all'egocentrico Bussy e nello stesso tempo la vera nota distintiva in seno alla letteratura simbolica<sup>29</sup>.

Bussy è attratto a tal punto dal potere espressivo delle combinazioni di parole e di cose da applicare la struttura della *devise* anche ai ritratti memoriali allineati nelle sue gallerie di *hommes de guerre, rois de France, hommes illustres*<sup>30</sup>. Di solito Bussy non va oltre una breve proposizione: dei grandi antichi e contemporanei riporta il nome, il titolo, la carica e un paio di qualità distintive o l'impresa più memorabile. Di ciascuno deve essere possibile conoscere quanto basta: sotto i volti le sue didascalie rispondono a uno scopo strettamente educativo che, come nei *Mémoires*, si intreccia con la ricerca di un duraturo *amusement*<sup>31</sup> e deriva dai principi della pedagogia gesuita<sup>32</sup>.

Quando però il modello si trova al di fuori della grande storia e più vicino alla vicenda personale, Bussy esce allo scoperto: glossando i ritratti che le amiche gli inviano da Parigi tra il 1667 e il 1668 si libera tanto dello scrupolo dell'erudito quanto, di fronte agli antenati, della celebrazione della stirpe dei Rabutin, esaltata tra le *devises* con una fontana da cui sgorga un gran getto d'acqua con il motto «Altus ab origine alta»<sup>33</sup>. In effetti, per alcune sottoscrizioni Bussy deve avere provato lo stesso piacere di esercitare

*A Collection of Essays*, edited by D. MANSUETO in collaboration with E.L. CALOGERO, Glasgow, Centre for emblem studies, 2007.

(28) *Les Devises de Monsieur de Boissière, avec un Traité des Regles de la Devise, par le mesme Auteur*, Paris, Courbé, 1654, pagine non numerate. Quanto all'oscurità, Giovio aveva indicato la giusta misura tra le «cinque condizioni» dell'impresa perfetta: «non sia oscura di sorte ch'abbia mestiero della sibilla per interpretare a volerla intendere, né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda» (P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, p. 37).

(29) «Les paroles de l'Embleme peuvent démonstrer des choses universelles, & tenir lieu de preceptes moraux, qui serviront aussi bien à tout le monde, qu'au propre Auteur de l'Embleme. Ceste application generale du mot est un grand vice dans la devise, qui doit estre si particuliere, & dont les paroles ne doivent estre propres ni convenables, qu'à la personne en faveur de laquelle la devise est inventée» (H. ESTIENNE, *L'Art de faire des devises*, Paris, Paslé, 1645, pp. 86-87).

(30) Per approfondimenti circa la fortuna seicentesca in ambito francese delle raccolte cartacee e delle gallerie di uomini illustri ispirate all'opera del Giovio, si veda E. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, traduzione di M. Scolaro, Torino, Einaudi, 2003, pp. 179-194, dove non mancano i riferimenti all'opera di Bussy.

(31) Scrive Bussy ricordando i fatti della primavera del 1656: «Il faut savoir que mon premier dessein (apres celui de m'amuser) a été que mon fils apprît ici mille détails qui coûtent (pour apprendre d'ailleurs) de longues expériences» (COMTE DE BUSSY-RABUTIN, *Mémoires* cit., p. 199).

(32) Tra i contributi inerenti alla pedagogia gesuita e al ruolo centrale delle immagini si segnalano i seguenti saggi: La «*Ratio studiorum*». *Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di G.P. BRIZZI, Roma, Bulzoni, 1981; R. DEKONINCK, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2005; A. SPICA, *Les jésuites et l'emblématique*, «Dix-septième siècle» 237, ottobre-dicembre 2007, pp. 633-651. Per una bibliografia completa dell'emblematica gesuita si veda G.R. DIMLER, *Jesuit emblem books. An overview of research past and present*, in *Emblem studies in honour of Peter M. Daly*, edited by M. Bath, P.F. Campa, D.S. Russell, Baden-Baden, Koerner, 2002, pp. 63-122.

(33) Il motto è riferito da Bouhours al «genie sublime de Henri de Bourbon», padre del Grand Condé (D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 394).

il proprio giudizio di quando scriveva l'*Histoire amoureuse*. Così Madame de La Baume, responsabile della diffusione non autorizzata dell'*Histoire*, è «la plus jolie maîtresse du Royaume et la plus aimable si elle n'eust été la plus infidelle»; più drasticamente la contessa d'Olonne, che nell'*Histoire* contratta i suoi incontri amorosi e che nemmeno l'amico Saint-Évremond può difendere del tutto<sup>34</sup>, riceve la didascalia più allusiva: «la plus belle femme de son tems, mais moins fameuse pour sa beauté que pour l'usage qu'elle en fit». Inespressiva e impersonale nei ritratti delle altre gallerie, all'interno della *Tour dorée* la didascalia scivola nella relatività dell'opinione e nella maldicenza personalizzata. Quando poi la notizia delle sottoscrizioni arriva a Parigi la duchessa di Nemours si rifiuta di mandare il suo ritratto per paura, riferisce la Montmorency, che Bussy non parli d'altro che dei suoi amori. Il conte deve desistere, non prima di aver precisato di non avere «une souscription offensante dans trois cents portraits», di aver citato le parole per la contessa d'Olonne come un'eccezione e aver ristabilito il vero sulle sospettose amiche parigine («j'ai des amies qui ne sont pas des vestales»<sup>35</sup>).

Nella sua forma attuale, che tiene conto di interventi successivi<sup>36</sup>, anche la *salle de devises* ripropone la forma base dell'universo di Bussy: centro immobile attorno a cui ruotano frammenti che lo rendono un po' più reale, il ritratto del conte è circondato dalle sue imprese e dai disegni delle migliori residenze nobiliari di Francia. Sparse su ogni parete, le *devises* di Bussy non sono originali. Il principio di trasferibilità enunciato da Estienne (l'impresa che mi è già servita potrà servire ad altri «pour exprimer la mesme inclination»<sup>37</sup>) è alla base dei proutuari simbolici di maggior fortuna, aggregati con criteri variabili: il *Mondo simbolico* (1669) dell'abate Picinelli classifica le imprese per corpi, tra naturali e artificiali, dai più nobili ai più umili; nelle sue *Devises* (1654) Boissière impone una trattazione per generi (eroico, amoroso, burlesco, da torneo o carosello) raccolta da Bouhours negli *Entretiens*.

Gli stessi *Entretiens*, in particolare il sesto, sono la fonte primaria da cui Bussy trae spunti per le sue decorazioni. Il conte li legge subito, nell'agosto del 1671, quando i lavori nella sua residenza non sono ancora conclusi: tutte le *devises* del salone principale sono contenute nelle fitte pagine del gesuita, ma è anche probabile che Bussy ne conoscesse già alcune tratte dall'*Art de devises* (1666) di Le Moyne e magari dal trattato manoscritto di Monsieur Clément, noto allo stesso Bouhours. Dal punto di vista tematico le *devises* di Bussy ricoprono per intero i principali generi fissati da Boissière. E se alcune potrebbero appartenere a qualsiasi signore di Francia dotato di un grande lignaggio e di onori militari, altre vengono scelte dal conte per una rispondenza più stretta alla propria vicenda: come la meridiana e il diamante più solido che splendente.

Una lumaca appare in primo piano su un'impresa che ha per sfondo il castello di Bussy, sotto un cielo nuvoloso e il cartiglio con il motto italiano «In me me involgo». La *devise* è illustrata negli *Entretiens*, ma il motto risale all'estro di Monsieur

(34) Il ritratto della contessa precede di pochi anni l'*Histoire amoureuse*: «il n'y a rien de si malheureux que de vous aimer; mais rien de si difficile que de ne vous aimer pas» (SAINT-ÉVREMOND, *Caractère de Madame la Comtesse d'Olonne*, in ID., *Œuvres en prose*, introduction, notices et notes par R. Ternois, Paris, Didier, 1962, vol. I, p. 24).

(35) *Correspondance de Roger de Rabutin* cit., vol. I, p. 332.

(36) Gli interventi più considerevoli sulla residenza, tesi a rispettare e a rinforzare i programmi stabiliti dallo stesso Bussy, furono attuati sotto la direzione di Jean-Baptiste César de Sarcus tra il 1835 e il 1854. Capitano di cavalleria ed erudito, il conte è anche l'autore di un volume dedicato alla storia del castello (COMTE DE SARCUS, *Notice historique et descriptive sur le château de Bussy-Rabutin*, Dijon, Tricault, 1854). Per un resoconto più dettagliato della storia della residenza, oggi tutelata dal Centre des Monuments Nationaux, si veda J. KAGAN, *Le château de Bussy-Rabutin*, Paris, Éditions du patrimoine, 2003.

(37) H. ESTIENNE, *L'Art de faire des devises* cit., p. 86.

Clément, che lo usava per un baco da seta che si rinchioda nel suo guscio<sup>38</sup>. Allestita con materia umile, quasi al confine con il burlesco, l'impresa sigilla in realtà il senso dell'esilio di Bussy, la ricerca nella propria identità di un riparo sicuro dai rivolgimenti della fortuna. Il conte vi può fissare uno spunto di saggezza antica ricevuto dall'amico Corbinelli, suo ex ufficiale, che nell'estate del 1669 gli invia un frammento dalle *Odi*: «Laudo manentem [fortunam]; si celeres quatit | pennas, resigno quae dedit et mea | virtute me involvo»<sup>39</sup> (III, 29, vv. 53-56). Senza fare cenno ad una futura *devise*, nella sua risposta di fatto Bussy ne riporta un annuncio, nel momento in cui riconosce qualcosa che lo riguarda e parla per lui: «Horace n'a rien dit qui me touche et qui me plaise si fort, que quand il parle ainsi de la fortune». E poi: «Sans vanité, j'ai dit cela en François avant que je l'eusse lu dans Horace»<sup>40</sup>.

In altri casi i simboli confermano antichi legami di fedeltà e di devozione, nelle armi e negli amori. Bussy rievoca le figure a lui più care, a partire dal vertice: un sole con il motto «Mas virtud que luz» celebra la gloria di Luigi, a cui allude anche uno sparviero che ghermisce una sua preda con il motto «Non sibi sed domino»<sup>41</sup>. Un cumulo di braccia accesa sotto il motto «Splendescam da materiam» ricalca l'impresa del reggimento di Monsieur Le Prince; un razzo sgargiante che si innalza verso il cielo con il motto «Da l'ardore l'ardire» è un tributo al maresciallo Bassompierre<sup>42</sup>. Le *devises* amorose vanno invece ricondotte, con qualche incertezza nell'attribuzione, alle due mogli di Bussy e alla sua *maîtresse*, Madame de Montglas, che riceve un piccolo ciclo pittorico a parte, carico di malignità e di rancore: una tortorella poggiata su un ramo con il motto «Piango la sua morte e mia vita» e un cielo stellato privo di luna accompagnato dalle parole «Non mille quod absens» ricordano senza dubbio la prima sposa del conte, Gabrielle de Toulangeon, morta nel 1646<sup>43</sup>. La *maîtresse* infedele, la seconda moglie Louise de Rouville e forse la stessa Sévigné si spartiscono altre imprese, frammenti di un discorso amoroso ancora in corso, reso urgente più che sospeso dall'esilio: due mani intrecciano una corda tesa da un telaio con la frase «Recedendo vincula crescunt», un usignolo canta sulla cima di un albero («De mi amori me canto»), una mano versa con una brocca un filo d'acqua sulla calce, da cui si leverà un debole fumo per corrispondere al motto «E fredda m'accende»<sup>44</sup>. L'immagine di una

(38) D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 397.

(39) «La lodo quando resta: ma se batte | le ali veloci, rendo ciò che ha dato | e mi ammantello in ciò che vale in me, | cerco la buona povertà indotata» (QUINTO ORAZIO FLACCO, *Odi e Epodi*, introduzione di A. Traina, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1985, p. 333).

(40) *Correspondance de Roger de Rabutin* cit., vol. I, p. 212.

(41) Bouhours riferisce che la prima *devise* è stata inventata per il re da Monsieur Clément: «il faut avoir un discernement fin & beaucoup de délicatesse dans l'esprit, pour s'appercevoir que ce bel astre, tout brillant qu'il est, a plus de vertu que d'éclat» (D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 370). L'impresa viene citata da P. LE MOYNE (*De l'Art de Devises, avec divers recueils de Devises du mesme Auteur*, Paris, Cramoisy, 1666, p. 45). La seconda *devise* rappresenta «la fidelité d'un General d'armée envers son Prince» (D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 394). Un'altra impresa presenta un riferimento diretto al sovrano: una bandiera sgualcita con il motto italiano «E lacerato ogni virtù spirava», inventata da Monsieur Clément per i feriti nel servizio del re (ivi, p. 397).

(42) La *devise* di Bassompierre, nota a Le Moyne, viene riportata anche nella raccolta di Boissière (*Les Devises de Monsieur de Boissière* cit., p. 18).

(43) Entrambe le imprese vengono citate e spiegate da Bouhours. La prima, già nota a Le Moyne (P. LE MOYNE, *Devises heroïques et morales*, Paris, Courbé, 1649, p. 39), viene riferita a un vedovo (D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 407). La seconda rappresenta la condizione di un uomo lontano dalla persona amata: come le stelle non producono un chiarore pari a quello della luna, così nessuno può sostituire o avvicinare la persona da cui si è allontanato (ivi, p. 407).

(44) La *devise* con il telaio è attestata solo tra le imprese amorose della raccolta di Boissière (*Les Devises de Monsieur de Boissière* cit., p. 96). La seconda appare in Bouhours accompagnata da un commento che mantiene incerta l'allusione diretta allo stesso Bussy: «un homme de la Cour qui a beaucoup d'esprit & de réputation, pour déclarer qu'il ne fait des vers que quand il aime, a peint un Rossignol sur un arbre en



cipolla, inventata secondo Tesauro dal Cavalier Risentito per una mascherata, parla invece soltanto di Bussy, come una confessione burlesca della sua prontezza nel rendere un colpo ricevuto: «Chi mi morderà piangerà».

Quando deve scegliere la sua *devise* personale Bussy risale alle ragioni prime della tensione che regola i suoi rapporti con il mondo: ne rivela, attraverso le lettere, il legame insospettabile con una bontà naturale che si è ormai perduta. La destinataria è sempre la Scudéry: «La nature m'avoit fait tendre pour tout le monde; mais le monde m'a endurci pour lui, hors pour mes amis, pour lesquels j'ai ramassé toute ma tendresse»<sup>45</sup>. Il motto «Velantur mollia duris» su un castagno carico di frutti è la traduzione simbolica della conclusione di Bussy sulle proprie asprezze e sulla permanenza, in esse, di una certa dolcezza nascosta<sup>46</sup>. Come la *devise* che il conte dice sua, già portata dallo spietato Urbano VIII (lo sapeva Bussy?), nemico giurato del Pallavicino e degli spiriti libertini:

Il est vrai que je suis né naturellement doux et tendre; aussi ai-je pris pour ma devise une ruche de mouches à miel avec ce mot: *Spontè favos, aegrè spicula* «la douceur naturelle et l'aigreur étrangère». Mais la pratique du monde, qui la plupart ne vaut rien, m'a donné de l'aigreur aux occasions où il en faut avoir, et il n'y en a point où elle soit mieux employée que sur le sujet de madame de Montglas<sup>47</sup>.

La perfidia verso la sua *maîtresse* è dunque programmatica, vince la prova della teoria. Dai primi giorni di esilio fino al 1675, quando Bussy la consola per la morte del marito, Cécile-Elisabeth contessa di Cheverny, poi marchesa di Montglas, è la vittima designata su cui il conte infierisce al punto di inquietare la Scudéry, che la frequenta e la dice spesso turbata dal pensiero del vecchio amante. Colpevole di tradimento durante la prigionia alla Bastiglia, dopo un legame più che decennale, Bussy la giudica con rigore marziale e nelle lettere per qualche anno la condanna a una sentimentale *abolitio nominis*: Cécile sarà solo «l'Infidèle», «l'Inconstante», ma anche «Satan» e «le diable», dedicataria di vari «terribles rondeaux» biasimati dalla Scudéry, oltre che dei ciclo dei «mostri» sui pannelli di Bussy-Le-Grand.

Nella produzione figurativa moderna nessun volto di donna ha ricevuto le attenzioni particolari che il conte riserva a Cécile in questo gruppo di *devises*. Per il suo bizzarro *atelier* sentimentale Bussy non può che violare in vari punti la teoria che i trattati tentano a fatica di fissare, contraddicendola in pieno nei contenuti fondamentali. Il conte chiama «mostri» le figure chimeriche che resuscita e fa rappresentare innanzitutto perché il volto di Cécile, ridisegnato dagli eredi per precisarne la fisionomia, si ripete da un pezzo all'altro, finendo sul corpo di una rondine e di una sirena, in uno spicchio di luna, sul piatto di una bilancia e come viso di un'allegoria della Fortuna. Così, Bussy lo sa benissimo, uno dei principi più convalidati dai trattati di imprese è già fuori uso: «Ces devises ne sont pas dans les règles, car il ne doit point y avoir de figures humaines; mais comme les monstres y peuvent entrer, il n'y a qu'à les regarder sous cette idée»<sup>48</sup>.

fleur» (D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 442). L'impresa della calce è attribuita a Clément (ivi, p. 368) e sarà anche nel secondo volume della *Philosophie des images* di Menestrier.

(45) *Correspondance de Roger de Rabutin* cit., vol. II, p. 59.

(46) Secondo Bouhours, la *devise* si inserisce invece nella critica ai devoti: è stata inventata per colpire «un faux Devot qui affecte une mine austere, & qui mene une vie douce» (D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 403).

(47) *Correspondance de Roger de Rabutin* cit., vol. II, p. 133. Il riferimento a Urbano VIII, papa dal 1623 al 1644, è segnalato dallo stesso Bouhours.

(48) Ivi, vol. I, p. 71. Nella stessa lettera (28 ottobre 1667) Bussy elenca e descrive brevemente le *devises* indirizzate alla Montglas. La questione della presenza di una figura umana nel corpo dell'impresa viene

Al di là della presenza, in tutte, di uno sfondo spesso riconoscibile ma sconsigliato dalla regola, le *devises* satiriche di Bussy contraddicono di fatto la natura stessa di questa particolare produzione; se si tratta innanzitutto di esprimere un'inclinazione o un disegno nobile, «qualcosa – scriveva Bouhours – di grande e illustre», i fumi acri della satira non possono che restarne fuori. Alludendo, senza fare nomi, anche a Bussy e alla *Carte de Braquerie*, Le Moyne si domandava perché mai la maldicenza cortigiana, dopo aver già ispirato addirittura le carte geografiche, dovesse anche contaminare le imprese. Lo stesso Bouhours sembra pensare al Rabutin e alla sua sventura presso il re quando dichiara il proprio accordo con l'altro gesuita: «je ne conseillerai jamais à personne de faire des Devises satiriques, non plus que des libelles diffamatoires». Ma alla fine, considerando i tratti dello spirito del suo tempo, Bouhours riusciva a rispondere, lievemente consolato, anche all'incredulità di Le Moyne: forse le imprese satiriche si moltiplicheranno, «car la raillerie & la médisance regnent plus que jamais dans le monde»<sup>49</sup>.

Estraneo a una derisione improvvisata e saltuaria, Bussy produce la sua piccola galleria senza rinunciare a riferimenti alti, piegati verso la bassezza morale che riconosce nella sua infedele. La rappresentazione più ricercata della colpa di Cécile non deriva neppure dall'ambito specifico della *devise*, ma da una classica maschera allegorica, tra le più popolari nella precedente produzione emblematica francese e nel repertorio dell'*Iconologia* del Ripa che Baudoin traduceva e pubblicava nel 1644: nei disegni che l'erudito borgognone Pierre-Louis Baudot abbozza nel 1781 durante una visita al castello, prima delle modifiche ottocentesche, Cécile è in piedi su una sfera dotata di ali, regge nella destra una corona d'alloro e nella sinistra una piccola canna appoggiata al petto, mentre il vento agita un panno della sua veste. Più che alla Fortuna di Alciato e Corrozet<sup>50</sup>, la *devise* di Bussy guarda all'allegoria dell'Instabilità o Incostanza nell'*Iconologia* del Ripa:

Donna vestita di molti colori, con la man destra s'appoggi a una canna con le foglie, e sotto i piedi tenga una palla. Vestesi di varii colori l'instabilità, per la frequente mutation di pensieri dell'uomo instabile. Si appoggia ad una fragil canna sopra alla palla, perciocché non è stato di condizione alcuna dove la volubil mente fermandosi si assicuri, e dove non si appigli conforme alle cose più mobili e meno certe<sup>51</sup>.

Il motto della *devise* meno regolare dell'intera serie accresce l'identificazione della donna con l'allegoria, sua pari nell'imperfezione e nelle debolezze: «Ambo leves, ambo ingratae». Nell'ora del tradimento e negli anni successivi il conte è occupato ad elaborare una sola ossessione sentimentale, come un vero libertino non farebbe mai. Di fatto, l'improvvisa metamorfosi di Cécile in una creatura frivola e ingrata è veramente l'evento decisivo nella sua storia sentimentale. «Ma fortune que je voyois

affrontata con soluzioni alterne almeno fino a Bargagli, che fissa una regola rigida di esclusione totale che avrà poi fortuna anche in Francia. La ragione primaria per l'esclusione del corpo umano e delle sue parti verrà ripresa alla lettera, tra gli altri, anche da Le Moyne e da Bouhours, trovando maggiori resistenze in altri autori, come in Tesauro: se l'impresa si fonda sulla similitudine tra l'uomo che la inventa e l'oggetto rappresentato, il senso dell'operazione decade se l'autore si paragona a un altro uomo («l'huomo cioè, non può dall'huomo propria comparazione ritrarre, o similitudine: dovendosi questa propriamente solo, o da cose levare fra loro di genere, o di spezie diverse», S. BARGAGLI, *Dell'imprese* cit., p. 49).

(49) D. BOUHOURS, *Les entretiens* cit., p. 380.

(50) I riferimenti principali rimandano all'emblema «Ars naturam adiuvens» nella seconda serie degli *Emblemi* dell'Alciato (Venezia, 1546) e a «L'ymage de la fortune» nell'*Hecatomgraphie* di Corrozet. La lettura più approfondita dell'emblema dell'Alciato viene offerta da Jean Baudoin nel suo *Recueil* (J. BAUDOIN, *Recueil d'emblemés divers avec des discours moraux, philosophiques et politiques*, Paris, Villery, 1639, vol. II, pp. 17-23).

(51) C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012 [ristampa di: Roma, Lepido Facii, 1603], p. 290.

traversée de mille ennemis, me tenoit en de continuelles alarmes, et je n'y aurois pu résister – scrive il conte nel 1668 alla contessa di Fiesque – sans la belle passion que vous connoissiez, dont je faisois alors tous mes plaisirs»<sup>52</sup>. Come la saggezza per un filosofo antico, per Bussy la sola costanza amorosa avrebbe potuto qualcosa contro i colpi della sventura, secondo una delle *Maximes* che piacevano tanto al re, carica per il suo autore di cattivi presagi (la prigione, l'esilio):

Tant qu'un amant fort amoureux  
Est sûr du cœur de sa maîtresse,  
La fortune la plus traîtresse,  
Ne le peut rendre malheureux.  
Sa prison ne sauroit ébranler sa constance,  
Il la sent aussi peu que s'il étoit brutal:  
Et même son exil ne lui paroît un mal  
Que parce qu'il est une absence<sup>53</sup>.

Quando la costanza di Cécile, *souverain bien*, svanisce del tutto, la rovina dell'ideale amoroso di Bussy è fragorosa e irreparabile. La sua carriera libertina si chiude su un'articolata e insistente invettiva anche perché, a partire dalla realtà, la donna compie un percorso perfetto, altamente produttivo sul piano simbolico. Da forze opposte e in equilibrio fra loro, l'amante e la Fortuna si allineano e hanno un solo volto:

La fortune et l'amour m'accablaient d'inquiétude; mais ce qui augmentait celle de l'amour, c'est que je m'étais toujours défié de la fortune et jamais de ma maîtresse. Tout ce que je puis dire en faveur de celle-ci, c'est que je crois qu'elle ne m'eût point quitté, si l'autre (la fortune) ne lui en eût montré le chemin<sup>54</sup>.

Sorta di manifesto sentimentale, la *devise* della Fortuna è il cuore di un ciclo amoroso di cui le altre sono focalizzazioni particolari sulle qualità che questa include: incostanza, leggerezza, falsità. Il volto di Cécile sorvola acque agitate su un corpo di rondine che la grossolana diceria cortigiana trasformerà poi in pipistrello<sup>55</sup>, privando il tutto di senso: con il motto «Fugit Hyemes» solo il piccolo animale è adatto a raffigurare, precisa Menestrier, «ces amis infideles qui abandonnent leurs amis dans les mauvais succez de leurs affaires»<sup>56</sup>. Il tema dell'incostanza vuole invece il volto della marchesa incastonata in uno spicchio di luna sotto le parole «Haec ut illa», secondo una lettura canonica che lo stesso Baudoin avanza nella sua riscrittura del Ripa, per giustificare l'allegoria dell'incostanza come donna che regge una piccola luna, «le plus muable des Astres»: «d'où vient qu'il est dit dans l'Escriture, Que l'insensé change comme elle, & qu'il ne demeure jamais en un mesme estat»<sup>57</sup>. Creatura seducente

(52) *Correspondance de Roger de Rabutin* cit., vol. I, p. 82.

(53) *Mémoires de Roger de Rabutin, comte de Bussy* cit., vol. II p. 190.

(54) COMTE DE BUSSY-RABUTIN, *Mémoires* cit., p. 329.

(55) Scrive così Bussy alla Montpensier ancora nel 1689, dopo aver chiarito la confusione tra pipistrello e rondine: «Pour mille raisons, je voudrois bien que l'hirondelle eût passé la mer cinq ou six ans plus tôt qu'elle ne fit; je vois bien ce qui l'en empêcha: c'est que les beaux jours n'étoient pas encore passés alors» (*Correspondance de Roger de Rabutin* cit., vol. VI, pp. 253-254).

(56) Il commento di Menestrier riguarda però il motto «Hieme avolant» (C.F. MENESTRIER, *La Philosophie des images* cit., vol. II, p. 383).

(57) Lo spunto è un'integrazione di Baudoin non presente nel testo del Ripa (C. RIPA, *Iconologie, ou Explication Nouvelle de Plusieurs Images*, Paris, Guillemont, 1643, vol. II, p. 93). Il riferimento biblico riprende un passo dell'Ecclesiaste: «Homo sanctus in sapientia manet sicut sol: nam stultus sicut luna mutatur» (*Eccle.* XXVII, 12).

e ingannevole, Cécile si trasforma anche in una sirena («Allicit ut perdat»), figura che Ripa inseriva nell'allegoria del Piacere nella logica di una fatale deriva degli amanti inebriati, perfetta per Bussy: «il piacere con l'apparente dolcezza mondana manda in ruina i suoi seguaci»<sup>58</sup>. Quando poi fa disegnare il volto della Montglas sul piatto di una bilancia, vinto dal peso di un piatto vuoto («Levior aura»), il conte ci dice che quello spirito *volage* non ha un vero termine di paragone, compreso l'impalpabile, l'immateriale, il puro nulla. Bussy estremizza qui uno spunto derivato con ogni probabilità da La Perrière, che nel *Theatre des bons engins* (1544) aveva adottato lo stesso strumento per il corpo dell'emblema della falsa amicizia: una fanciulla regge una bilancia su cui il peso di due mani che si stringono è facilmente superato da una semplice piuma.

In un caso il volto della donna scompare del tutto dalla *devise* per lasciare spazio a un arcobaleno che si inarca sulla sua residenza sotto il motto «Minus Iris quam mea». Iris, personificazione appunto dell'arcobaleno, è il nome di Cécile prima e dopo l'esilio, nelle *Maximes* come in tanti componimenti satirici, e un travestimento mitologico attestato nella ritrattistica coeva. Per Bussy i riferimenti tendono ancora una volta all'esaltazione di un vizio e sono l'ennesima rappresentazione dell'illusione di cui Cécile è maestra e padrona. La mescolanza dei colori è già in Ripa un tratto distintivo dell'Instabilità, segno inconfondibile di una «frequente mutation di pensieri». Ma lo spunto decisivo per la rappresentazione della Montglas si trova, con ogni probabilità, nella pagina che nella sua *Art de devises* Le Moyne dedicava alla simbologia dell'iris, fiore di una «bellezza senza impostura», opposto allo spettacolo sgargiante dell'arcobaleno, pura «apparenza e finzione»:

L'Iris qui se forme dans la nuë est de ce rang-là, elle n'a pas le corps qu'on luy voit; elle n'en à pas mesme les vrayes couleurs. Et comme si ce ne luy estoit pas assez de tromper, elle est encore bizarre & changeante en ses tromperies<sup>59</sup>.

Come agli occhi di Bussy è ormai diventata la sua amata Cécile.

DANIELE SANTERO

(58) C. RIPA, *Iconologia* cit., p. 472.

(59) P. LE MOYNE, *De l'Art de Devises* cit., p. 400.

## Les paradoxes d'un poète: Piron et la postérité

### Abstract

Once famous for his scandalous *Ode to Priapus* and quite forgotten thereafter, Piron is an author worth being read anew to gain an insight into how a poet could claim a place in the civil and literary society. Considering posterity with irony is a common demeanour among poets in his time. Some of them are aware that they are practising a fugitive form of art and self-mockery can merge with praise of their dignified vocation in their works. Resolute evanescence and wilful levity can lead to a complex conception of how they want to accede to or hide from posterity. Piron, as some other poets, yearns for an *hic et nunc* recognition, proclaiming: «Être c'est tout, avoir été n'est rien» (to be is everything, to have been is nothing). Still far from being a cursed poet, he cannot give up his desire to address the generations to come. Piron's work shows an obsessive concern for poetic glory, usually seen as unachievable, regardless of all the efforts the poet can make. Sometimes he names and shames the vain desire of posterity and sometimes he proudly asks for his right to achieve literary immortality. There is a paradox inherent in being a self-declared "light poet": conspicuous modesty does not prevent him from being conscious and proud of his talent. Piron is paradigmatic of this particular stance: arrogant humbleness is to be found throughout his work and makes him part of a poetical family that can be described by its will to reconcile an ideal of levity and an ambition to give literary dignity to a minor form of poetry. Still a young poet, Piron wrote an epitaph where he calls himself the «poète qui ne fut rien» (the poet who was nothing) only to end his life and career with an *Apothéose de Binbin* (his nickname), where he playfully claims for himself a well-deserved immortality. An accurate scrutiny of Piron's work, presenting such an ambiguous sample of attitudes towards posterity, could lead to a useful reassessment of the Enlightenment poetry and poetics.

Piron, si l'on se souvient encore de lui, est un poète au sens très large que le terme pouvait avoir en son siècle: les dix tomes de ses œuvres complètes rassemblent ses pièces pour la Foire, ses tragédies et comédies pour la Comédie Française, ses opéras comiques, mais aussi des contes galants, des poèmes allégoriques, des fables, des satires, des chansons, des épigrammes à foisons, beaucoup de pièces de circonstances et quelques poésies religieuses.

Originaire de Dijon, il embrasse la carrière des lettres et se fait connaître par le scandale de son *Ode à Priape*, dont le souvenir sulfureux lui fermera les portes de l'Académie Française. Il connaît quelques succès sur diverses scènes de la capitale, mais pour son siècle et celui qui suivra, il est surtout célèbre pour *La Métromanie*, une comédie de 1738 où il décline à peu près tous les visages que peut faire prendre la fureur de faire des vers aux poètes de son temps. La pièce est retombée dans l'oubli, et si son nom surnage après le grand déluge qui a englouti presque toute la poésie des Lumières après Sainte-Beuve, c'est le plus souvent d'une façon paradoxale. On cite volontiers et pour faire vite l'épithaphe qu'il composa lui-même:

Ci-gît Piron qui ne fut rien,  
Pas même académicien.

L'épisode de son rejet de l'Académie peut être rappelé pour comprendre tout le sel et le sens de cette épithaphe qui est à l'image du rapport particulier qu'il entretenait

avec l'idée de sa survie et plus généralement avec celle de la mémoire qui est due aux poètes. Il est reçu à l'Académie Française en 1753 mais, sous la pression d'une cabale qui le dénonce comme l'auteur de la trop licencieuse *Ode à Priape*, Louis XV refuse de ratifier l'élection. Il n'aura de cesse par la suite de maltraiter les quarante immortels et leur institution nationale à grand renfort d'épigrammes moqueuses et de piques assassines. Paradoxalement, cette radiation sera pour lui l'occasion de passer à la postérité, puisque son épitaphe fit sans doute plus pour prolonger sa mémoire que ne l'aurait fait son entrée à l'Académie.

Le paradoxe est confirmé par la lecture de son œuvre, traversée par une réflexion sur l'immortalité que briguent parfois en vain les poètes et que décerne parfois à tort l'Académie, sur les mirages et les promesses de la postérité. Il fallut à Piron trouver un autre moyen que l'inscription dans les registres pour affirmer son droit à la mémoire collective: ce sera de n'être rien, «pas même académicien», avec panache et lucidité, morgue et modestie. Très tôt, avant même la désagréable expérience de son rejet de l'Académie, Piron adopte une posture ambivalente à l'égard de ses ambitions poétiques, qu'il soumet à une satire impitoyable sans jamais y renoncer. Pour lui la postérité est à la fois un objet de grande méfiance, de raillerie, et le point de fuite de toute sa réflexion sur le rôle et la place du poète dans la société civile et littéraire.

C'est dans cette oscillation que Piron trouve son originalité et gagne à être relu, pour mieux apprécier la complexité du rapport que les poètes de son siècle ont pu entretenir avec la postérité. J'évoquerai différents aspects de cette oscillation qui traverse toute son œuvre: sa représentation du poète, sa façon de concevoir la transmission d'une œuvre ou de prendre place dans l'histoire en tant que poète témoignent d'une conscience indocile, capable de passer le désir d'immortalité au crible d'une lucidité qui se révèle étonnamment moderne.

### *Le parasite et le parangon*

L'œuvre polymorphe de Piron rend compte d'une incessante réflexion sur la place, le rôle et l'utilité du poète en société<sup>1</sup>. Personnage omniprésent dans ses pièces de théâtre comme dans sa poésie, le poète n'est pas chez lui une figure aux contours fixes: tantôt un type comique, tantôt l'incarnation d'un idéal, il permet à Piron de cerner les facettes parfois contradictoires de l'homme de génie.

On trouve de nombreux personnages de poètes ridicules dans son œuvre, notamment dans *La Métromanie*, qui en propose l'échantillon le plus varié. On peut rappeler que cette pièce est inspirée par un fait réel, une supercherie littéraire qui avait ridiculisé les admirateurs d'une supposée grande poétesse, en réalité un certain Desforges-Maillard ayant imaginé ce moyen de faire parler de lui<sup>2</sup>. La comédie du petit monde littéraire offrait ainsi à la scène un caractère dont les travers prêtaient à rire: le personnage de Damis, jeune poète habité par son art, est d'abord présenté comme

(1) Cet aspect de l'œuvre de Piron est au centre de la thèse que lui consacra P. VERÈB: *Alexis Piron, poète (1689-1773) ou la difficile condition d'auteur sous Louis XIV*, Oxford, SVEC, 1997.

(2) Sur l'affaire Antoinette Malcrais de La Vigne, voir la notice de J. TRUCHET pour la *Métromanie* dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1972, t. I, pp. 1456-1457. À partir de 1729 avaient paru dans le *Mercur* des poésies signées Antoinette Malcrais de la Vigne, présentée comme une demoiselle bretonne. Des admirateurs écrivirent au journal pour louer la poétesse, Voltaire même se laissa aller à lui écrire une épître où il vante sa «muse divine» (*À Mademoiselle de Malcrais de la Vigne, du Croisic en Bretagne*, «*Mercur de France*», mai 1732, pp. 917-920). Derrière ce pseudonyme se cachait en réalité Paul Desforges-Maillard qui avait réussi par ce biais à faire remarquer ses vers. La supercherie, une fois révélée, fit beaucoup rire, mais Voltaire resta un peu amer d'en avoir été la dupe.



un «visionnaire» qui trébuche sur les pavés et vit dans le monde de ses chimères. Le portrait qu'en donne son valet Mondor au début de la pièce le situe d'emblée du côté des extravagants ridicules qui peuplent le monde comique:

Au surplus, rassemblant, dans sa seule personne,  
Plusieurs originaux qu'au théâtre on nous donne:  
Misanthrope, Étourdi, Complaisant, Glorieux,  
Distrait... ce dernier-ci le désigne le mieux.  
Et tiens, s'il est ici, je gage mes oreilles  
Qu'il est dans quelque allée à bayer aux corneilles,  
S'approchant, pas à pas, d'un ahah qui l'attend,  
Et qu'il n'apercevra qu'en s'y précipitant<sup>3</sup>.

On trouve dans la pièce un autre spécimen de métromane comique en la personne de Francaleu, bourgeois respectable pris sur le tard par la folie des vers, qu'il fait «sans peine»<sup>4</sup> et publie dans le *Mercur* sous le nom de «Mlle de Mériadec de Kersic de Quimper Coërentin». Plus discret car n'apparaissant pas sur scène, il faudrait ajouter le père du jeune amant, qu'une missive en vers suffit à convaincre à laver un différend judiciaire et à donner son accord pour un mariage: il signe du nom de «Métrophile», oubliant ses intérêts matériels pour se réfugier dans le monde improbable où la loi positive s'effacerait devant la loi poétique.

Le poète n'est cependant pas qu'un ridicule de comédie pour Piron. Plusieurs anecdotes, rapportées par Rigoley de Juvigny dans sa *Vie de Piron*, témoignent de l'attachement de l'auteur à son titre de poète. Ainsi, après avoir passé une joyeuse soirée avec ses amis les poètes Gallet et Collé, Piron aurait été arrêté par la garde, et défendu sa cause dans un interrogatoire loufoque et exalté:

«*Qui êtes-vous? votre nom?*» – «Piron» – «*Quel est votre état?*» – «Poète» – «Poète?» – «Où, monsieur, poète. Eh! où donc vivez-vous pour ne pas connaître le poète Piron? [...] Oui, monsieur, mon état est d'être poète, état le plus grand, le plus noble, le plus sublime que les hommes puissent embrasser, quand c'est du génie qu'ils le tiennent!»<sup>5</sup>.

Fier de son état de poète, il était capable d'en défendre crânement l'honneur si nécessaire:

Il s'était fait une si haute idée de l'état d'homme de lettres, qu'on ne doit point être étonné de la fierté avec laquelle il en soutenait la noblesse. Il ne souffrit jamais qu'on osât la rabaisser en sa présence; et c'est ce qu'il fit sentir à un grand seigneur, dans l'appartement duquel il était prêt d'entrer, au moment où celui-ci reconduisait une personne qualifiée. «Passez, Monsieur, dit le maître du logis à la personne qui s'arrêtait par politesse; passez, ce n'est qu'un poète» – «*Puisque les qualités sont connues*, répartit Piron, je prends mon rang», et il passa le premier<sup>6</sup>.

Le plus souvent cependant, le poète ne se présente pas chez Piron de façon uniformément ridicule ou élogieuse. Dans *La Métromanie*, il est alternativement présenté

(3) A. PIRON, *La Métromanie, ou Le poète*, dans *Ceuvres complètes illustrées de Alexis Piron*, éd. P. Dufay, Paris, Guillot, 1928-1931 (désormais OC), t. III, acte I, scène 1, p. 48.

(4) *Ibid.*, acte II, scène 1, p. 79.

(5) *Vie d'Alexis Piron*, dans *Ceuvres complètes d'Alexis Piron, publiées par M. Rigoley de Juvigny*, Paris, Lambert, 1776, tome I, pp. 74-75.

(6) *Ibid.*, p. 117.

comme un distrait de comédie, un fâcheux assommant son entourage par la lecture de ses vers, mais aussi comme un poète inspiré, conscient des sacrifices réclamés par son art, un cœur pur que rien ne détourne de son idéal et qui porte haut l'ambition de son génie<sup>7</sup>. Sa prétention à la gloire nourrit l'un des moments de la pièce où la satire se mêle subtilement à l'éloge, et où le spectateur est convié à rire de ce qu'il est par ailleurs forcé d'admirer:

Le nourrisson du Pinde, ainsi que le guerrier,  
 À tout l'or du Pérou préfère un beau laurier.  
 [...]  
 Qu'on me laisse, à mon gré, n'aspirant qu'à la gloire,  
 Des titres du Parnasse anoblir ma mémoire,  
 [...]  
 [Ma vertu] donc se borne au mépris des richesses,  
 À chanter des héros de toutes les espèces,  
 À sauver, s'il se peut, par mes travaux constants,  
 Et leurs noms et le mien des injures du temps<sup>8</sup>.

Le portrait du poète dans la pièce est donc un portrait nuancé qui rejoint l'autoportrait ambivalent qui se détache des divers écrits de Piron: le poète y apparaît alternativement ou simultanément comme un parasite voué à disparaître avec le milieu dans lequel il prospère ou comme un paragon offert aux générations futures. Sur-tout, Piron s'applique à lui-même ce regard mêlé, qui tient le milieu entre le poète sacré et le poète crotté. On le voit ainsi revendiquer «folie, gueuserie et vanité» comme «trois avantages de nature» qui sont aussi les «trois bases du noble métier des vers, sans lesquelles on passe tout doucement son chemin comme d'honnêtes gens, sans rats, sans faute et sans poux»<sup>9</sup>, et se présenter comme un «va-nu-pieds» sur «le maudit chemin [...] de la gloire»:

Ah! monsieur, le maudit chemin que celui de la gloire! De jour en jour je définis la gloire un château en Espagne, où l'on arrive par une longue avenue tortueuse, pleine de brouillards, bordée de chimères, et pavée d'épines. Le beau diable de tapis pour un va-nu-pieds comme moi! mais que faire? Il n'est plus temps que je tourne la tête, pousse en avant, et haut le pied, pauvre Piron, tout vient à point à qui peut attendre<sup>10</sup>.

La conscience du «ridicule» de l'ambition poétique est récurrente chez lui. On la trouve formulée dans sa correspondance privée:

Il est ridicule de s'amuser à des travaux laborieux et nos travaux ne passent que pour des amusettes. L'orgueil poétique n'en convient pas. Mais notre mauvaise fortune devrait nous réduire à l'avouer, tout ce qui n'enrichit pas ne devrait occuper personne et sur ce principe, comment nommer nos occupations?<sup>11</sup>.

(7) Pour une analyse détaillée de la polarisation et de la diffraction du personnage du poète dans la pièce, voir S. LOUBÈRE, *Piron ou l'apothéose du poète qui ne fut rien*, «Lumen» 35, 2016, pp. 1-17.

(8) *La Métromanie* cit., acte III, scène 7, pp. 125-127.

(9) «J'ai, par dessus vous, trois grands avantages de nature: folie, gueuserie et vanité; trois bases du noble métier des vers, sans lesquelles on passe tout doucement son chemin comme d'honnêtes gens, sans rats, sans faute et sans poux; et je ne donnerais pas un fétu de qui s'embarque sur la mer d'Hippocrène, sans cette cargaison» (Lettre à l'abbé Legendre (7 novembre 1728), dans *Alexis Piron épistolier*, éd. G. von Proschwitz, «Romanica Gothoburgensia» 20, 1982, p. 68).

(10) Lettre à l'abbé Legendre (5 octobre 1730), *ibid.*, p. 79.

(11) Lettre au marquis de Sénas d'Orgeval (30 novembre 1730), *ibid.*, p. 81.



Et à la fin de son *Apothéose de Binbin* (1770), il clôt un dialogue imaginaire sur sa vocation poétique engagé avec Pégase par ces mots: «Mais laissons là ma ridicule histoire»<sup>12</sup>.

Il est ainsi ouvertement le poète faute de mieux, vaguement fou, dont il esquisse le portrait sans concession dans la préface autobiographique jointe en 1764 à *La Métromanie*:

Je ne me donne que pour ce que je suis, que pour un de ces esprits trop ordinaires qui reçoivent le jour, non sous l'astre bénin dont l'influence est si rare, mais sous cet astre pestilentiel et non moins dominant qui fait qu'on a la fureur d'être poète, et souvent, qui pis est, celle encore de se le croire.

Je cédaï donc à la force majeure: ainsi peut bien s'appeler cette manie qui fait ici tout à la fois l'excuse bonne ou mauvaise de l'auteur, et le titre de la pièce, et je lui cédaï d'autant plus naturellement, qu'après tout le bien et le mal qu'elle m'a causé, je ne pouvais manquer d'avoir une vive démangeaison d'en dire tout le mal et le bien que j'en pense<sup>13</sup>.

Modestie et fierté s'entremêlent ainsi sans cesse, et vont au-delà du simple artifice rhétorique. En donnant régulièrement la parole dans ses écrits aux béotiens qui dénoncent la paresse et l'inutilité des poètes, Piron pose continûment la question de leur rôle dans la société: qu'ont-ils à offrir à leur époque et à léguer à la postérité? La réponse apportée par Piron à la question de la filiation poétique est loin d'être simple.

### *Le legs et le larcin*

À son oncle qui lui promet la misère mais aussi l'opprobre et l'oubli s'il s'obstine à vouloir être poète, le Damis de *La Métromanie* oppose la certitude de servir à son temps et d'inscrire son nom dans l'histoire par l'exemple de ses écrits:

Je veux que la vertu plus que l'esprit y brille.  
La mère en prescrira la lecture à sa fille<sup>14</sup>.

La prétention de Damis à offrir son œuvre en exemple aux générations à venir rejoint celle de Piron à voir son œuvre lui survivre, fût-ce par des voies détournées. Cette formule, tout spécialement, a donné lieu à une filiation parodique qui a participé à la survie du poète: elle est régulièrement détournée pour servir de caution morale à des ouvrages qui le sont peu. On la retrouve ainsi en 1777 dans la *Bibliothèque des amants* de S. Maréchal («L'amant en prescrira la lecture à sa mie»<sup>15</sup>), dans *Les Fureurs utérines*, un libelle anonyme de 1791 qui renverse la formule de façon suggestive («La mère en proscrira la lecture à sa fille»<sup>16</sup>), ou encore chez Sade qui en fait malicieusement l'épigraphe de sa *Philosophie dans le boudoir* (1795). Cette forme de survie irrévérencieuse aurait beaucoup plu sans doute à un auteur chez qui le souci de la postérité connaît des intermittences et de sérieuses mises en question: on le voit ainsi présenter son œuvre tantôt comme un legs destiné aux générations futures et

(12) *L'Apothéose de Binbin, ou Voyage de l'Empyrée*, OC, t. VIII, p. 335.

(13) OC, t. III, p. 11.

(14) *La Métromanie* cit., acte III, scène 7, p. 130.

(15) S. MARÉCHAL, *Bibliothèque des amants, Odes érotiques*, Paris, Duchêne, s. d. [1777].

(16) *Les Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI*, Au Manège et dans tous les Bordels de Paris, 1791.

tantôt comme un larcin qui leur confisquerait la parcelle d'invention poétique qu'il s'est accaparée dans son œuvre.

Piron ne s'affranchit pas de tout rapport de transmission: à la postérité, il entend léguer une œuvre, qu'il s'efforce de constituer comme telle. Il supervise la publication de ses *Œuvres complètes* en 1764, publication «officielle», avec préfaces explicatives de ses pièces pour les remettre en contexte et en orienter la réception pour les lecteurs à venir. La désignation d'un éditeur testamentaire (Rigoley de Juvigny) témoigne aussi de son souci de contrôler cette transmission<sup>17</sup>. Dans la préface qu'il rédige en 1758 pour sa pièce *L'École des Pères ou Les Fils ingrats*, il se démarque de ses contemporains qui «du mépris des Anciens, [ont] passé délibérément à celui de la postérité» et regrette que l'on accuse de «Postéromanie» ceux qui, comme lui, «auraient encore en vue les races futures»<sup>18</sup>. S'il dénonce volontiers la vanité des auteurs qui courent après la renommée, cela ne l'empêche pas d'afficher sa fierté de pouvoir «laisser un nom»:

Oui, monsieur, je laisse un nom, dussent en enrager mille fois les académies dont je ne suis point et tous les protecteurs et vice-protecteurs du monde. Car jeudi *Gustave* a fait pleurer un gros auditoire comme à sa première représentation; et hier samedi *La Métromanie* a fait encore plus rire. Je ne vois pas un académicien tout immortels qu'ils se disent qui ait ces deux billets d'entrée au temple de Mémoire et cela vaut bien pour le moins le prix que vous n'avez pas eu et la place qu'on me dénie, et que je n'ai ni demandée ni désirée<sup>19</sup>.

Piron est plus incisif dans ces propos que dans les très rapides *Vers à la Postérité* qu'il compose sur un air connu: le manque de talent a conduit trop d'auteurs de son époque à dénigrer les grands modèles du passé qu'ils ne pouvaient égaler. Les «*Vers à la Postérité*» de Piron sont une sorte de legs négatif, celui du mauvais exemple à ne surtout pas suivre:

Postérité, réformez-vous,  
Sur les sottises de notre âge:  
Riez, si nous fûmes des fous:  
Mais n'en devenez que plus sage!<sup>20</sup>

On le devine, c'est surtout la dimension déceptive de ce petit poème qui est intéressante: c'est ailleurs dans son œuvre qu'il faut aller chercher les traces d'un souci de la postérité qui malmène la notion même d'héritage et participe à sa recherche si particulière d'une identité poétique.

Au détour d'un dialogue de sa *Métromanie*, Piron énonce un rapport à la postérité extrêmement moderne: le «pillage d'avance». Dans la scène 7 de l'acte III (qui vaut à sa façon parfois ambiguë comme un manifeste poétique de Piron) Baliveau le Capitoul promet à son neveu Damis le sort pitoyable qui attend la majorité des poètes, oubliés par la gloire. La grande Querelle s'invite alors sur scène. À Baliveau qui affirme que les anciens ont tout dit et «Moissonnaient à leur aise où l'on glane aujourd'hui»<sup>21</sup>, Damis rétorque:

(17) Sur l'opiniâtreté avec laquelle Piron a mené cette entreprise éditoriale, voir P. VERÈB, *Alexis Piron, poète* cit., pp. 280-289.

(18) *OC*, t. I, pp. 15-16.

(19) *Lettre à François-Jean d'Orceau, baron de Fontette* (22 juillet 1754), *Alexis Piron épistolier* cit., p. 151. *Gustave Wasa*, tragédie historique de Piron, fut jouée pour la première fois en 1733.

(20) *Vers à la Postérité*, *OC*, t. IX, p. 138.

(21) *La Métromanie* cit., p. 127.

Ils ont dit, il est vrai, presque tout ce qu'on pense.  
 Leurs écrits sont des vols qu'ils nous ont faits d'avance;  
 Mais le remède est simple: il faut faire comme eux;  
 Ils nous ont dérobés, dérobons nos neveux;  
 Et, tarissant la source où puise un beau délire,  
 À tous nos successeurs ne laissons rien à dire.  
 Un démon triomphant m'élève à cet emploi:  
 Malheur aux écrivains qui viendront après moi!<sup>22</sup>.

La satire du poète glorieux est inséparable ici d'une postulation qui permet d'échapper à l'*agon* parfois stérile de la Querelle. C'est évidemment une pirouette pour formuler de manière provocatrice un projet moral identifiable, l'ambition de se hisser au rang de modèle, mais le mot d'ordre violent et moderne de «dérober [les] neveux» (qui annoncerait presque les expérimentations décalées sur la réception des œuvres d'un Pierre Bayard<sup>23</sup>!) invite à penser la création littéraire selon une logique différente, marquée par le refus de linéarité historique. En imaginant cette inversion du cours naturel des choses, où l'héritage ne transmet plus mais confisque, Piron donne à penser l'idée de filiation comme un enjeu complexe, contradictoire, où la création est réinstallée dans une temporalité qui la dégage des obligations dues à ce qui fut ou à ce qui viendra. C'est penser l'écriture comme un acte toujours moderne, quand la survie des œuvres et des auteurs, qui appartient à l'histoire, est sans cesse menacée de préemption.

### *Vouloir être et aspirer au néant*

Cette dialectique de l'engendrement et de l'anéantissement est sans cesse présente dans l'œuvre de Piron. Dès 1722, dans sa pièce *Arlequin Deucalion*, il met en scène un personnage confronté à l'idée de la disparition de la vie humaine. Le déluge mythologique qui isole Deucalion au sommet du mont Parnasse et le contraint à soliloquer, permet à Piron de déjouer l'interdiction d'user de dialogues qui frappait alors le théâtre de la Foire. Contournant cet interdit en produisant une pièce monologue où s'élève la voix du dernier homme ayant survécu à la punition divine, Piron fait de son Arlequin le détenteur d'une parole menacée, et propose une vision de l'anéantissement total dans le poète de la poésie, lorsque son héros s'adresse à une Muse muette:

Que je meure sans lignée, adieu les hommes: plus d'hommes, plus de fous, donc plus de poètes: et qui vous cultivera dès lors?<sup>24</sup>.

La question de la postérité est posée à rebours de sa formulation habituelle, en mettant l'accent non pas sur le déploiement mais sur l'origine de la «lignée». En chaque homme, en chaque poète, se jouerait l'existence tout entière de l'humanité et de la poésie.

Piron pose ainsi un regard régulièrement décentré sur l'idée de survie et de transmission littéraires. Dans une lettre sur la Querelle adressée par d'«anciens Grecs»

(22) *Ibid.*, p. 128.

(23) Voir P. BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009 ou *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Minuit, 2010.

(24) *Arlequin Deucalion*, OC, t. IV, acte I, scène 3, p. 17.

depuis le royaume de Pluton à un «jeune homme entêté des anciens, sans les avoir lus et sans avoir encore daigné lire un moderne» (1716)<sup>25</sup>, la défense de la modernité prend le détour de l'ironie, puisqu'elle se donne à lire dans les conseils donnés par les anciens Grecs au jeune homme: pour l'inviter à apprendre une langue ancienne il s'appuie sur des citations en italien, langue vivante qui fait d'eux des «modernes malgré eux»<sup>26</sup>. Surtout, les arguments des uns et des autres finissent par s'abolir: la lettre se clôt sur des vers anacréontiques que l'on peut lire comme une émanation directe de l'antique voix du poète grec ou comme son altération résolument moderne. Pour finir, Piron le poète signe sous le masque du philosophe Pyrrhon:

Le joyeux Anacréon vous envoie de ses nouvelles au pied de cette lettre. Quand vous saurez un jour lire ce gracieux auteur et que vous le relirez ici, vous aurez peine à le reconnaître. Écoutez donc, en deux ou trois mille ans de temps, on change bien: voyez déjà ce qu'il ressemble sous le nom de La Motte. Pour nous, nous serons constamment à vous.

Signés

Hésiode, Homère, Eschyle, Sophocle, Euripide, Hérodote, Anacréon, Ménandre, Aristophane et Pyrrhon<sup>27</sup>.

L'homonymie permet à la fois un effacement et une glorification: il appose son nom à peine camouflé à la fin d'une énumération d'auteurs anciens avec qui il partage bien des affinités et dont il se fait le contemporain, en même temps qu'il se démarque d'eux en avançant masqué. La dissimulation lui permet d'investir à la fois le présent (dans la lettre qui précède, sa voix se fait entendre derrière celle d'un nécromant «grand amateur de [s]on siècle»<sup>28</sup>) et le passé (avec cette signature détournée, qui le rapproche du philosophe sceptique). Pyrrhon, qui évite de donner un avis tranché et étend le doute sur tout, s'accorde bien avec Piron, capable de défendre les Modernes et de prendre sa place au milieu des Anciens, capable aussi de clamer sa fierté de poète et de s'effacer devant ses illustres modèles.

Piron ne prend pied dans son époque que par cette oscillation qui lui fait visiter passé et futur sans jamais perdre de vue la précarité de son existence. La promesse d'une postérité qui permettrait de la prolonger ne s'accorde pas toujours avec les sous-bassements matérialistes de sa pensée, qui lui font valoriser l'*hic et nunc* comme lieu de prédilection de l'expérience humaine et poétique. Dans la conclusion du *Temple de Mémoire*, poème allégorique composé dans les années 1740 (et probable réponse au *Temple du goût* de Voltaire), le rêve de postérité ne tient pas devant la logique hédoniste ancrée dans le réel, qu'il défend en convoquant pêle-mêle *Carpe diem* horatien et *Suave mari magno* lucrécien:

Qui que tu sois qui m'auras entendu,  
Ris, mange, bois, le piège est retendu.  
Du dieu moqueur le cri nous importune,  
Faisons les sourds: c'est le traître Neptune,  
Qui dans le calme invite à naviguer.  
Et toi qui sais plaire, autant qu'obliger,  
Dont la belle âme en procédés excelle,

(25) *Lettre inédite du poète Piron sur la querelle des Anciens et des Modernes*, publiée par P. Verèb dans *Alexis Piron défenseur des Modernes, ou un épisode inédit de la Querelle des Anciens et des Modernes*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1995/2, pp. 282-293.

(26) P. VERÈB, art. cit., p. 285.

(27) *Lettre inédite du poète Piron* cit., pp. 292-293.

(28) *Ibid.*, p. 290.

Dont le génie en tout genre étincelle,  
 Qui fait le bien et le beau tour à tour,  
 Sans exiger ni gloire, ni retour,  
 Sans que ton nom, à l'aide du Mercure,  
 Dans Moreri de se nicher ait cure;  
 Sans autre vue, après avoir bien fait,  
 Que le plaisir de t'être satisfait,  
 De ces vers-ci reçois la dédicace,  
 Ami Salley, leur morale efficace  
 De ton esprit a passé dans le mien:  
 Être, c'est tout: avoir été n'est rien<sup>29</sup>.

Ce dernier vers résonne bien sûr avec son épitaphe bien connue, mais plus encore avec les vers qui en concluent la version «longue», moins souvent citée:

[...] Il ne voulut rien être,  
 Et vécut nul: en quoi certes il fit bien;  
 Car après tout, bien fou qui se propose,  
 Venu de rien, et revenant à rien,  
 D'être en passant ici-bas quelque chose!<sup>30</sup>.

Chez Piron, l'obsession de la gloire côtoie le continuél mépris affiché à son égard: rien que de banal, sans cette fascination pour un rien paradoxalement érigé en objet de désir et marque de l'accomplissement poétique.

Dans un réjouissant conte satirique intitulé *La Malle Bosse*, Piron s'est moqué des prétentions de son grand ennemi Voltaire, qui lui inspire ici le personnage de Similor. Il le peint en auteur imbu de soi qui s'inquiète de la postérité en ces termes:

Doucement, doucement, notre ami [...] vous ne savez pas, comme un homme de mon état, ce que c'est que d'avoir maille à partir avec la Postérité. S'il est fâcheux, comme vous en convenez, de mourir une fois, vous conviendrez qu'il l'est encore plus d'en mourir deux; et il ne faudrait qu'un placard comme celui-là, sur la tombe d'un illustre, pour le désimmortaliser tout net, ou qui pis est, pour immortaliser ses sottises; car à qui n'arrive-t-il pas d'en faire!<sup>31</sup>.

On relèvera le néologisme qui trouve assurément des échos chez un poète qui a lui-même été «désimmortalisé» (c'est-à-dire reçu à l'Académie Française puis radié du rang des Immortels), qui a connu le succès et a été aspiré dans l'oubli volontaire appliqué à presque tout le théâtre et la poésie de son siècle. *La Malle Bosse* propose un échantillon de «critique fiction» en imaginant un écrit trouvé par Similor dans une malle de colporteur, le *Nouveau supplément du dictionnaire de Moréri* daté de 1801, qui anticipe donc sur la fortune des auteurs vivants. Similor commence par en admirer le projet:

*Si non vero, bene trovato!* bon cadre à jeter de belles vérité au nez des vivants, supposés morts alors! Il ne cessait de se récrier sur la commodité de ce plan, et pour démontrer qu'il était très ingénieux, il dit vingt et vingt fois qu'on le lui avait volé<sup>32</sup>.

(29) *Le Temple de Mémoire*, dans OC, t. VIII, p. 303.

(30) *Mon épitaphe, épigramme*, OC, t. IX, p. 47.

(31) *La Malle Bosse. Nouvelle nuit de Straparole*, OC, t. IX, p. 358.

(32) *Ibid.*, p. 366.

Le texte de ce *Supplément* visionnaire est écrit en style de dictionnaire, avec choix significatif des entrées:

Tel avantageux de nos jours, qui, pour quelques faibles productions heureuses, en ce siècle de bagatelles, s'érige, dans ses rêves, un trophée chez M. Titon, devait, selon l'esprit de ces omissions affectées, se voir déjà en 1801, placé au rang des noyés<sup>33</sup>.

Au moment où Piron écrit la *Malle Bosse*, la description du *Parnasse français* que rêvait d'ériger Titon du Tillet a été publiée, mais son projet est abandonné depuis longtemps: le monument de mémoire est lui-même tombé dans l'oubli et le rêve de s'y voir associé n'en paraît que plus vain. Similor a ensuite une mauvaise surprise, en lisant l'article qui lui est consacré et qui le décrit comme un poète mineur, courtisan et intrigant:

Similor (Matthieu). Écrivain superficiel et fleuri, qui brillait encore vers le milieu du dernier siècle. Ses ouvrages nombreux alors, et dont il ne nous reste que des fragments, durent leur peu de vogue à l'étrange activité qu'il eut, de son vivant, à leur procurer des suffrages. Il sut s'introduire chez les grands et s'insinuer chez les femmes, qui distribuaient alors les honneurs du Parnasse. Il déprimait à demi-mot les bons poètes, exaltait effrontément les mauvais, et soudoyait nombre de prôneurs. Il faisait composer, et composait lui-même ses éloges, que, par des envois anonymes, il faisait ensuite insérer dans les feuilles périodiques, dont la capitale, et les provinces étaient alors infectées: tout ce manège ne le sauva pas d'un grand discrédit, et même de son vivant. Il n'était presque plus mention de lui sur la fin de sa carrière: de là vient qu'on ne sait pas précisément où, quand, ni comment il mourut [...]<sup>34</sup>

C'est très exactement le souci de la gloire qui est dénoncé comme la cause du discrédit des poètes, et c'est leur trop grand désir «d'avoir été» qui les condamne à disparaître des mémoires.

Pour Piron, le moyen d'échapper au fantasme risible d'une postérité à la Titon ou à la Similor sera de «vivre nul», moyen paradoxal d'échapper à l'anéantissement, de faire du néant la matrice de son existence plutôt que le résultat de sa disparition. Piron préconise donc de s'installer dans le présent pour s'y accomplir comme poète, et n'envisage l'avenir que comme le moment où l'on pourra vérifier rétrospectivement la validité de l'expérience hédoniste et poétique.

### *Le moment et la mémoire*

L'appel au jugement présent et futur est décelable dans sa pièce la plus connue: l'intrigue de *La Métromanie* s'inscrit dans le cadre très circonstanciel de «l'affaire» Malcrais de la Vigne mais l'anecdote historico-littéraire qui parle aux contemporains est l'occasion de peindre un type universel, le «poète» du sous-titre qui s'adresse aux générations futures:

Qu'on me laisse, à mon gré, n'aspirant qu'à la gloire,  
Des titres du Parnasse anoblir ma mémoire,  
Et primer dans un art plus au-dessus du droit,  
Plus grave, plus sensé, plus noble qu'on ne croit.

(33) *Ibid.*, p. 367.

(34) *Ibid.*, pp. 368-369.

[...]  
 C'en est fait: pour barreau, je choisis le théâtre;  
 Pour client, la vertu; pour lois, la vérité;  
 Et pour juges, mon siècle et la postérité<sup>35</sup>.

Piron joue souvent avec l'idée de vision posthume, qui donnerait accès à la fortune attendant l'homme ou le poète après sa mort. Dans *La Malle Bosse*, c'est le *Nouveau supplément* au dictionnaire de Moréri de 1801 qui permet cette projection critique. Une rêverie similaire lui fait entrevoir les circonstances de son «apothéose»<sup>36</sup> ou considérer tout le bénéfice qu'une grave maladie peut apporter à celui qui se voit, de son vivant, encensé par de trop précoces thuriféraires:

Vivre ainsi, c'est vivre en délices;  
 C'est de son immortalité  
 Goûter les heureuses prémices;  
 Se voir dans la postérité,  
 Se lire de loin dans l'histoire,  
 Y savourer déjà sa gloire,  
 Et bien avant de n'être plus,  
 Jouir vivant des honneurs dus  
 Et réservés à sa mémoire<sup>37</sup>.

«Se voir dans la postérité» résume assez bien ce que Piron s'efforce de faire en inventant pour le poète une temporalité bien à lui, qui lui permet de se projeter dans le futur sans perdre pied avec son temps, où «savourer» et «jouir» des honneurs poétiques ont vraiment du sens, où le souci de postérité n'étouffe pas l'appel à «vivre».

On retrouve ici l'ambivalence qui caractérisait la figure du poète chez Piron: l'immortalité est à la fois une belle ambition et une vaste supercherie. Le Temple de Mémoire apparaît régulièrement dans son œuvre, tantôt comme la reprise d'une allégorie à même de traduire ses aspirations profondes, tantôt comme un moyen de railler les honneurs artificiels promis par les Académies. La limite est parfois tenue entre le point de vue satirique et la vision bienveillante. Ainsi voit-on dans l'opéra comique *Le Caprice* (1724), un poète rêvant d'accéder à la gloire:

Dites, dites plutôt de monter à la gloire,  
 Et d'aller prendre place au temple de Mémoire!

Aucune formule n'est assez grandiloquente pour décrire son ambition démesurée:

Le beau dessein qui m'anime  
 Est un dessein magnanime,  
 D'aller sur la double cime,  
 Pour vivre au-delà des temps<sup>38</sup>.

(35) *La Métromanie* cit., acte III, scène 7, pp. 125-126.

(36) Dans *L'Apothéose de Binbin, ou Voyage de l'Empyrée*.

(37) *Lettre à M. Joly de Fleury sur sa convalescence, Œuvres complètes [...] par M. R. de Juigny* cit., t. VI, p. 142.

(38) *Le Caprice. Opéra comique en un acte*, OC, t. IV, scène 11, p. 268.



Mais le poète glorieux est toujours l'autre face du poète de génie, ce que rappelle Piron en faisant paraître dans ses pièces des personnages de bœtiens, qui opposent leur bon sens au désir de gloire poétique. Ainsi l'oncle de Damis dans *La Métromanie*:

DAMIS

Je veux désormais [...]
   
Me suffire à moi-même en volant à la gloire,
   
Et chercher la fortune au temple de Mémoire.

BALIVEAU

Où la vas-tu chercher? Ce temple prétendu
   
(Pour parler ton jargon) n'est qu'un pays perdu,
   
Où la nécessité, de travaux consumée,
   
Au sein du sot orgueil se repaît de fumée<sup>39</sup>.

Ou encore le père du poète dans *Le Caprice*:

LE PÈRE

Quelles chiennes de visions! Eh! maroufle, songe à gagner ta vie, avant l'immortalité!

LE POÈTE (Air: Vivent les gueux)

Ah! mon âme peu commune
   
Songe au renom
   
Plus qu'aux biens de la fortune;
   
Et mon démon
   
Porte à la gloire tous mes vœux!<sup>40</sup>.

Comme on peut le constater, la vaine gloire et le fier honneur du poète peuvent se toucher de près jusqu'à se confondre. «Quand on a l'ambition de travailler pour la postérité, on travaille pour une terrible pratique»: cette grave confidence faite dans une lettre à l'abbé Dumay<sup>41</sup> n'empêche pas Piron de porter un regard caustique sur tous ceux, lui-même peut-être, qui n'auraient pas les moyens de cette ambition. *Le Temple de Mémoire* relève de cette forme de satire autocritique. Il y peint un temple que Momus, le dieu de la raillerie, a édifié sur un «un sable très mouvant», avec des matériaux fragiles:

Le frêle en bas, et le solide au faite:
   
Ordre, goût, plan, tout dispute au terrain
   
L'honneur du sceau de sa burlesque main<sup>42</sup>.

À l'appel de Momus invitant les hommes de génie à venir «graver [leurs] noms fameux», une foule accourt, aussitôt dénigrée par Piron:

(39) *La Métromanie* cit., acte III, scène 7, p. 124.

(40) *Le Caprice*, OC, t. IV, scène 11, p. 269.

(41) «Quand on a l'ambition de travailler pour la postérité, on travaille pour une terrible pratique. Elle ne se soucie pas des modes. [...] Puisque ma fortune littéraire a reçu des bornes de mon vivant par les bontés de l'Académie, par la piété de M. de Mirepoix et par la justice du roi, étendons les bornes du temps et exerçons nous à mériter quand je ne serai plus là la place que, de mon vivant, je n'ai eu qu'en détrempe. J'ai été élu et exclu par contumace, payons du moins de notre personne à la postérité pour y gagner la mon procès» (*Lettre à l'abbé Dumay* (20 avril 1754), citée par P. Verèb, cit., p. 285).

(42) *Le Temple de Mémoire*, OC, t. VIII, p. 298.



On vole au temple, on s'y porte, on s'y rue,  
Chacun se croit l'homme rare et divin,  
Et le plus sot, sans faute, est le plus vain<sup>43</sup>.

Le poète renonce «à détailler la foule» de ceux qui essaient par tous les moyens de laisser leurs noms sur les murs ou les colonnes du temple. Pas de postérité pour cette nuée de «moucherons»:

Où courez-vous! insensés que vous êtes!  
Quelle vapeur a dérangé vos têtes?  
S'écrie en vain le bon sens délaissé:  
À vos aïeux appartient le passé,  
Que le présent soit votre espoir unique.  
Abandonnez l'avenir chimérique  
À vos neveux: il ne peut être à vous<sup>44</sup>.

Le mot d'ordre que Piron adresse aux mauvais auteurs en limitant leur espoir au seul présent est proche de celui qu'il s'applique à lui-même, lorsqu'il professe qu'«Être c'est tout, avoir été n'est rien». C'est de cette lucidité autocritique que son discours sur la vaine gloire tire son originalité et son efficacité. Piron ne s'épargne guère, et se comprend dans la foule des métromanes et des poètes insensés. L'image de Pégase fixe dans son œuvre le travail de désillusion qu'il s'impose. Dans *Le Temple de Mémoire*, le cheval du Parnasse est l'occasion d'un *confiteor* amusé et contrit de la part d'un Piron que sa satire finit par atteindre:

Jusqu'au pinacle enfin quelqu'autre vole,  
À la faveur du quadrupède ailé,  
Sur qui je n'ai que trop caracolé<sup>45</sup>.

Dans *L'Apothéose de Binbin*, l'apostrophe à Pégase honore la poésie et humilie le poète dans un même mouvement lyrique et satirique:

Vous voilà donc, noble sang de Méduse,  
Dis-je au coursier de l'immortalité!  
Sur vous cent fois je me suis cru monté,  
Quand le jouet d'une folâtre muse,  
Comme un nigaud qu'aisément on abuse,  
Sur chevillard je n'étais que planté<sup>46</sup>.

La gloire momentanée que l'on obtient dans les salons est aussi vaine que l'appel illusoire à la postérité. Le moment et la mémoire sont deux vanités auxquelles Piron tâche de substituer le présent, une durée où le plaisir d'être poète puisse prétendre à se survivre.

*L'Apothéose de Binbin* est peut-être le texte qui illustre le mieux cet équilibre instable entre élégante indifférence de la gloire et opiniâtre désir tourné vers la posté-

(43) *Ibid.*, p. 299.

(44) *Ibid.*, p. 301.

(45) *Ibid.*, p. 302.

(46) *L'Apothéose de Binbin*, OC, t. VIII, p. 335.

rité. Dans ce poème composé sur la fin de sa vie, Piron décrit son apothéose de poète sous son nom familier de Binbin, et confond ainsi les deux tentations de prendre au sérieux ou de tourner en dérision la vocation poétique. Imaginant que son âme se détache de son corps, Piron observe de loin la terre et s'étonne de la voir si minuscule:

Le voilà donc ce globe terrien,  
Dis-je en riant, qu'on s'imagine immense!  
Où du néant sorti pour être rien,  
Né d'une femme et d'un homme de bien,  
Faute de nom, de titres, de chevance,  
Et d'y pourvoir n'ayant aucun moyen,  
J'arrivai nu et naquis sans naissance<sup>47</sup>.

Le rire de n'avoir été *rien* laisse place cependant à la fierté de n'être pas l'une des «fausse[s] comète[s]»<sup>48</sup> qui traversent le ciel, et c'est avec assurance qu'à l'invitation de Pégase il gagne sa place dans l'empyrée:

Il dit: mon âme, à ces mots rassurée  
Sur quelque bruit que je laisse après moi,  
Mon adieu fait, je gagnai l'empyrée,  
Où me voici brillant, tranquille et coi<sup>49</sup>.

La tranquille immortalité du poète n'est pas sans paradoxe, puisqu'il lui faut dire son mutisme, chanter qu'il se tient *coi*, que la modestie avec laquelle il évoque le «bruit» qu'il laisse après lui est contredite par le «brillant» dont il se pare. On retiendra surtout que c'est encore au présent que Piron se présente: il ne fut rien, pas même académicien, et *le voici*, toujours poète, légua à ceux qui viennent la conscience exigeante de l'impermanence de toutes choses pour pouvoir élever une voix digne d'être entendue, capable de dénoncer la vanité du désir de postérité et d'en revendiquer tous les droits.

STÉPHANIE LOUBÈRE  
Université Paris-Sorbonne

(47) *Ibid.*, p. 324.

(48) *Ibid.*, p. 327.

(49) *Ibid.*, p. 338.

## *Un aztèque de vaudeville: “Le Prix Martin”, d’Eugène Labiche*

### *Abstract*

The aim of this paper is to analyse the *rastaquouère* character in Eugène Labiche’s vaudeville play *Le Prix Martin* (1876) in the light of late nineteenth-century ethnological exhibitions. Through the parallelism between Hernandez Martinez and the Aztecs exhibited both in the Universal Exposition of Paris and in the renowned “Jardin des plantes”, the author will show how Labiche’s character incorporates the main linguistic, gestural and cultural traits of colonial otherness. The author will conclude by stating that the playwright’s comic stance intends to denounce the bourgeois prejudice of his time concerning Amerindian societies, which were considered primitive, decadent and regressive in comparison with Eurocentric colonial empires.

La typologie des spectacles que Bernth Lindfors<sup>1</sup> regroupe sous le nom d’«*Ethnological Show Business*» rend compte d’une culture parathéâtrale destinée à susciter la curiosité du spectateur au moyen de corps humains indéchiffrables, difficiles à classer selon les taxinomies raciales du moment, à une époque, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dominée par la tétatologie et la volonté de classement des morphologies corporelles non normatives. Plusieurs sociétés ethnologiques sont d’ailleurs créées avec pour objectif d’identifier les différences raciales et d’apporter des explications anthropologiques à celles-ci. Ainsi, l’exhibition et la mise en scène de cultures archaïques et de peuples sous-développés, redécouverts en tant que «produit commercial» durant les campagnes militaires de France et de Grande-Bretagne sur différents continents, confirment la supériorité culturelle de l’observateur. En s’intéressant aux peuples moins développés, depuis les Zoulous et les Bochimans africains jusqu’aux Inuits appartenant aux regroupements esquimaux d’Amérique et du Groenland, en passant par les Amérindiens (Wyandots, Ojibwas, Iroquois), les aborigènes australiens, les Maoris néo-zélandais, les Lapons norvégiens, les «lilliputiens» aztèques, les «botocudos» brésiliens, ou les habitants de la Terre de Feu, l’exposition ethnologique ratifie le progrès occidental et met en évidence les «blessings of Western civilisation»<sup>2</sup>. Ces exhibitions, accompagnées d’une scénographie qui simule le mode de vie et les coutumes de ces peuples, en plus d’encourager l’intérêt pour le différent, le distant et l’inconnu, constituent le catalyseur de l’esprit expansionniste européen.

Avec ces individus au teint mat et à la taille variable, caractérisés ou animalisés à l’aide de peaux de bêtes et d’instruments de chasse rudimentaires, et considérés comme primitifs par le public occidental, les stands de foire, musées et expositions universelles conjuguent, grâce à Phineas T. Barnum ou Guillermo Antonio Farini, le spectacle pseudo-scientifique et le show-business, permettant au public de visualiser la preuve de l’hypothèse formulée par Darwin dans *The Descent of Man* (1871): le

(1) *Africans on Stage. Studies in Ethnological Show Business*, sous la direction de B. LINDFORS, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

(2) N. DURBACH, *Spectacle of Deformity. Freak Shows and Modern British Culture*, Berkeley, LA & London: California University Press, 2010, p. 148.

*missing link*. Par la représentation de «chaînon manquant», d'êtres transitionnels remettant en question les registres scientifiques du moment, ce type de spectacles profite de la scène et de la diffusion médiatique en masse de l'évolutionnisme pour créer une attraction qui mélange science et voyeurisme, en accord avec la tendance sociale visant à régulariser le différent dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'affirme Suzanne Scholz<sup>3</sup>, la projection du corps abject représente un des mécanismes de réaffirmation d'un spectateur corporellement normatif, dont la normalité est renforcée par la vision de l'étrange. La présentation d'individus appartenant à des ethnies lointaines confirme l'impérialisme culturel eurocentriste, et le rapproche des postulats scientifiques popularisés par les thèses de Darwin, de façon à consolider la prévalence anatomo-culturelle des sociétés occidentales, ce que Leslie Fiedler baptisera un siècle plus tard du nom de «tyranny of normal»<sup>4</sup>.

Tout au long des décennies de 1860 et 1870, les exemples d'êtres qui défient les classifications ethnologiques établies prolifèrent en France et en Grande-Bretagne. Durbach illustre cela en citant le cas d'une jeune fille de quatorze ans atteinte d'hypertrichose et de microcéphalie congénitales, exhibée à Paris en 1870, et que ses contemporains appellèrent le «Darwin's missing link»<sup>5</sup>. De même, en raison de sa nature hirsute, la Mexicaine Julia Pastrana a porté de nombreux noms, tels que la «femme gorille», la «femme babouine» ou la «femme ours». Ces exhibitions contribuent à forger un imaginaire collectif de l'étrange ethnologique, souvent encouragé par une trame médiatique propre à l'industrie culturelle du spectacle de l'époque (photographies, gravures, illustrations dans la presse, récits de capture). Cet aspect ressort dans l'exhibition des «derniers Aztèques», soit les frère et sœur microcéphaliques Maximo et Bartola, protagonistes entre 1850 et 1900 de plusieurs Expositions Universelles parisiennes en tant que derniers légataires d'une race d'Amérique Centrale éteinte originaire ou bien du Yucatan, ou bien du Guatemala, d'après les tracts qui annonçaient leur visite. Surnommés les «Aztèques lilliputiens» ou les «fils d'Iximaya», en référence à leur corporéité hors-norme propre aux territoires lointains et à la fiction littéraire, Maximo et Bartola devront leur succès à l'habileté de l'entrepreneur Ramón Selva qui sait inscrire dans ses spectacles toute la communauté scientifique du moment aussi bien en Amérique qu'en Europe, suscitant un intérêt qui les conduit même à être présentés à l'empereur Napoléon et à sa famille, en présence d'autres dignitaires européens<sup>6</sup>. Les frère et sœur sont alors décrits comme des exemples vivants d'une civilisation disparue, des souvenirs tangibles d'un temps passé et qui deviennent, grâce au théâtre, des échantillons de musée parfaitement conservés prenant vie pendant la représentation. Ils offrent ainsi au spectateur un témoignage unique de l'évolution de ses propres ancêtres, telle que Darwin l'a formulée.

Dans le cadre de cette polarisation culturelle de l'individu originaire d'autres continents, l'avènement de l'indigène en tant que personnage théâtral s'imprègne des attributs popularisés par les exhibitions ethnologiques. Cela établit une frontière entre le sujet observateur et l'individu observé, dans le but, comme l'affirme Lillian

(3) S. SCHOLZ, *Medical Writing and the Scientific Gaze in the Nineteenth Century: The Case of the Elephant Man*, in A. Lember-Heidenreich, A. & J. Mildorf (eds.), *The Writing Cure: Literature and Medicine in Context*, Münster, LIT Verlag, 2013, p. 80.

(4) L. FIEDLER, *Tyranny of the Normal. Essays on Bioethics, Theology & Myth*, Boston, David R. Godine, 1996.

(5) DURBACH, cit., p. 93.

(6) R. BODGAN, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago & London, Chicago University Press, 1990, pp. 127-134.

Craton, de définir une société à travers ce qu'elle n'est pas<sup>7</sup>. Le critique postcolonial Vincent Cheng affirme en ce sens que «the nature of what one formulates as "other" and "barbarian" tells us much more about the Self than about the Other»<sup>8</sup>. L'Amérindien comme "autre" traduit le caractère normatif du regard bourgeois par rapport aux attributs mêmes qui le conforment, et devient la preuve vivante du sauvage comme potentiellement apte à la conquête, tout en étant domesticable selon les usages culturels occidentaux, d'autant plus dans le cas d'un genre comme le vaudeville parisien, "scène-miroir" de la culture bourgeoise<sup>9</sup>. La présence de personnages provenant d'Amérique est marquée non seulement par le filtre comique qui définit le vaudeville, mais surtout par des spectacles populaires parallèles qui leur sont contemporains comme le *freak show* et le stand de foire. Comme nous le verrons par la suite, la construction du personnage du rastaquouère dans *Le Prix Martin* (1876) d'Eugène Labiche reprend les sèmes culturels établis par l'exhibition ethnologique, établissant des transferts avec celle-ci. Le vaudeville transpose ainsi les stéréotypes culturels, en construisant la figure de l'Amérindien en tant que projection du personnage tribal et étranger, renforçant l'antagonisme entre les deux civilisations, de même que la présumée supériorité occidentale par rapport aux cultures considérées comme primitives. Cet aspect est d'autant plus remarquable que le personnage a toujours été incarné par un acteur français, Brasseur, qui imitait et caractérisait l'Amérindien selon l'imaginaire culturel du moment. Tout comme bien d'autres spectacles ethnologiques où l'aborigène n'est pas un authentique membre d'une tribu particulière, le personnage est créé par la représentation théâtrale, de manière à correspondre aux critères du public et à ses attentes. La construction du personnage constitue, par conséquent, le reflet des préjugés et des archétypes culturels bourgeois destinés à le distinguer au sein de la société dans laquelle il s'insère, le but étant d'étendre la distance culturelle qui les sépare par l'accentuation des traits primitivistes.

Dans *Le Prix Martin*, Labiche s'approprie le personnage du rastaquouère popularisé par les pièces de Meilhac et Halévy en l'enrichissant d'attributs présents dans les exhibitions ethnologiques et autres spectacles forains parisiens. Le personnage d'Hernandez Martinez représente le parent enrichi de l'Amérique Centrale qui rend visite à son cousin Martin, à Paris. Martin est victime d'une infidélité de la part de son épouse Loïsa et de son meilleur ami, Agénor. Hernandez découvre l'adultère et, après l'avoir révélé, exige, malgré les réticences de son cousin, une vengeance sanguinaire au nom de l'honneur de la famille. Au dernier acte, Martin choisit de renoncer à se venger de sa femme – entre-temps séduite par un Hernandez passionné – et de se réconcilier avec Agénor. Le rastaquouère de Labiche accentue l'antagonisme entre l'Europe et l'Amérique proposé par Meilhac et Halévy sur une musique d'Offenbach (*Le Brésilien*, 1863, *La Vie parisienne*, 1866), grâce à un personnage similaire aux Aztèques et autres aborigènes exotiques propres au spectacle ethnologique, qui agit en tant que témoignage du primitivisme culturel amérindien.

Le schisme entre les civilisations européenne et américaine est rappelé au début de l'œuvre, dans la mesure où les origines du personnage sont évoquées à plusieurs reprises, parfois même avant son entrée en scène. Afin d'insister sur la différence entre le rastaquouère arriviste et le bourgeois parisien authentique, Labiche accentue la spécificité géographique du personnage, sa lointaine provenance, soulignant ainsi

(7) L. CRATON, *The Victorian Freak Show. The Significance of Disability and Physical Differences in 19<sup>th</sup> Century Fiction*, Amherst & New York, Cambria Press, 2009.

(8) V. CHENG, *Joyce, Race and Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 20.

(9) B. BRUNET, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Nathan, 2004, p. 14.

son exotisme au moyen d'une série de périphrases nominales qui l'excluent de la nouvelle société qu'il fréquente. Ses racines espagnoles l'identifient par son patronyme, Hernandez Martinez, deux noms de famille communs qui, en sus de former une rime consonante qui génère une mélodie comique, renvoient dans l'imaginaire français aux conquistadors espagnols les plus célèbres, tels qu'Hernán Cortés, Hernández de Serpa, Fernando de Rojas, Martín Fernández de Enciso, Martín de Orantes ou Martín de Herrera. Mettant en évidence l'ignorance bourgeoise qui regroupe, sous une même langue, plusieurs nationalités, le rastaquouère devient une métonymie de l'espagnol («Voilà un Espagnol qui m'ennuie!»<sup>10</sup>, s'exclame son propre cousin) et de l'habitant d'Amérique du sud, liant ces deux continents en vertu d'un passé colonial récupéré et transféré au présent impérial français.

Si les noms de famille du rastaquouère dénotent son ascendance espagnole, son prénom l'associe non seulement à la grandeur coloniale, mais aussi aux territoires conquis aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, établissant ainsi un pont avec autant de tribus exposées sur les stands de foire. Comme le mari de Loïsa lui-même l'indique, dès son retour en France, la branche familiale de Martin a renoncé à son nom de famille original, «Martinez», dans le but de se défaire de son caractère hispanique, et de s'accorder au nouvel espace qui l'accueille («dire que, si ma famille n'avait pas quitté le Guatemala, je m'appellerais Hernandez Martinez comme mon cousin»<sup>11</sup>). Le nom de famille original est synonyme de régression – chronologique, mais surtout culturelle – dans la culture bourgeoise impériale. D'où le fait que, malgré les liens de sang qui l'unissent à son cousin Martin, les différents personnages, même les domestiques, font constamment référence à Hernandez Martinez comme «le sauvage» («Madame, c'est le sauvage»<sup>12</sup>, annonce ainsi Pionceux à son arrivée). Le contraste entre l'enclave bourgeoise et la présence du rustre Hernandez, soit l'intégration du sauvage dans un espace répondant aux codes de la bienséance des classes moyennes, s'accroît à mesure qu'avance la pièce, et les personnages le mettent en évidence au moyen d'oxymores qui renvoient au métissage de cultures archaïques avec d'autres, plus avancées. «Quel sauvage?» demande Loïsa, ce à quoi Pionceux répond: «Le cousin de Monsieur»<sup>13</sup>. «C'est un grand seigneur, ce sauvage-là»<sup>14</sup>, le réprimande Martin. L'antithèse renforce l'union sanguine et l'étrangeté de la présence d'Hernandez dans le milieu bourgeois, implosant les codes établis et le signalant comme élément déstabilisateur du protocole nominatif qui sert de référence à la culture française post-impériale.

En plus des réminiscences coloniales inhérentes au patronyme, l'exotisme de l'Amérindien est confirmé par la narration de son avènement en tant que roi des Chichimèques. Après avoir été victime d'une embuscade, Hernandez a réussi à sauver sa vie et à séduire la reine du peuple indigène, montrant son courage autant dans la lutte que dans la conquête amoureuse. Plus tard, lors de sa tentative de séduction de l'épouse de son cousin, il recourra à des clichés exotiques décrivant les enchantements de sa patrie, et soulignant sa différence avec le milieu urbain parisien: «Vous ne connaissez pas mon pays... Quelle nature! Le ciel est bleu, la mer est bleue, la terre est bleue»<sup>15</sup>. Il est inévitable de constater la similitude du récit d'Hernandez

(10) E. LABICHE, *Le Prix Martin*, in *Théâtre*, édition de H. Gidel, Paris, Classiques Garnier, 1992, t. III, p. 812.

(11) *Ibid.*, p. 762.

(12) *Ibid.*, p. 763.

(13) *Ibid.*

(14) *Ibid.*, p. 765.

(15) *Ibid.*, p. 819.



avec d'autres textes et gravures qui accompagnent les exhibitions d'indigènes. En effet, une narration imprimée, distribuée pendant l'exposition, voire même paraissant dans la presse locale, comme pour Maximo et Bartola<sup>16</sup>, explique leur provenance, et cherche à appâter le public en décrivant les péripéties ayant mené à leur capture. Remplis d'exploits se déroulant en des territoires exotiques et lointains, ces récits, comme celui du «sauvage» du vaudeville, convergent vers la littérature de voyage canonisée en France par Jules Verne, et en Grande-Bretagne par Rider Haggard avec son héros Alan Quatermain, ainsi que par les carnets de voyage de John Lloyd Stephens (*Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, 1845). Ces textes ont en commun le fait de situer l'action sur des continents aussi obscurs et ignorés que paradisiaques. Là, les protagonistes occidentaux, à la recherche de trésors perdus, survivent aux attaques de tribus sauvages, ou sont victimes de maladies tropicales, et triomphent grâce à leur rationalité supérieure. «Qu'on me laisse seule avec le visage pâle» s'exclame la reine des Chichimèques, d'après le récit d'Hernandez. «Je compris que mon salut était entre ses mains... et le lendemain, Sa Majesté me suppliait de régulariser notre situation»<sup>17</sup>. Comme dans le récit impérial d'aventures, ses façons, à mi-chemin entre le primitivisme et l'embourgeoisement, le transforment en un être supérieur aux yeux de la reine.

En raison de sa cohabitation avec les peuples amérindiens, Hernandez est identifié tout au long de la pièce comme un "autre" culturel, identique aux ethnies exotiques des musées et des spectacles de foire. Il n'est pas étrange, dès lors, qu'aussi bien le rastaquouère que le reste des personnages insistent sur la distinction des races pour indiquer sa position d'*outsider* au sein de la bourgeoisie parisienne. Hernandez est à plusieurs reprises signalé comme étranger d'un point de vue ethnique, puisque le contact avec des peuples plus primitifs a dénaturé son essence européenne. D'où le fait que Martin, dans un accès passionnel, affirme se sentir «fier d'être de sa race»<sup>18</sup>. Le critère de «race», répété dans chaque acte de la pièce, insiste sur la mutation du personnage de par son expérience américaine, au point de le présenter comme un individu digne d'un musée, préservé du passage du temps et ancré dans un passé en danger d'extinction.

L'allusion répétée à la race d'Hernandez pousse le spectateur à l'assimiler aux Aztèques et autres aborigènes précolombiens exposés dans les foires. Son mariage avec la reine des Chichimèques l'associe d'autant plus aux cultures amérindiennes. Cette dénomination ethnohistorique, qui renvoie de manière générique à tous les peuples situés au nord des anciens territoires aztèques, coïncide avec les origines des deux indigènes popularisés par Barnum durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe. Ceux-ci ont été exhibés au Jardin des Plantes de Paris, auquel le dramaturge fait allusion à de nombreuses occasions comme métonymie de ce type de spectacles<sup>19</sup>. C'est Labiche lui-même qui lie Hernandez aux exhibitions ethnologiques lorsqu'il explique, à travers l'intervention de Martin, que les Chichimèques font partie d'«une tribu d'Indiens dans l'Amérique centrale»<sup>20</sup>. Plus tard, il mettra l'accent sur les ori-

(16) M. MONESTIER, *Les monstres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains, des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche Midi, 2007, p. 254.

(17) LABICHE cit., p. 774.

(18) *Ibid.*, p. 765.

(19) Le Jardin des Plantes parisien est évoqué dans d'autres œuvres de l'auteur comme *Doit-on le dire?* (1872) ou *Le plus heureux des trois* (1870). Le jardin comprend le Musée d'Histoire Naturelle, formé de plusieurs serres botaniques, un zoo, des musées de minéralogie et de géologie, complété par des sections dédiées à l'anatomie comparée. Le Jardin des Plantes représentait donc un compendium de toutes les espèces animales, minérales et végétales identifiées en France.

(20) *Ibid.*, p. 766.

gines foraines du rastaquouère, lorsqu'Edmond le définit comme «un athlète qui court les foires»<sup>21</sup>. Cette référence n'est pas innocente: le dramaturge met en évidence sa profonde connaissance des alternatives parathéâtrales de son époque et, en particulier, du théâtre de foire, qui accueille les «athlètes», les «colosses» et les indigènes d'autres latitudes dont l'exotisme réside dans leur corporéité anormale caractéristique du tribalisme primitif que la société impériale essaie de répertorier.

En effet, le rastaquouère de Labiche est avant tout l'expression de la puissance du corps. Sa présence théâtrale est véhiculée par une anatomie qui revendique la violence face aux constrictions de l'étiquette bourgeoise. Comme l'aborigène du *freak show*, ce qui le distingue d'emblée est son physique ostensible. Sur scène, Hernandez n'est que débordement de gestes violents. Lorsqu'il se dispute avec d'autres personnages, la résolution du conflit passe toujours par la charge et l'attaque: «*Caramba! Veux-tu que je l'étrangle?*»<sup>22</sup> demande-t-il à son cousin dès qu'il apprend la déloyauté d'Agénor. Le sauvage de Labiche, comme les indigènes du Jardin des Plantes, est réduit à la force du corps en tant que masse scénique. D'où le fait que son discours constitue une ode au muscle en tant que métonymie de la puissance primitive de l'homme. Comme dans le cas des athlètes de foire, l'exercice physique est un élément clé de sa nature («Le muscle c'est l'homme»<sup>23</sup>, déclare-t-il à son arrivée).

C'est qu'Hernandez exige un retour aux racines du corps comme quintessence de la virilité. Dans le contexte d'une bourgeoisie hypermédicalisée, il défie les recommandations du collectif médical et revendique l'état naturel du corps comme forme de vie primitive et pure. «Moi, malade?», s'exclame-t-il, «Hernandez malade? [...] C'est en bronze tout ça [...] et le reste en acier!...»<sup>24</sup>. D'où le fait que les attentions et les petits soins médicaux d'Agénor pour son cousin malade le crispent, de même que le manque de virilité de celui qui est victime des courants d'air: «Moi, je me déshabille et je me promène au milieu de la tempête»<sup>25</sup>. Dans une allusion qui parodie les élans romantiques, Hernandez revendique, par sa corporéité implacable, un état présocial comme espace utopique purifié, face aux artifices affaiblissants employés par une bourgeoisie qu'il considère comme inanimée.

Ce chant à la gloire du primitivisme réconcilie une fois de plus Hernandez avec les exhibitions ethnologiques contemporaines du vaudeville. Le rastaquouère est essentiellement un personnage animalisé et décontextualisé dans le Paris du dernier tiers du siècle. Ses références culturelles appartiennent au domaine de la nature, soit un habitat antagoniste du luxe bourgeois caractérisé par l'hermétique «petit salon meublé» propre aux premiers actes des pièces de Labiche, qui devient, de par son luxe et sa solidité, un discriminant social<sup>26</sup> selon la terminologie de Baudrillard. La capacité d'adaptation d'Hernandez aux espaces sauvages – illustrée par le bâton qu'il fabrique à partir d'une branche ou par son mimétisme avec les arbustes – révèle son appartenance au milieu rural, de la même façon que sa vie s'articule en termes purement sylvestres. Cela explique que la vengeance de l'affront perpétré par Loïsa et Agénor se concrétise par un «duel à l'américaine», qui consiste en une «chasse à l'homme»<sup>27</sup> dans un bois, au cours de laquelle les combattants utilisent des stratégies

(21) *Ibid.*, p. 788.

(22) *Ibid.*, p. 779.

(23) *Ibid.*, p. 773.

(24) *Ibid.*, p. 788.

(25) *Ibid.*, p. 783.

(26) J. BAUDRILLARD, *The System of Objects*, New York, Verso, 1996, p. 96 [*Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968].

(27) LABICHE, cit., p. 819.

de camouflage pour s'espionner et grimper aux arbres et sur les rochers. Cette poursuite s'achèvera par un discours tribal centré sur l'honneur, avec des références exotiques propres aux cultures indigènes américaines, comme la mention de serpents, de rois et de reines de tribus insolites, et même des allusions directes aux Peaux-Rouges. Le discours d'Hernandez le rapproche donc directement de l'attitude et du costume typiques des exhibitions ethnologiques d'êtres sauvages indomptés appartenant à l'imaginaire populaire.

De surcroît, le rastaquouère de Labiche possède un langage aussi hyperbolique et débordant que son corps, matérialisé par les interjections en espagnol qui émaillent son discours. Hernandez s'exprime en utilisant une batterie d'expressions spontanées soulignées par des «*carai!*», «*caramba!*», «*demonio!*» et «*válgame Dios!*»<sup>28</sup>. Celles-ci, souvent, se muent en versions moins correctes grammaticalement, de telle sorte que l'exclamation «*válgame Dios!*» débouche parfois sur des «*Válgame a la porra!*»<sup>29</sup> ou même sur des hybrides truffés de gallicismes et de termes en espagnol ancien. Indépendamment de la charge sémantique et de la relative compréhension de la langue par le public parisien, Hernandez a recours à l'espagnol comme cri de guerre sauvage face au caractère normatif communicationnel du français. L'espagnol du rastaquouère est utilisé par l'auteur comme un jargon incompréhensible pour les spectateurs qui le méconnaissent, et sert en même temps d'effet comique pour ceux qui parviennent à le décrypter. Dans les deux cas, en raison de la prolifération de ses hurlements, le langage débordant d'Hernandez se rapproche des cris inarticulés des tribus indigènes. De fait, les autres personnages mettent en évidence ses origines, en assimilant ses cris aux latitudes tropicales: «tu as rapporté des pays chauds une terrible habitude... Tu cries comme un sourd!»<sup>30</sup>. De même que les balbutiements incompréhensibles onomatopéiques sont à l'origine du terme «barbare» en grec classique, le discours partiellement intelligible du rastaquouère légitime son étrangeté et sa régression, tout en évoquant le débat scientifique du moment concernant la possibilité que les Aztèques exhibés dans les foires disposent d'un langage articulé autre que les grognements et les cris. Ainsi, ceux d'Hernandez renforcent sa parenté avec les autochtones des musées, et confirment son incapacité ontologique à véhiculer des idées. Si le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle établit que les catégories raciales se forment fondamentalement autour de critères linguistiques de façon à ce que l'indissolubilité entre ethnologie et philologie hiérarchise les différentes races en fonction de leur articulation linguistique – Ernest Renan établira le lien entre race et langage en 1882 dans *Qu'est-ce qu'une nation?*, inspiré du polémique et pseudo-scientifique *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853) d'Arthur de Gobineau – l'élément qui transforme l'Indien de Labiche en un spécimen biologique est aussi bien sa corporéité dissidente que son prélangage.

Les cris d'Hernandez rabaissent aussi son humanité, par assimilation aux animaux. Ses vociférations accentuent sa violence naturelle, sa connexion au milieu sauvage et son animalisation. Agénor l'appelle «vétérinaire»<sup>31</sup> en raison de ses méthodes de soin primitives, et parce qu'il a sauvé Loïsa de l'attaque d'un taureau de combat en obligeant l'animal à s'agenouiller devant elle à la seule force de ses mains. Cela le situe au même rang que la bête. De même, Hernandez n'hésite pas à se dépouiller de ses habits dans la tempête, revendiquant la nudité naturelle et l'exhibitionnisme face à la

(28) *Ibid.*, pp. 776, 777, 789. En italiques dans le texte original.

(29) *Ibid.*, p. 792.

(30) *Ibid.*, p. 787.

(31) *Ibid.*, p. 790.

pudeur bourgeoise, dans une sorte d'érotisme primitif similaire à celui des individus exhibés dans les foires, dont la nudité, comme le suggère Brenda Assael, renforce la distance culturelle avec l'observateur et les convertit en objets sexuels<sup>32</sup>.

Malgré tout, c'est sa nature cannibale qui le situe davantage à la frontière de la société bourgeoise, le renvoyant à l'image que celle-ci possède de l'indigénisme. Dans le but d'intensifier l'éloignement culturel, l'Indien de Labiche possède une nature anthropophage. Sa violence, liée au primitif, est hyperbolique, typique des animaux prédateurs. Hernandez lui-même le confirme lorsqu'il approuve volontiers le châtiement proposé par son cousin, qui s'exclame, en évoquant le personnage classique de Barbey d'Aurévilly, «je rêve une vengeance plus cannibale», capable de «faire pâlir celle de Sieur de Vergy» (personnage populairement connu, comme l'explique Martin, pour avoir obligé son épouse à manger le cœur de son amant)<sup>33</sup>. Le rituel cannibale renvoie la scène au mythe de Prométhée par la comparaison que fait Martin à un «fer rouge qui le poursuivra partout, qui lui rongera le foie... comme un vautour»<sup>34</sup>. Hernandez traduit ainsi le regard stéréotypé de toute une classe sociale sur les natifs d'Amérique Centrale. L'acte présumé de dévorer de la viande humaine le situe aux antipodes du collectif social dans lequel il s'inscrit, tout en justifiant, par la violence qu'il dégage, la forte répression des peuples colonisés.

Si le cannibalisme sanctionné par Hernandez le dépouille de toute humanité et le transforme en un être transitionnel, à mi-chemin entre humain et animal, son irrépressible pulsion sexuelle ne fait qu'accroître son caractère déprédateur. Plus qu'une simple actualisation vaudevillesque de la passion donjuanesque, d'un point de vue ethnologique, son incontrôlable ferveur amoureuse s'associe à une sexualité plus primitive qui le rapproche de celle suggérée par les «chaînons manquants» des foires. Comme beaucoup d'autres spécimens exposés aux regards des curieux, les corps indigènes dégagent une sexualité impétueuse qui renvoie à des formes antérieures de l'échelle évolutive par leur nudité et le lien qu'elle établit avec les espèces animales. La nature liminaire de ces derniers est confirmée par l'hybridisme de leur nom – Pajot<sup>35</sup> relève une liste infinie de «femme ours», «femme tigre», «homme éléphant», parmi bien d'autres personnages composites des foires. Celui-ci sert de réclame à une époque dominée par la conceptualisation de l'homme en tant qu'entité plus proche du singe que de l'ange, tout comme le défendent les adeptes de Darwin – principalement Thomas Huxley – au début des années 1870, date de la publication de *The Descent of Man* (1871). L'animalisation nominale de ces spécimens se révèle fondamentale pour certifier leur creuset génétique et établir un pont vers les formes moins évoluées que celles des humains selon les théories darwiniennes. De plus, leur caractère hybride se fonde notamment sur un ostensible et incontrôlé appétit sexuel, non soumis à la morale conventionnelle du spectateur.

Le vaudeville de Labiche reprend avec exactitude cette sexualité primitive de l'Indien du cirque. Bien qu'il présente en différentes occasions un code d'honneur qui remonte au théâtre classique espagnol, le rastaquouère secrète une luxure incestueuse pour l'épouse de son cousin qui transgresse tout canon amoureux traditionnel, confirmant ainsi son animalité indomptée. Les Aztèques Maximo et Bartola n'ont-ils pas été présentés dans les foires comme frère et sœur incestueux à cause de leur

(32) B. ASSAEL, *The Circus and Victorian Society*, Charlottesville & London, Virginia University Press, 2005, p. 74.

(33) LABICHE, cit., pp. 764, 778, 780.

(34) *Ibid.*, p. 812.

(35) S. PAJOT, *De la femme à barbe à l'homme-canon. Phénomènes de cirque et de baraque foraine*, Nantes, Orbestier, 2003.

mariage à Londres, au cours d'une cérémonie civile<sup>36</sup>? Comme eux, Hernandez nie l'exogamie. En tant que puissance physique scénique et en raison de son discours galant et vieilli, le personnage, sujet à d'incontrôlables pulsions sexuelles, manque de contenance. D'où le fait que la vision de la jambe de Loïsa – qu'il n'hésite pas à appeler «cousine» – le fait «jeter du feu par les naseaux»<sup>37</sup>, et que sa tendance exhibitionniste priorise la visualisation du corps comme un mécanisme érotique. Le harcèlement de sa cousine l'oblige à vouloir la voir nue et, une fois son objectif atteint, Hernandez ne peut éviter de se déshabiller, asphyxié par sa propre ferveur, ce qui le conduit à une scène riche en doubles sens:

HERNANDEZ, *seul*: [...] Cousine!

LOÏSA, à l'intérieur, poussant un *cri*: Ah!... On n'entre pas!

HERNANDEZ, *refermant vivement la porte, revenant en scène très agité*: Elle s'habille! Caramba! Demonio! Valgame [sic] Dios! Qu'elle est belle, éblouissante!... De l'air! De l'air!... (*Il ouvre la fenêtre.*) Ah! J'ai du feu dans les veines! J'étouffe! J'étouffe! (*Il ôte son habit et son gilet.*) Je me sens mieux!

LOÏSA, *ouvrant la porte*: Vous voulez me parler? (*Elle l'aperçoit, pousse un cri et referme vivement la porte.*) Ah!

HERNANDEZ: Carai! Un peu plus, elle voyait mon tatouage<sup>38</sup>!...

Le tatouage qu'il mentionne est un signe de plus de son lien avec les indigènes aux corps tatoués exhibés dans les Expositions de Paris, même s'il est évident qu'il renvoie à d'autres parties du corps convenablement omises. L'inceste culturel – plutôt que consanguin – plane sur la scène. Loin de respecter les liens de parenté, sa passion amoureuse le conduit à séduire la femme de Martin: «LOÏSA: Mais Monsieur... Je suis mariée! / HERNANDEZ: Si ce n'est que ça, moi aussi, et à une reine encore!»<sup>39</sup>. Hernandez méprise le parentage aussi bien que le sacrement du mariage, et n'hésite pas à embrasser Loïsa avec force dans une scène également chargée de sous-entendus – «Pardon: c'est le muscle»<sup>40</sup> – qui culminera dans le climax incestueux à la fin de la pièce: «Ta mère! C'est moi qui serai ta mère! C'est moi qui serai ta mère!»<sup>41</sup>.

Si la sexualité primitive d'Hernandez agit comme catalyseur public de la régression des espèces, elle plane également sur son articulation sociale d'un point de vue politique. Hernandez, en tant que sauvage, est culturellement régressif non seulement par son comportement sexuel, mais aussi en raison de son mode d'organisation en société. Défenseur d'une bourgeoisie qui exerce son pouvoir au moyen d'une participation directe par le vote, Labiche caractérise la stagnation culturelle des indigènes à travers leur tribalisme féodal, plus propre à l'Ancien Régime. Pour le public français, le mariage d'Hernandez avec la reine des primitifs Chichimèques et son couronnement sont comiques, tout comme son renoncement soudain à son credo politique – «J'ai toujours été républicain mais un trône, ça ne se refuse pas»<sup>42</sup>. Sa volubilité idéologique ainsi que sa subite appartenance à la noblesse sont synonymes d'anachronisme social, son propre titre nobiliaire, «Don Hernandez», le rapprochant d'une caste ancrée dans le passé, vaincue par la bourgeoisie républicaine qui émerge du Second Empire de Louis Napoléon Bonaparte. Le sauvage de Labiche représente,

(36) L. FIEDLER, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, New York, Anchor Books, 1993, p. 45.

(37) LABICHE, *cit.*, p. 784.

(38) *Ibid.*, p. 789.

(39) *Ibid.*, p. 794.

(40) *Ibid.*, p. 808.

(41) *Ibid.*, p. 820.

(42) *Ibid.*, p. 774.

par conséquent, une Amérique tribale, saupoudrée de rois et de reines de peuples régressifs, dont l'image est liée au féodalisme de la vieille Europe médiévale, ennemie du progrès pour les classes moyennes.

Ainsi, Hernandez affirme se sentir rejeté par les journaux européens dans lesquels on dénonce l'exploitation infantile dans les usines, de la même façon que lui-même critique sévèrement les privilèges concédés aux condamnés à mort dans les «nations civilisées»<sup>43</sup>. L'Amérique incarnée par le rastaquouère est une nation violente, inspirée des nombreuses rébellions militaires qui minent l'Amérique centrale et du sud durant le XIX<sup>e</sup> siècle. L'Indien revenu à Paris constitue donc une construction métonymique de la comparaison antagoniste entre l'Europe et l'Amérique. Illustrant l'idéologie impériale qui conçoit le colonialisme comme mécanisme civilisateur, le personnage de Labiche personnifie un empire amérindien défait par la victoire de la bourgeoisie, ainsi que le dépassement d'un système politique périmé. Incarnation du passé aristocratique français et de la régression organicienne des peuples primitifs, cette dégénérescence est tout autant culturelle que politique, confirmant ainsi le triomphe bourgeois.

Le personnage incarne donc l'affrontement de deux civilisations. Néanmoins, s'il traduit une société archaïque et militarisée dans laquelle la dispute dialectique n'a pas encore remplacé l'affrontement au corps à corps, sur le plan culturel, Labiche se sert de lui comme d'un élément démystificateur de l'hypocondriaque bourgeoisie parisienne, synonyme de faiblesse physique – Hernandez qualifie d'ailleurs Loïsa de «fragile jeune femme d'occident, telle une plante malade»<sup>44</sup>. Le rastaquouère véhicule ainsi une robustesse corporelle propre à une nation jeune et forte qui contraste avec la «vieille Europe... flasque et sans énergie»<sup>45</sup>. Il n'est guère surprenant que la jeune épouse de Martin lui préfère Hernandez, séduite par son ardeur guerrière. Les Aztèques montrés dans les foires sont aussi appréciés pour leur physique svelte et attrayant, à la différence d'autres corporéités dont les divergences congénitales sont rejetées par le public<sup>46</sup>. La force physique d'Hernandez ne fait qu'emphatiser la «nature microscopique»<sup>47</sup> du bourgeois parisien, constamment soumis aux soins du corps, révélant une société en pleine décadence physique. Le personnage sert donc, durant cette période de surindustrialisation et de domination impériale du globe, d'avertissement aux sociétés occidentales, dans la mesure où sa force physique fait ressortir la faiblesse corporelle occidentale. De même, son primitivisme montre le risque de déclin dont souffrent, éventuellement, tous les empires, indépendamment de leur pouvoir.

Avec le départ de Loïsa pour les «pampas du Nouveau Monde»<sup>48</sup> au bras d'Hernandez, et donc son abandon du foyer conjugal, Labiche condamne cette vieille Europe à la régression et à la stagnation sanguine. Seul Martin et son ami Agénor demeureront à Paris, dépouillés de «cette Hélène moderne»<sup>49</sup> qui ébranlait le vieux monde. Débouchant sur la paisible tranquillité d'une simple partie de cartes entre les deux hommes sur scène, l'Europe de Labiche, comme la bourgeoisie qui la représente, reste soumise à la quiétude, tandis que le dramaturge préconise la renaissance des civilisations qu'il entrevoit en Amérique à partir de l'union entre Hernandez et

(43) *Ibid.*, p. 787.

(44) *Ibid.*, p. 784.

(45) *Ibid.*, p. 796.

(46) DURBACH cit., p. 122.

(47) LABICHE cit., p. 812.

(48) *Ibid.*, p. 821.

(49) *Ibidem.*



Loïsa. L'auteur opte pour le métissage biologique et culturel comme exemple de progrès, condamnant toute société qui refuse d'intégrer la différence de l'autre. En tant qu'avertissement à ses contemporains, Labiche dénonce une Europe ancienne et malade, représentée par le personnage de Martin, face à la vigueur génératrice de la jeune et robuste Amérique, dont la force réside dans la conjugaison culturelle plutôt que dans l'isolement racial.

Sur un plan ethnologique, les connotations darwiniennes du rapprochement entre la faible Europe et la robuste Amérique sont très éclairantes. Dans un premier temps, la fusion ethnique est annoncée au spectateur via l'union d'Hernandez à la reine des Chichimèques, qui oblige le rastaquouère à se soumettre à son désir. Cette hypersexualité est transférée plus tard à Hernandez lui-même dans son union avec l'épouse de son cousin. Le croisement d'individus appartenant à des cultures diverses proposé par Labiche tourne dans l'imaginaire collectif à l'avantage de diverses inquiétudes culturelles du XIX<sup>e</sup> siècle présentes chez Darwin. Dans l'œuvre de celui-ci transparaissent des allusions aux unions sexuelles entre humains et animaux, qui alimentent ce que Durbach appelle les «porno-tropic fantasies»<sup>50</sup> véhiculées par l'exhibition ethnologique. Étant donné l'animalisation appuyée du rastaquouère, la clôture de la pièce de Labiche insiste sur le métissage des espèces qui plane aussi sur les spectacles de foire. Le nom «Hernandez» ne résonne-t-il pas déjà dans l'imaginaire du spectateur parisien de la première moitié du siècle grâce au célèbre singe Jocko, héros du ballet *Jocko, le singe du Brésil* (1825), dans lequel l'acteur Mazurier interprète avec une adresse encore jamais vue – au point que le public le confond avec l'animal – un primate sauvé par un portugais appelé «Fernandez»? D'autres pièces similaires dans lesquelles l'homme et le singe coexistent sur scène, donnant lieu aux débats darwiniens sur comment les différencier l'un de l'autre, occupent les salles parisiennes à l'époque, certifiant l'imprégnation culturelle du transformisme, soit l'assertion que l'homme n'est rien d'autre qu'un singe transformé<sup>51</sup>. C'est le cas du succès de l'opérette parodique *L'Homme est un singe perfectionné*, représentée aux Folies Bergères un an avant le vaudeville de Labiche. Les allusions explicites aux unions sexuelles entre hommes et singes qu'elle contient ne reçoivent aucune censure, probablement grâce à l'alibi comique inhérent au genre<sup>52</sup>.

L'union finale d'Hernandez et Loïsa peut donc être lue comme un mélange de sang entre deux individus représentatifs, d'une part, de la culture bourgeoise, et de l'autre, d'une civilisation considérée comme «inférieure», voire «zoologique». Cet aspect transparaît d'ailleurs dans les essais publiés à cette époque, qui attestent de la nature simiesque des indigènes microcéphaliques desquels on rapproche les Indiens de l'Amérique centrale et du sud, comme dans les *Mémoires sur les microcéphales ou hommes-singes*, de Karl Kristoph Vogt (1866). L'union future entre Hernandez et Loïsa, animalisés autant par leurs pulsions sexuelles que par leur amour de nature incestueuse, devient une relation atavique propre aux sauvages, qui porte atteinte à la bienséance parisienne.

On peut donc conclure qu'Hernandez, «l'Aztèque» de Labiche, est une construction culturelle de l'altérité ethnologique en tant que souvenir de la conquête impériale, sans pour autant adhérer au discours triomphaliste colonial classique. Si,

(50) DURBACH cit., p. 113.

(51) E. STEAD, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Paris, Droz, 2004.

(52) D. SNIGUROWICZ, *Sex, Simians, and Spectacle in Nineteenth-Century France; Or, How to Tell a 'Man' from a 'Monkey'*, «Canadian Journal of History / Annales canadiennes d'histoire» 34, April-Avril 1999, pp. 52-53.

dans ce discours, comme l'affirme Rosemarie Garland Thomson, l'exploitation «becomes a salvation [...] colonization becomes a conversion, [...] display becomes a testimony»<sup>53</sup>, l'Indien de Labiche démontre le contraire, ruinant ainsi le processus d'acculturation propre à l'expansion coloniale. Le dramaturge inverse cette tendance en présentant Hernandez comme un personnage transitionnel entre deux espèces, impossible à domestiquer, décidé à conserver son tribalisme, et qui refuse d'accepter les normes du noyau familial du XIX<sup>e</sup> siècle et les rituels culturels bourgeois. L'auteur se sert donc de lui d'une part pour railler une bourgeoisie ankylosée et peureuse, pour laquelle le mariage n'est qu'une façade sociale, et d'autre part comme avertissement de l'échec de la mission civilisatrice si unanimement répandue et acceptée parmi les classes dominantes des empires transocéaniques. À la différence des spécimens ethnologiques exhibés dans les foires, l'Aztèque du vaudeville montre une absence de domestication qui menace toute une société en déclin. Comme l'affirme Violaine Heyraud dans son étude des étrangers conquérants dans les vaudevilles de Labiche et Feydeau, «ni dominés, ni colonisés, les étrangers de ces pièces affirment leur puissance face à une France qui cherche à s'armer contre les périls dont elle a l'intuition»<sup>54</sup>. Dans un Palais-Royal devenu espace de théâtralisation de l'idéologie impériale par l'exploitation des préjugés bourgeois concernant l'aborigène américain, l'Indien de Labiche sabote la sensation de sécurité propre à une classe fondée sur l'identification de l'autre comme différent, représentant ainsi l'échec du projet colonisateur, et le *memento mori* de toute une époque.

IGNACIO RAMOS GAY  
Universitat de València

(53) R. GARLAND-THOMSON, *Narratives of Deviance and Delight: Staring at Julia Pastrana, the 'Extraordinary Lady'*, in T. Powell (ed.), *Beyond the Binary: Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*, New Brunswick, NJ, Rutgers UP, 1999, p. 94.

(54) V. HEYRAUD, *Les étrangers conquérants dans le vaudeville. Feydeau après Labiche*, in N. Coutelet et I. Moindrot, *L'altérité en spectacle, 1789-1918*, Rennes, PUR, 2015, p. 113.

# *Du discours sociologique à l'imaginaire nationaliste: Barrès et le bon usage des boucs émissaires*

## *Abstract*

The three parts of the scapegoat cognitive mechanism (crisis, aggressiveness to an individual or a minority group, catharsis which restores even strengthens the cohesion of the social group) are present in Barrès' novels, especially in the trilogy *Le Roman de l'énergie nationale*. The presence of scapegoats in these novels presents a number of peculiarities, that is why it cannot be interpreted using an external interpretative model, like René Girard's. In regards to the historical context, it takes on a different perspective. The scapegoat representation in these novels helped Barrès develop a nationalist ideology, during the time of the Dreyfus' affair, as well as his observation of a social crisis which he calls uprooting. This representation connects to the rising sociological thoughts, because the scapegoat has been used by Durkheim to explain anti-Semitism. However, Barrès and Durkheim diverge: the sociologist gives a demystifying explanation, whereas the nationalist novelist uses the scapegoat to introduce his readers to the necessity of defending the social body against invaders.

La figure et, plus généralement, le «programme» du bouc émissaire, articulé autour de trois éléments (la crise, le déplacement de l'agressivité sur un individu ou un groupe minoritaire, la catharsis susceptible de restaurer voire de renforcer la cohésion du groupe social<sup>1</sup>), sont présents dans les œuvres romanesques de Maurice Barrès, notamment dans la trilogie du *Roman de l'énergie nationale*. Dans *Les Déracinés* (1897), l'élimination d'un des jeunes Lorrains, Honoré Racadot, qui favorise finalement la socialisation de ses camarades, peut être interprétée à l'aide de ce mécanisme cognitif. Dans *Leurs figures* (1902), il est fait directement référence à la figure du bouc émissaire, au moment de raconter le suicide du baron de Reinach, érigé en «victime expiatoire» (*Lf*, 1101<sup>2</sup>). La présence de figures émissariales dans le texte barrésien présente néanmoins certaines particularités qui engagent à ne pas l'interpréter à partir d'un modèle interprétatif externe et postérieur, comme peut l'être celui de René Girard<sup>3</sup>. La présence explicite du bouc émissaire dans l'œuvre de Barrès intervient, en effet, dans un contexte historique défini. C'est en 1899, dans *La Réparation*, que Clemenceau, évaluant «le rôle historique de l'affaire Dreyfus», constate que «sur ce bouc émissaire du judaïsme, tous les crimes anciens se trouvent représentativement accumulés»<sup>4</sup>. La même année, Émile Durkheim explique la réaction de la foule française lors de la condamnation de Dreyfus en 1894, en mettant en avant la notion de «victime expiatoire»<sup>5</sup>, reprise telle quelle dans *Leurs figures*. La représentation

(1) Voir G. ERNER, *Expliquer l'antisémitisme*, Paris, Presses Universitaires de France, «Quadrige», 2012.

(2) Les références de page des citations des *Déracinés* (D) et de *Leurs figures* (Lf) seront directement indiquées entre parenthèses à la suite de ces citations, en renvoyant à l'édition suivante: M. BARRÈS, *Romans et Voyages*, éd. V. Rambaud, vol. 1, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», t. 1, 1994.

(3) Voir R. GIRARD, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

(4) G. CLEMENCEAU, *La Réparation*, Paris, 1899, p. 296.

(5) Voir *infra*, et note 16.

du bouc émissaire dans les romans de Barrès participe donc de la construction de la doctrine nationaliste durant l’Affaire, articulée autour du constat d’une crise sociale dont rend compte la notion de déracinement, dans *Le Roman de l’énergie nationale*, et au-delà de la fiction, dans *Scènes et doctrines du nationalisme*. Du même coup, elle se trouve aussi croiser, tout en s’y opposant, le discours de la sociologie naissante qui, avec Durkheim, s’empare au même moment de la figure du bouc émissaire pour rendre compte de certains mécanismes sociaux et, en particulier, de l’antisémitisme, en insistant sur la notion de crise<sup>6</sup>.

Alors que dans *Leurs figures*, la référence explicite à la figure du bouc émissaire peut apparaître comme une réponse ironique et critique à l’interprétation de l’Affaire développée par Clemenceau et par Durkheim, le schéma d’émissarisation, dans *Les Déracinés*, s’inscrit dans le texte de manière transparente, sans donner lieu à un commentaire explicite de la part d’un auteur qui, tout au long de ses romans à thèse, n’hésite pourtant pas à interrompre le récit pour en commenter le déroulement, voire en tirer des conclusions<sup>7</sup>. Cette différence de statut s’explique par la chronologie. Certes, dans *Le Roman de l’énergie nationale*, dont la diégèse se déroule entre l’automne 1879 (année où les jeunes gens préparent le bac au lycée de Nancy) et décembre 1893 (période marquée par le scandale de Panama), Barrès se livre à «une reconstruction d’une période de l’histoire de France selon les normes politiques de la période suivante», dominée par les débats liés à l’Affaire<sup>8</sup>. Pour autant, il ne faut pas oublier que le premier volume a été rédigé avant le grand affrontement autour de la révision du procès Dreyfus. *L’Appel au soldat* et *Leurs figures*, en revanche, ont été écrits au plus fort de la bataille par un Barrès qui fige alors sa doctrine, sans se priver de relire *Les Déracinés* à la lumière du jeu d’oppositions qui structure désormais le discours nationaliste<sup>9</sup>. S’il n’y a pas de solution de continuité, au plan idéologique, entre le premier volet de la trilogie et les deux suivants, l’inscription du schéma d’émissarisation dans *Les Déracinés*, en revanche, est indépendante des commentaires de Clemenceau ou de Durkheim sur le rôle de l’antisémitisme dans l’Affaire. Elle n’en est pas moins représentative de l’ambition proprement sociologique du romancier, saluée par la critique de son époque. À la publication des *Déracinés*, Barrès est présenté comme «un homme d’imagination, [...] un historien et un sociologue»<sup>10</sup>, et son livre, comme «un roman expérimental» doublé d’une «démonstration de sciences sociales»<sup>11</sup>, enfin comme «un roman sociologique»<sup>12</sup>.

(6) Voir *Expliquer l’antisémitisme* cit., en particulier «Chapitre 2. Naissance du modèle du bouc émissaire», pp. 43-82. Si le constat d’une crise sociale et politique, avec la notion d’anomie, est central chez Durkheim, celui-ci ne met cependant pas en cause le rationalisme des Lumières, la démocratie ou le développement de l’individualisme, au contraire des nationalistes comme Barrès: voir C.A. GOLDBERG, *Introduction to Emile Durkheim’s “Antisemitism and Social Crisis”*, «Sociological Theory», vol. XXVI, 4, pp. 299-323 (en particulier, p. 302).

(7) Compte tenu du fait que non seulement Barrès interromp le récit pour le commenter, mais fait allusion à sa propre situation d’homme public en évoquant son mandat à la chambre, dans *Leurs figures*, la distinction introduite par la narratologie entre «auteur» et «narrateur» n’a pas lieu d’être appliquée au *Roman de l’énergie nationale*.

(8) Voir Z. STERNHELL, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Éditions Complexe, 1985, p. 110.

(9) Sur la manière dont le déroulement de l’affaire Dreyfus a pu orienter et modifier progressivement la réception des *Déracinés*, et sur le rôle que Barrès lui-même a pu jouer dans ce processus, voir E. GODO et J.-M. WITTMANN, «Introduction», dans M. BARRÈS, *Les Déracinés*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 66-67.

(10) R. DOUMIC, «*Les Déracinés*» de M. Maurice Barrès, «La Revue des deux mondes», 15 novembre 1897.

(11) M. COLLIÈRE, *Maurice Barrès: “Les Déracinés”*, «Mercure de France», janvier 1898.

(12) L. BELLUGOU, «*Les Déracinés*» de M. Barrès et le professeur Bouteiller, «Mercure de France», février 1898.

Il apparaît en effet que les éléments constitutifs du schéma émissarial: la crise, l'élimination de l'élément censément perturbateur, la catharsis, entrent pour ainsi dire naturellement en résonance avec l'imaginaire barrésien, avant même de rencontrer les points saillants de sa doctrine. Dès ses premiers livres, l'univers romanesque barrésien a en effet cristallisé autour d'un certain nombre de motifs, au premier rang desquels figurent l'empoisonnement, l'invasion, la dégradation, qui structurent sa vision du moi autour d'une opposition entre santé et maladie, mais aussi entre intégrité et décomposition, ou dissolution. Tout naturellement, chez un écrivain dont la conception de la société et de la nation est essentiellement organiciste, ces mêmes éléments ont favorisé la construction de ce que l'on peut appeler un imaginaire nationaliste, notamment dans *Le Roman de l'énergie nationale*. Barrès lui-même établit une équivalence entre le moi et la nation. Il souligne dans *Les Déracinés* que la France n'a «pas subi seulement un Sedan militaire, politique, financier, industriel», mais «encore un Sedan intellectuel»: «Avec l'intégrité du territoire à reconstituer, il y a aussi l'intégrité psychologique à sauvegarder» (D, 661). La France selon Barrès est minée par une maladie: la décadence, ou si l'on préfère – le terme de décadence étant finalement peu présent dans le vocabulaire barrésien<sup>13</sup> – l'individualisme, qui en est tout à la fois la cause et le symptôme, comme l'avait magistralement établi son ami Paul Bourget, dès 1881, dans sa célèbre étude sur Baudelaire<sup>14</sup>. En crise, la France représentée par Barrès est, comme le souligne le titre du chapitre IX des *Déracinés*, «dissociée et décérébrée». Recouvrer son intégrité suppose pour elle de combattre à la fois les ennemis de l'intérieur (les organismes qui cessent de se mettre au service de l'organisme national, autrement dit: les individus déracinés) et les ennemis de l'extérieur (les corps étrangers susceptibles de corrompre l'organisme): à ce prix seulement, la catharsis peut opérer et la guérison, devenir envisageable. Tout semble donc bien préparer Barrès à fantasmer sur le schéma émissarial, de la structure propre de son univers imaginaire à son ambition de dépeindre et d'analyser des faits sociaux afin de rendre compte, en romancier sociologue, des dysfonctionnements qui affaiblissent selon lui la France de son temps.

Principale péripétie dans la diégèse des *Déracinés*, le meurtre d'Astiné Aravian par Racadot et son complice Mouchefrin, qui conduit à l'exécution du premier, installe au cœur du roman le programme du bouc émissaire. Les trois moments du programme (la crise, le déplacement de l'agressivité sur un individu ou un groupe minoritaire, la catharsis qui renforce finalement la cohésion du groupe social) sont bien présents, même si leur articulation est en partie masquée. En apparence, il s'agit simplement d'un crime crapuleux. Pressé par ses créanciers, Racadot, qui a dilapidé son maigre héritage en fondant un journal, tue cette riche étrangère afin de lui dérober ses bijoux. De ce point de vue, Racadot ne peut pas être considéré comme un bouc émissaire. Le roman invite cependant à considérer le crime comme un fait social. Coupable, mais pas encore démasqué, Racadot est en effet l'auteur d'une conférence où, dans la lignée du darwinisme social, il présente la lutte pour la vie comme une loi fondamentale de l'existence. Inscrit dans cette logique de lutte pour la vie, le crime de Racadot manifeste, sous sa forme la plus extrême, le triomphe de l'individualisme

(13) Le mot «décadence» n'est pas utilisé dans *Les Déracinés*; il apparaîtra, en revanche, dès le premier chapitre du volume suivant, *L'Appel au soldat*, sous la plume de Roemerspacher, amené à noter, lors d'un séjour outre Rhin, que les Allemands «tiennent notre décadence pour un fait» (Lf, 773). Pour autant, ce que M. WINOCK décrit comme l'antienne de «l'éternelle décadence» dans *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1999, «Points», p. 99, n'en est pas moins présent dans *Les Déracinés*.

(14) Voir P. BOURGET, «Baudelaire, III: Théorie de la décadence» (1881), dans *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993, «Tel», pp. 13-18.

dans la société contemporaine. Quant au titre du dernier chapitre, «Déraciné, décapité», il énonce explicitement le rapport qui unit la crise sociale (le déracinement) et l'exécution de Racadot.

S'il n'est pas absent du roman, le point de vue moral s'efface vite derrière un point de vue social. L'un des jeunes Lorrains, François Sturel, se trouve avoir aperçu Racadot, Mouchefrin et Astiné le soir de l'assassinat, à Billancourt, sur les lieux mêmes du crime. Son témoignage pouvant établir la culpabilité de Racadot, Sturel se lance alors dans une controverse avec ses camarades, qui conduit à considérer le criminel et son complice comme les victimes d'un certain ordre social. Avant même le chapitre consacré au crime d'Astiné, l'auteur souligne déjà que la situation de Racadot a «une valeur historique», tout en énonçant une loi sociale: «Le mécanisme instinctif de cette collectivité tend à expulser les Racadot, les Mouchefrin, à les rejeter dans le prolétariat, à les dégrader» (D, 686). C'est ensuite Roemerspacher qui, sans exonérer les criminels de leur responsabilité, admet «que la société, dans ses rapports avec Racadot, avec Mouchefrin, ne s'[est] pas conduite selon le principe kantien... Si l'individu doit servir la société, celle-ci doit servir l'individu» (D, 744). Ainsi esquissé, le schéma émissarial se trouve inscrit avec netteté dans le roman quand Sturel en vient à introduire la notion de sacrifice, dans le contexte des funérailles nationales de Victor Hugo, qui lui fournissent l'occasion de parfaire sa socialisation. Dans ce moment particulier où le peuple français est dans la rue, où «la sève nationale est en émoi», Sturel a l'intuition que «des millions d'êtres sont sacrifiés, voire damnés, uniquement parce que la nature en fera, dans ses abîmes, comme dit Hugo, quelque chose de grand» (D, 730). Il établit alors un parallèle entre la situation de Racadot et Mouchefrin, et celle des badauds qui, dans la cohue, sont «jetés à terre, foulés, sacrifiés» (D, 737), au moment exact où «la magnifique cérémonie civique» lui révèle la profondeur du «mot de Roemerspacher [...]»: «Je suis un homme social» (D, 737). Après l'exécution de Racadot, il tire cette leçon de l'événement: «Dans l'essai de notre petite bande pour se hausser, il était certain qu'il y aurait du déchet. Racadot, Mouchefrin, sont notre rançon, le prix de notre perfectionnement. Je hais leur crime, mais je persiste à tenir, par rapport à moi, comme des sacrifiés» (D, 744). Ainsi, le crime crapuleux apparaît finalement comme un sacrifice nécessaire, qui produit un bénéfice social. L'auteur se charge lui-même de reprendre cette conclusion, en liant à nouveau l'acte criminel et la socialisation réussie de certains des jeunes gens: «Par un brutal accident, ils avaient pris avec la société le contact direct qu'ils avaient tant cherché» (D, 745).

Le schéma émissarial n'est donc pas seulement inscrit dans la diégèse du roman. Un discours de type sociologique qui vise à expliquer le «mécanisme instinctif», non pas seulement du groupe des jeunes Lorrains, mais bien de la société entière, vient redoubler le récit proprement dit. Il assujettit explicitement la pérennisation du groupe social au sacrifice de certains de ses membres. L'ambition sociologique de Barrès consiste d'abord à illustrer par son récit et à expliquer par le discours, notamment dans le chapitre «La France dissociée et décérébrée», la crise traversée par la France contemporaine, minée par le déracinement. En racontant, sans se priver de la commenter, suivant la logique propre au roman à thèse, la manière dont cette crise conduit nécessairement à sacrifier des individus, transformés de fait en victimes expiatoires, il met au jour ce même processus que Durkheim va bientôt analyser dans le contexte de l'Affaire. La mise en évidence d'un mécanisme social participe néanmoins d'une autre logique que le discours du sociologue. Là où celui-ci remonte de façon inductive à la crise pour expliquer la persécution, le romancier présente le sacrifice comme la conséquence juste de la crise, au plan social sinon au plan moral, et comme le bon moyen de la dépasser. Il ne s'agit pas pour lui de démonter les rouages du mécanisme pour montrer le tort fait à des innocents, mais bien de justifier



le mécanisme sacrificiel. Barrès présente certes Racadot et Mouchefrin comme les représentants d'un groupe minoritaire et comme des parias, mais il n'en souligne pas moins le bénéfice social de leur élimination. La question de l'innocence de Racadot ne compte pas en regard de ce qu'apporte à la société son élimination – comme l'innocence de Dreyfus, pour Barrès, en regard de la nécessité de ne pas affaiblir l'Armée ni la Nation – car comme le rappelle Roemerspacher, véritable porte-parole de l'auteur, «l'individu n'est rien, et la société tout» (D, 615), l'individu lui-même n'étant qu'un des multiples organismes qui composent le corps social.

Dans ce roman qui peut apparaître comme le fruit du croisement entre le roman expérimental naturaliste et la sociologie, le mécanisme émissarial tend en effet à être présenté comme le résultat d'une loi naturelle, car l'ambition sociologique de Barrès ne l'empêche pas d'emprunter sa terminologie et certains schémas de pensées au discours médical ou biologique. Dans la perspective organiciste qui est celle de l'écrivain nationaliste, la société n'est qu'un organisme voué à éliminer ses cellules malades ou ses corps étrangers. Racadot et Mouchefrin n'ont pas encore commis leur crime, que leurs camarades plus fortunés du lycée de Nancy se détournent d'eux. De ce phénomène social, l'auteur rend compte par la formulation d'une loi générale, qui annonce la description du «mécanisme instinctif» de toute «collectivité» (D, 686): «Comme une basse-cour se rue sur un poulet malade pour l'achever ou l'expulser, chaque groupe tend à rejeter ses membres les plus faibles» (D, 562). Comme le note par ailleurs Roemerspacher, «Ce Racadot, ce Mouchefrin, sont des poussières vénéneuses; il ne faut pas qu'ils se répandent pour tout empoisonner...» (D, 725). Recouvrer l'intégrité, pour l'organisme social, suppose de retrancher, d'amputer: il s'agit donc de procéder à un *épurement*, suivant le terme présent dans tous les romans de Barrès, dès *Le Culte du Moi*. La référence à une supposée loi naturelle permet donc au romancier d'affirmer la nécessité d'un mécanisme social propre à guérir l'organisme, en sacrifiant certains individus: en ce sens, le nationalisme barrésien se donne aussi, comme la doctrine de Maurras, pour une «politique naturelle»<sup>15</sup>.

Loin de poursuivre une visée démystificatrice, comme le fait Durkheim lorsqu'il utilise le schéma émissarial pour expliquer l'antisémitisme, Barrès, pour sa part, ne fait rien d'autre que construire une mythologie, même si son discours adopte une tournure scientifique. Deux événements majeurs contribuent en effet à sacraliser le processus même d'émissarisation: la mort d'Astiné Aravian et la mort de Victor Hugo. L'assassinat d'Astiné n'est pas seulement l'acte qui rend possible légalement l'expulsion de Racadot et de Mouchefrin hors de l'organisme social, suivant un processus déjà en branle et expliqué dès le chapitre V par la métaphore de la «basse-cour» et du «poulet malade». Dans sa démarche qui vise à substituer progressivement à une perspective morale une perspective sociale, donnée pour positive, Barrès peut s'appuyer, consciemment ou non, sur les acquis de la pensée sociologique. Dans *Les Règles de la méthode sociologique*, Durkheim lui-même, trois ans plus tôt, a présenté le crime comme «un facteur de la santé publique, une partie intégrante de toute société saine»<sup>16</sup>. Considérant lui aussi le crime du strict point de vue de sa fonction

(15) «La politique naturelle» est le titre de la préface de Maurras à *Mes Idées politiques*; elle «consiste à reconnaître les faits de nature, à recueillir le legs du passé, à cerner les constances sociales» (G. LEROY, *Les Écrivains et l'histoire 1919-1956*, Paris, Nathan, 1998, p. 19; sur la doctrine maurrassienne, voir plus généralement pp. 18-21).

(16) Voir É. DURKHEIM, *Le crime, phénomène normal*, dans *Les Règles de la méthode sociologique* (1894), Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 65-72. Durkheim, qui revient dans ce texte sur une «évidence paradoxale», à savoir que «le crime est normal», tire ces conclusions: «Classer le crime parmi les phénomènes de sociologie normale, ce n'est pas seulement dire qu'il est un phénomène inévitable quoique

sociale, Barrès l'inscrit dans un contexte plus large qui conduit finalement à l'englober dans le schéma émissarial. La victime, l'Orientale Astiné, a en effet raconté sa vie à Sturel; elle lui a présenté ainsi une «coupe de poison» pleine de paroles susceptibles de «diffuser leurs dangereux éléments dans cet organisme en désordre» (D, 553), tout en introduisant dans la «conscience» du jeune homme «comme un virus dans son sang, un principe par quoi devait être gâté son sens naturel de la vie» (D, 553).

Les «circonstances tragiques» de la mort d'Astiné sont donc bien «de nécessité» (D, 706), comme il est souligné dans le récit de cette mise à mort. La mise à mort d'Astiné est inscrite dans une chaîne de causalité rigoureuse: avant d'être eux-mêmes éliminés, Racadot et Mouchefrin, ces deux «poussières vénéneuses» (D, 725), éliminent l'Orientale qui a empoisonné moralement Sturel. Présenté comme le résultat d'un processus naturel, Barrès recourant au vocabulaire de «l'organisme» et des «énergies partielles» (D, 705) pour en rendre compte, l'acte est hors de l'histoire; il s'inscrit dans un ordre mythique: «ce cadavre, ce sang et ces beautés découvertes, dans ce tragique abandon, c'est l'éternelle Hélène [...] qui une fois encore est venue du rivage homérique» (D, 706). Plus tard dans le roman, les funérailles de Hugo, qui, au plan symbolique, achèvent le processus sacrificiel, en permettant à Sturel de baigner à nouveau dans le flot national, constituent un rite social répondant à la nécessité de créer «un Dieu d'accord avec un groupe important de l'humanité», afin de «maintenir l'unité, la fraternité française» (D, 709). C'est pénétré des «mots de Hugo» dont la «force mystique agit sur notre organisme» (D, 729) que Sturel reconsidère le meurtre d'Astiné par Racadot et Mouchefrin. Le chapitre consacré aux funérailles de Hugo se referme ainsi sur la célébration du culte des morts, par lequel l'individu peut s'intégrer à la collectivité en prenant conscience du «génie de notre race» (D, 736).

Même si la représentation en est essentiellement négative, voire polémique, c'est un même mécanisme d'émissarisation, articulant le sacrifice d'un individu et la sauvegarde de la collectivité, qui s'inscrit au cœur de *Leurs figures*. La reconstruction de l'histoire observée par Sternhell<sup>17</sup> joue ici à plein. S'il est question dans le roman du scandale de Panama, c'est bien l'Affaire qui donne un sens à cette représentation du parlementarisme. À plus forte raison est-ce le cas lorsque Barrès présente explicitement le baron Jacques de Reinach, tout prêt d'être lâché par les parlementaires corrompus, comme un bouc émissaire: «Nul doute qu'à cette extrémité [...] le baron de Reinach ne se comprît comme une victime expiatoire. [...] tout chassait ce malheureux dans les situations extrêmes. Ainsi Israël jadis poussait au désert le bouc chargé des malédictions qu'il fallait détourner de dessus le peuple» (Lf, 1101). Pour sa part, Reinach endosse les malédictions ou les turpitudes du petit monde parlementaire, qui s'est enrichi grâce au Panama: en mettant fin à ses jours, l'individu peut espérer sauver le groupe. Un peu plus tard, c'est au tour des ministres de reproduire le mécanisme sacrificiel, en poursuivant le même but: «Ils jugèrent que la situation exigeait des sacrifices. Responsables du salut commun, ils décidèrent de livrer quelques camarades. [...] Ces hauts médecins décidèrent de procéder à l'amputation brutalement, avec une cruauté chirurgicale, car, par rapport au groupe doué du pouvoir de se reproduire, l'individu ne compte pas» (Lf, 1121).

Barrès reprend alors le vocabulaire médical, omniprésent dans *Les Déracinés*; en particulier, il utilise à différentes reprises l'image de «l'amputation» (Lf, 1127,

regrettable, dû à l'incorrigible méchanceté des hommes; c'est affirmer qu'il est un facteur de la santé publique, une partie intégrante de toute société saine» (p. 66).

(17) Voir *supra*, et note 8.

1133). Au demeurant, dans *Les Déracinés*, Barrès avait déjà exposé le rôle joué par la Compagnie de Panama et mis en scène une rencontre entre Racadot, propriétaire du journal *La Vraie République*, et Reinach, susceptible de payer pour assurer le soutien du journal à la Compagnie (D, 667-669). La manière dont Barrès décrit l'élimination du député Baihaut renvoie également au premier volet de la trilogie: son élimination est présentée comme un «étranglement» obtenu par le «supplice du garrot», ce qui évoque l'exécution de Racadot à la fin des *Déracinés*. De même, pour commenter la manière dont, «sur Baihaut terrassé, tous ses amis se jetèrent», il reprend l'image frappante, utilisée dans *Les Déracinés*: «On eût dit d'un poulailler qui se rue sur un poulet malade, mais c'était plus réfléchi: ils voulaient, en le dévorant, faire disparaître celui qui le compromettait» (Lf, 1138). La précision est néanmoins importante, puisqu'elle marque toute la différence qui sépare l'élimination de Racadot de celle de Baihaut ou de Reinach. Certes, le mécanisme émissarial aboutit à préserver le groupe, mais en l'occurrence il s'agit d'un groupe que Barrès considère comme corrompu, malsain et responsable au moins pour partie de la décadence nationale. Le sacrifice de la victime expiatoire n'est en l'occurrence qu'une parodie du sacrifice célébré dans *Les Déracinés*. Le mécanisme est identique, mais les fins en sont contraires: là où il s'agissait de restaurer l'intégrité de la nation, en éliminant des empoisonneurs, il s'agit maintenant de maintenir le parlementarisme, qui empoisonne cette même nation. L'ironie et l'amertume de Barrès ne font aucun doute. Écrivant la chronique du scandale de Panama quelque dix ans après les faits, il en connaît l'issue: or si lui-même comptait parmi ceux qui espéraient du scandale qu'il porte un coup fatal au régime, on sait historiquement qu'il n'en fut rien, la crise ministérielle ayant effectivement rempli une fonction cathartique<sup>18</sup>.

Plus que le scandale du Panama, c'est pourtant l'Affaire qui donne la clef de ce portrait du baron de Reinach en bouc émissaire. La référence biblique à «Israël qui pousse au désert le bouc chargé des malédictions» n'est qu'une manière pour l'écrivain nationaliste de souligner le point crucial, à savoir la judéité de Reinach. C'est elle qui le conduit à devenir un bouc émissaire, sacrifié pour le bien du groupe: «puisque Joseph, sous sa redingote de la Conférence Molé, cache les obstinations d'un prophète d'Israël, j'admets que ce baron se sacrifia comme patriarche pour sa tribu» (Lf, 1102). Dans la perspective de Durkheim, c'est parce qu'il était juif que Dreyfus était devenu à son corps défendant une «victime expiatoire»:

Quand la société souffre, elle a besoin de trouver quelqu'un à qui elle puisse imputer son mal, sur qui elle se venge de ses déceptions; et ceux-là sont naturellement désignés pour ce rôle auxquels s'attache déjà quelque faveur de l'opinion. Ce sont les parias qui servent de victimes expiatoires. Ce qui me confirme dans cette interprétation, c'est la manière dont a été accueillie, en 1894, l'issue du procès Dreyfus. Ce fut un élan de joie sur les boulevards. [...] On savait donc enfin à qui s'en prendre du trouble économique et de la détresse morale où l'on vivait. C'est des juifs que venait le mal. Le fait était officiellement constaté<sup>19</sup>.

Pour Barrès, Reinach accepte volontairement de jouer ce rôle de victime expiatoire, en se suicidant pour préserver un groupe ou un corps, le corps parlementaire corrompu: en tant que juif, il se sacrifie en quelque sorte pour «sa tribu»; il agit ainsi

(18) Voir J.-M. MAYEUR, *Les Débuts de la Troisième république*, Paris, Seuil, 1973, «Points», pp. 205-207; Mayeur observe précisément: «la crise ministérielle joua une fois de plus son rôle cathartique» (p. 207).

(19) É. DURKHEIM, «Antisémitisme et crise sociale», repris dans *Textes*, vol. II, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 253. Le texte de Durkheim a été publié à l'époque dans H. DAGAN, *Enquête sur l'antisémitisme*, Paris, Stock, 1899.

pour préserver un corps parlementaire essentiellement corrompu, voué à nourrir les parasites sans racines que sont le juif Reinach et le juif Cornelius Herz. Dans *Les Déracinés*, Reinach n'était-il pas déjà présenté comme un «fameux, influent et actif banquier juif. [...] un produit de la République parlementaire»? (D, 626).

Dans l'ombre de Reinach, présenté dans *Leurs figures* comme la «victime expiatoire» de Panama, se devine la «victime expiatoire» Dreyfus, ainsi désigné par Durkheim dans le cadre de réflexions sur l'antisémitisme. Chacun connaît l'observation de Barrès, en marge du procès de Rennes: «Je n'ai pas besoin qu'on me dise pourquoi Dreyfus a trahi. En psychologie, il me suffit de savoir qu'il est coupable de trahir et il me suffit de savoir qu'il a trahi. L'intervalle est rempli. Que Dreyfus est capable de trahir, je le conclus de sa race»<sup>20</sup>. Coupable, lui aussi, Reinach l'est également en raison de sa «race». Si l'inscription du schéma émissarial apparaît d'abord différent dans *Les Déracinés* et dans *Leurs figures*, ces deux représentations ne s'opposent pourtant pas, bien au contraire. La cohérence idéologique tient ici à la vision organiciste de la nation qui la sous-tend: après avoir célébré le sacrifice nécessaire des cellules malades dans *Les Déracinés*, Barrès affirme dans *Leurs figures* le sacrifice nécessaire des corps étrangers. La démonstration est d'autant plus efficace que dans le premier roman, il présentait déjà Reinach non seulement comme un Juif mais comme un «Allemand naturalisé», dont un des «frères, demeuré Allemand, dirige encore, à Francfort, la banque à la tête de laquelle mourut leur père en 1879» (D, 627). Quand Durkheim explique l'antisémitisme, Barrès s'emploie pour sa part à le justifier, en recourant à la même figure émissariale que le sociologue, sauf qu'il substitue à l'image du juif «paria» celle du juif profiteur.

Dans la construction d'un discours nationaliste structuré autour des «grandes dichotomies» relevées par Susan Suleiman dans *Le Roman de l'énergie nationale*, «nationalisme vs. cosmopolitisme, traditionalisme vs. déracinement, patriotisme vs. égotisme, énergie collective vs. gaspillage nationaliste»<sup>21</sup>, le programme du bouc émissaire occupe donc une place privilégiée, liée sans doute à sa double nature. En tant que mécanisme cognitif reposant sur un modèle potentiellement narratif, il recouvre les deux dimensions ou les deux ambitions comportées par le genre du roman à thèse: raconter et expliquer, voire démontrer. Il s'accorde à l'ambition idéologique d'un romancier qui prétend écrire en sociologue tout en revendiquant une dimension scientifique, ce qui le conduit à être particulièrement réceptif au discours sociologique contemporain. S'il contribue à l'affirmation littéraire de la doctrine nationaliste – sinon à la «naissance littéraire du fascisme», selon la formule d'Uri Eisenzweig<sup>22</sup> –, ce n'est pourtant pas en raison des potentialités narratives qu'il comporte, même si celles-ci ne sont pas négligeables. Dans *Les Déracinés*, le schéma émissarial noue efficacement les différents fils narratifs autour de la question du déracinement (la liaison entre Sturel et Astiné Aravian, la faillite du journal monté par Racadot). Le programme du bouc émissaire présente également pour Barrès l'avantage de donne

(20) M. BARRÈS, *À Rennes*, dans *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Juven, 1902, p. 152.

(21) Voir S. SULEIMAN, *op. cit.*, p. 148.

(22) Voir U. EISENZWEIG, *Naissance littéraire du fascisme*, Paris, Seuil, 2013, «La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle», en particulier la première des trois études rassemblées dans le volume, «Barrès: l'engagement», pp. 9-74; le mot fascisme est pris par Eisenzweig dans une acception large, le «marqueur de tout fascisme» mis en exergue correspondant rigoureusement à la définition du nationalisme: «une vision organique de la Nation à laquelle correspondent un refus de l'universel quant aux valeurs et un déterminisme racial quant à l'identité individuelle» (p. 7). L'idée même d'un «fascisme français» – qui serait, dans la perspective de Z. Sternhell, l'héritage du nationalisme de Barrès – fait débat chez les historiens: voir S. BERNSTEIN et M. WINOCK (éd.), *Fascisme français, la controverse*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

une déclinaison narrative et un prolongement politique aux thématiques majeures qui structurent ses romans, dès l'époque du *Culte du Moi*. Alors que le roman barrésien se déploie autour d'un idéal d'*intégrité*, essentiellement statique, donc anti-narratif, recherché dans le moi d'abord, puis dans la nation, le schéma émissarial permet à Barrès de mettre en scène, en racontant ses divers épisodes (l'élimination d'Astiné, l'élimination de Racadot), la recomposition d'une intégrité menacée, dans un contexte sacrificiel qui tend à sacraliser la nation. Le récit participe ainsi directement à l'élaboration d'une mystique de la nation. La «fraternité», la «communion» et l'unité retrouvée de la foule française lors des funérailles de Victor Hugo constituent la face lumineuse du nationalisme barrésien. Le sacrifice des corps étrangers et des cellules malades, expulsés de l'organisme au terme d'un processus d'épuration donné pour la condition même de cette communion, désigne cependant le point le plus sombre de ce nationalisme.

JEAN-MICHEL WITTMANN

*Université de Lorraine - Écritures (EA 3943)*

## *Les eaux troubles, figures de noyées dans l'œuvre de Jean Genet*

### *Abstract*

This article analyses the drowning scenes in Jean Genet's work, focusing more specifically on the film script *Mademoiselle* and the play *Les Paravents* (*The Screens*). It argues that Leila's mysterious disappearance in *The Screens* is indeed a drowning scene and shows that the Mademoiselle-Bruno couple in the film script (with the autobiographical content explained at the beginning of the article) and the Leila-Saïd pairing in the play are in fact a self-portrait of Jean Genet and his two mothers: one his biological mother, the other, Eugénie Régnier, his foster mother. As drowned figures are always feminine in Genet's work, all elements related to them are examined, including skirt, water, and darkness. These scenes reveal the writer's sadistic impulse toward the maternal figure, whom he dismisses in his texts, and show that this rejection of the mother figure creates space for his fantasy about being brought into the world through self-generation.

Deux noyées à proprement parler apparaissent dans l'œuvre de Jean Genet. L'une est l'institutrice du scénario *Mademoiselle*<sup>1</sup>, l'autre est une religieuse dans *Miracle de la rose*. Contrairement donc à toute attente, ce n'est pas dans le roman des marins, *Querelle de Brest*, que la noyade a lieu, mais dans deux œuvres qui évoquent l'enfance et l'adolescence de l'auteur. Et ce sont des noyées au féminin car seules les femmes chez Genet sont vouées à la disparition dans la profondeur des eaux dormantes.

Mais n'y a-t-il vraiment que deux noyées dans toute l'œuvre de l'auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs*?

Après une présentation de la nature autobiographique de *Mademoiselle* et de la dimension maternelle de son héroïne, cet article s'attachera à mettre en évidence l'existence d'une troisième figure de noyée dans la pièce *Les Paravents* avant d'analyser les éléments clés des scènes récurrentes de noyade: jupe, obscurité et eau. Même si la disparition de la nonne dans *Miracle de la rose* est évoquée dans cet article, c'est essentiellement dans le scénario et la pièce de théâtre que ce thème est étudié en lien avec les couples Mademoiselle-Bruno et Leila-Saïd. En dernier lieu, une interprétation de la noyade liée à la véritable nature de ces figures féminines sera proposée.

### *Le matériau autobiographique dans "Mademoiselle"*

Le scénario *Mademoiselle* n'ayant été publié qu'en italien<sup>2</sup> en voici le résumé: la vie d'un petit village situé en bordure de forêt est troublée par une série d'actes cri-

(1) *Mademoiselle*, tapuscrit, archives François Truffaut. Il existe, à notre connaissance, deux autres versions du script, mais qui ne varient de celle-ci que par quelques détails. L'une est conservée chez Gallimard, l'autre dans le fonds Jean Genet de l'Imec.

(2) S. COLOMBA, A. DICHY, *L'Immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, Roma, Ubulibri, 1990. Précisons ici que le présent article s'attache uniquement au scénario et non au film de Tony Richardson qui a pris quelques libertés avec le script de Jean Genet.



minels (inondation, incendie et empoisonnement de l'eau) qui coïncide avec l'arrivée de deux travailleurs polonais, Manon et Anton, dont la scierie se situe dans une clairière proche. Anton dort sur place tandis que Manon s'est installé dans le village avec son fils Bruno qui est scolarisé. Bruno nourrit un amour secret pour son institutrice, «Mademoiselle», et essaie désespérément de gagner son affection. Mais celle-ci est attirée par le père qui ne semble pas faire grand cas d'elle et se forge dans le village une réputation de coureur de jupons. À chaque fois qu'elle le voit en compagnie d'une femme du village, Mademoiselle s'en aigrit un peu plus et multiplie les vexations infligées à l'enfant dont elle stigmatise les origines. Comme les actes criminels se multiplient et que l'enquête menée par les gendarmes piétine, la tension monte et les paysans accusent sourdement Manon dont le succès auprès des femmes et l'héroïsme manifesté lors des différends sinistres irritent les hommes du village. Cependant, Mademoiselle que personne ne soupçonne, perpétue ses crimes: la nuit venue, alors que le village est endormi, elle s'habille et se maquille devant un miroir où elle semble moins se contempler que se perdre dans ses pensées, puis sort mettre ses plans à exécution. Après un nouveau forfait, elle se donne à Manon rencontré dans la forêt environnante. Pendant ce temps, l'exaspération est à son comble dans la commune et les villageois organisent une véritable chasse à l'homme. Pris au piège dans son propre jardin, Manon succombera sous les coups des paysans, laissant derrière lui un orphelin qu'Anton décide d'emmener dans ses pérégrinations. Mais avant son départ, Bruno veut faire un dernier tour dans la forêt où le hasard lui fait rencontrer l'institutrice dont il a percé à jour la culpabilité. Celle-ci effrayée par l'enfant qui marche sur elle, recule et tombe par accident dans le lac où elle se noie.

Le scénario qui a été réalisé en 1966 par Tony Richardson a pour cadre un petit village situé à proximité d'une forêt et dans lequel on peut reconnaître Alligny-en-Morvan où l'écrivain vécut de 1911 à 1923 après avoir été abandonné par sa mère moins d'un an après sa naissance et confié par l'Assistance publique à une famille qui l'a élevé jusqu'à ses 13 ans, âge légal auquel l'administration plaçait ses pupilles en apprentissage. Les précisions topographiques sur Alligny données dans *Jean Genet, matricule 192.102* recourent les indications du scénario<sup>3</sup>. Le village où se situe l'action de *Mademoiselle* se trouve en bordure de forêt, dans une sorte de cuvette. Or dans leur enquête sur le village où l'écrivain a grandi, Albert Dichy et Pascal Fouché précisent que la forêt borde la commune d'Alligny située au creux de la vallée du Ternin. Dans son script encore, Genet fait évoluer ses personnages autour d'un lac qui se situe un peu à l'écart du village comme l'étang d'Alligny au bord duquel, selon l'un de ses camarades d'enfance, l'écrivain passait des heures à lire et à rêvasser. Ces eaux dormantes berçaient peut-être, tout en l'entretenant, sa mélancolie. Enfin, l'un des lieux privilégiés du scénario est l'école-mairie au premier étage de laquelle habite l'institutrice. Or, à Alligny, le même bâtiment abritait l'école et la mairie au premier étage duquel étaient logés Pierre et Joséphine Choppart, instituteurs. La maison des parents nourriciers de Genet jouxtait l'école et comprenait parmi ses dépendances un bûcher que l'on retrouve dans le script comme étant celui de l'institutrice. Dans le projet de film, Bruno y empile les bûches tandis que Culafroy dans une autre œuvre autobiographique de Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, y faisait des pointes. Quant aux personnages du scénario, il semble qu'ils ont été inspirés, pour une bonne part, par les habitants du village où Genet a grandi. Il y a en particulier l'institutrice dont Bruno est secrètement amoureux comme Genet l'a peut-être été de Joséphine Chop-

(3) A. DICHY, P. FOUCHÉ, *Jean Genet, matricule 192.102*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 37-41.

part qui fut à en croire le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'une des «fées» de son enfance. S'il était besoin de démontrer encore l'importance des réminiscences d'Alligny-en-Morvan dans *Mademoiselle*, le nom véritable (cité dans la version Gallimard du script) de Joseph Guilleminot, le «svelte boucher à la moustache aiguë» d'Alligny suffirait à lui seul à désigner le village de l'auteur comme matériau premier de cette construction.

De cette période de son enfance où il fut, de l'avis de ses anciens camarades, choyé par sa mère nourricière, Genet dresse un tableau sombre, dominé par le sentiment qu'il a d'être exclu, d'être un étranger au sein du village. Cette blessure ouverte dans son enfance le tourmenta toute son existence. Dans sa dernière œuvre, *Un captif amoureux*, il notait: «La France où, entre six et huit ans, je me sentis étranger [...]»<sup>4</sup>, réflexion qu'il avait déjà faite lors d'un entretien avec Hubert Fichte: «[...] j'ai su très jeune que je n'étais pas français, que je n'appartenais pas au village»<sup>5</sup>. Ce sentiment, Genet le transpose dans *Mademoiselle* en se représentant sous les traits de Bruno, un enfant Polonais dont la mère est morte et qui n'a que son père. Il est l'étranger que l'auteur se sentait être à son âge. Louis Cullaffroy, autre pupille de l'Assistance publique qui a vécu à Alligny dans les mêmes années que l'écrivain apporte ce témoignage reproduit dans *Jean Genet, matricule 192.102*: «Dès qu'il y avait quelque chose dans le pays, nous étions accusés tout de suite. S'il y avait un feu, par exemple – et c'était fréquent –, c'était tout de suite notre faute. On nous appelait, en patois du Morvan, les “metteurs-de-feu”»<sup>6</sup>. Dans le projet de film, alors que l'institutrice est en réalité la coupable, tout le village se ligue pour accuser les Polonais. Une véritable parenté existe donc entre Genet et son personnage, Bruno; entre son enfance à Alligny et celle de Bruno. Une précision d'ordre vestimentaire vient encore confirmer que l'auteur mettait bien de lui-même dans son personnage: ce sont les culottes courtes qui servent de prétexte à Mademoiselle pour l'humilier devant les autres enfants. Or, dans le signalement de Genet paru dans le journal *Le Briard* suite à sa fugue de 1924, il est précisé que l'adolescent, quoique «assez grand pour son âge» portait des culottes courtes<sup>7</sup>, un détail qui l'a certainement gêné et qu'il se remémore au moment de la rédaction de son script.

### “Mademoiselle”, une figure de la mère

Plusieurs questions sont soulevées par les choix de l'auteur dans *Mademoiselle*: pourquoi, alors qu'il y avait un couple d'instituteurs dans son village, seule l'institutrice accède à la représentation dans son script? Pourquoi l'auteur transforme-t-il celle qu'il désignait dans *Notre-Dame-des-Fleurs* comme une fée<sup>8</sup> en une criminelle qui fait preuve quelquefois d'affection, mais plus souvent de cruauté, à l'égard de Bruno? Comment expliquer enfin que c'est elle, et non Eugénie Regnier, qui représente la figure maternelle dans *Mademoiselle*?

Dans *Jean Genet, matricule 192.102*, Albert Dichy et Pascal Fouché citent le témoignage de Louis Cullaffroy qui révèle que Pierre Choppard, l'instituteur principal d'Alligny et voisin de la famille Regnier, s'étant pris d'intérêt pour le petit Genet,

(4) *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 454.

(5) Entretien avec Hubert Fichte, *L'Ennemi déclaré* (éd. A. DICHY), Paris, Gallimard, 1991, p. 149.

(6) A. DICHY, P. FOUCHÉ, *Jean Genet, matricule 192.102* cit., p. 98.

(7) *Ibid.*, p. 115, note en bas de page.

(8) J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1966, p. 75.

lui aurait donné des leçons particulières<sup>9</sup>. Or, alors que l'institutrice accède au rôle principal de son projet de film, Pierre Choppart, lui, disparaît totalement. Qui plus est dans le script, c'est Mademoiselle, et non lui, qui aide l'enfant à faire ses devoirs. On pourrait taxer Jean Genet d'ingratitude, mais il semble plutôt que ce parti pris obéisse à une logique consciente ou inconsciente du récit selon laquelle la figure maternelle doit être seule, sans enfants, sans mari, sans famille, c'est-à-dire disponible pour Bruno, *alias* Genet. C'est pour cette raison même que l'institutrice n'est pas désignée par son nom (qui ne sera jamais révélé dans le scénario, pas plus que son prénom d'ailleurs) mais par son statut de femme célibataire (mademoiselle).

Pourtant, cette mère que l'enfant désire ardemment et que l'adulte recherchera, à sa manière, toute sa vie, est représentée dans le scénario par une figure maternelle négative. Outre les crimes dont Mademoiselle se rend coupable et qui causent la vie à un villageois ainsi que la mort d'un nombre important d'animaux, elle est celle qui humilie l'enfant devant la classe. Or, Genet a subi une vexation publique à l'école primaire d'Alligny en Morvan. C'est lui-même qui en fit le récit dans un entretien avec Hubert Fichte réalisé en 1975, plus de 50 ans après les faits:

[...] je vous rappelle que je n'ai ni père ni mère, que j'ai été élevé par l'Assistance publique, que j'ai su très jeune que je n'étais pas français, que je n'appartenais pas au village. J'ai été élevé dans le Massif central. Je l'ai su d'une façon bête, niaise, comme ça: le maître d'école avait demandé d'écrire une petite rédaction, chaque élève devant décrire sa maison, j'ai fait la description de ma maison; il s'est trouvé que ma description était, selon le maître d'école, la plus jolie. Il l'a lue à haute voix et tout le monde s'est moqué de moi en disant: "Mais, c'est pas sa maison, c'est un enfant trouvé", et alors il y a eu un tel vide, un tel abaissement. J'étais immédiatement tellement étranger [...] <sup>10</sup>.

Une première remarque s'impose: selon le souvenir de l'écrivain, c'est l'instituteur, Pierre Choppart donc, qui donna ce sujet de rédaction aux enfants et lut le devoir de Jean Genet à la classe. Même si le choix d'un tel sujet était maladroit dans un village où une partie des écoliers étaient des enfants de l'Assistance publique, il n'y avait certainement pas d'intention maligne de la part d'un enseignant qui donnait de son temps pour aider Jean Genet dans son apprentissage, comme Louis Cullafroy en a témoigné. Or, dans *Mademoiselle*, non seulement c'est la figure féminine de l'institutrice qui inflige cette blessure à l'enfant, mais elle le fait délibérément. Le sujet sur lequel porte l'humiliation de Bruno diffère de l'expérience vécue par l'auteur: dans le scénario, il s'agit des culottes courtes portées par l'écolier alors qu'il est déjà grand et devrait avoir des pantalons longs<sup>11</sup>. Mais dans son enfance Genet a ressenti plus qu'une mortification, un vide extrême, selon son témoignage, quand ses camarades de classe se sont moqués de lui alors qu'il avait fait la description de la maison où il vivait, la considérant comme sienne. L'extrême violence de son émotion à s'entendre dire que le foyer où il avait grandi n'était pas le sien, à s'entendre désigner comme un «enfant trouvé» le conduisit immédiatement à se sentir étranger, c'est à dire aussi d'une certaine manière à s'éloigner de ceux qu'il aimait. Dans son script, si le pantalon de Bruno déclenche la remarque de l'institutrice, celle-ci en profite pour le stigmatiser dans ses origines à plusieurs reprises devant toute la classe: «Et vous venez à l'école, débraillé, vêtu comme un vagabond. Comme un gitan. La veste

(9) A. DICHY, P. FOUCHÉ, *Jean Genet, matricule 192.102* cit., p. 53.

(10) *L'Ennemi déclaré* cit., p. 149.

(11) *Mademoiselle* cit., p. 9, 33 et 58 (et même une fois, il est puni sans raison comme s'il était devenu le souffre-douleur de la maîtresse).

sur l'épaule, comme un Polonais!»<sup>12</sup>. Et plus loin, elle prédit: «Vous ne serez jamais qu'un bohémien [...]»<sup>13</sup>. Ici, la fiction rejoint la réalité puisque dans le deuxième cas, c'est l'origine de l'enfant qui est stigmatisée<sup>14</sup>. Pourtant à un autre endroit du scénario, Mademoiselle fait preuve d'affection envers Bruno qu'elle aide à faire ses devoirs et encourage. Elle revêt alors des qualités maternelles auxquelles l'enfant est très sensible<sup>15</sup>. Ainsi donc, cette figure est double, à la fois tendre et dure, capable d'encourager l'écolier dans son apprentissage de l'orthographe, donc de l'écriture, ce qui n'est évidemment pas anodin pour un écrivain, mais aussi porteuse d'instincts destructeurs pour le narcissisme de l'enfant. Il y a donc en elle de la bonne et de la mauvaise mère comme si Genet avait réuni dans cette figure ses deux mères: celle qui, par son abandon, est responsable de son état d'enfant de l'Assistance publique stigmatisé par les autres dans son identité et celle qui lui prodigue attention et encouragements<sup>16</sup>. Mais il semble que «la bonne mère» est impuissante à prendre le dessus sur l'autre. Un détail attire l'attention dans la scène où la maîtresse de Bruno l'aide à faire ses devoirs: c'est le mot sur lequel il fait une faute et qu'elle corrige: mourir, qu'il orthographe avec deux «r».

Mlle (*regardant, penchée sur la table*) – Où en es-tu? Très bien... Non regarde: mourir... mourir... un seul r. Tu vois?

Bruno leva la tête, et d'en bas, regarda Mlle avec tristesse.

BRUNO – Oui, il n'en faut qu'un. (*un temps*). Je crois que je ne m'y ferai jamais<sup>17</sup>.

C'est le seul mot du devoir de l'enfant qui est énoncé, ce qui n'est évidemment pas anodin. Il constitue une annonce de la mort qui attend Mademoiselle à la fin du scénario et cette découverte, même si les deux personnages n'en ont pas conscience les lie irrémédiablement. Bruno assistera d'ailleurs à l'accident au cours duquel elle perdra la vie. Mais l'enfant bute justement sur ce mot comme s'il refusait le sort qu'il indique. Une autre remarque s'impose ici: la faute de Bruno porte sur le nombre de «r»: il en met deux alors qu'il n'en faut qu'un. Le mot «mourrir» ainsi écrit par l'enfant est, à une lettre près (et si proche de l'autre: M au lieu de N) le verbe «nourrir», comme s'il opposait une résistance inconsciente aux peurs qui l'habitent et échangeait une pulsion de vie contre une pulsion de mort. Dans le scénario, la mère de Bruno, comme nous l'avons signalé plus haut, est morte; celle de Genet aussi et même s'il l'ignorait dans son enfance, elle était, de par son abandon alors qu'il n'avait pas même atteint l'âge du sevrage, morte pour lui au sens où l'entend le psychanalyste André Green dans le chapitre intitulé «La mère morte»<sup>18</sup>. L'un et l'autre ayant déjà fait

(12) *Ibid.*, p. 33.

(13) *Ibid.*, p. 45.

(14) Une autre scène d'humiliation relatée dans *Journal du voleur*, celle du tube de vaseline découvert par un officier de police dans la poche de Genet est, comme l'a finement remarqué GISELE CHILD-OLMSTED dans *Transfiguration of the Mother in Genet's «Journal du voleur» and «Un Captif amoureux»*, étroitement associée à la mère dans la confession de l'écrivain (*The French Review*, vol. 71, n. 1, pp. 46-47).

(15) *Mademoiselle* cit., pp. 42-43.

(16) Dans le livre qu'elle a consacré à Jean Genet, CAROLINE DAVIRON met en avant le visage de la mauvaise mère dans le couple formé par Ernestine et son fils (*Elles, les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 136-137). GISELE CHILD-OLMSTED dans *Transfiguration of the Mother in Genet's «Journal du voleur» and «Un Captif amoureux»* (cit., p. 44) écrit que dans son œuvre, Genet fait alterner les figures de bonne et de mauvaise mère, mais selon nous, la bonne mère n'apparaît véritablement que dans le dernier livre de l'écrivain tandis que les autres sont parfois des personnages entièrement négatifs, parfois à mi-chemin entre les deux. Il s'agit donc moins d'une alternance des figures maternelles positives et négatives que d'une fusion des deux, ce qui rend l'identification de celles-ci particulièrement complexe.

(17) *Mademoiselle* cit., p. 43.

(18) A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, éd. de Minuit, 1983, notamment pp. 231-232.

l'expérience de la perte de la mère, ils trouvent une figure de substitution: c'est l'institutrice pour le personnage du script, et pour l'enfant Genet Eugénie Regnier, sa mère *nourricière*. Mais tous deux sont tourmentés par la même crainte: celle de connaître une nouvelle perte, ce qui, le travail des biographes de l'écrivain l'a révélé, s'est en effet produit. En 1922, Eugénie Regnier mourut subitement<sup>19</sup>, laissant Genet orphelin de mère une seconde fois. *Mademoiselle*, qui est, avec *Notre-Dame-des-Fleurs*, le seul texte connu dans lequel Genet évoque sa petite enfance dans le Morvan, livre un témoignage précieux de ses préoccupations et sentiments d'alors notamment envers la figure maternelle qu'il ne peut évoquer que de biais, par le truchement d'un tiers personnage. Il semble en effet que Genet ait extrêmement souffert de la perte de cette seconde mère. Selon Lucie Wirtz, enfant abandonnée et qui a été, tout comme Genet, élevée par les Regnier, les deux pupilles de l'Assistance publique considéraient Eugénie comme leur mère et celle-ci les traitait comme ses propres enfants. Lucie Wirtz et l'une de ses camarades d'enfance se souvenaient que sa disparition fut un véritable traumatisme pour le futur écrivain<sup>20</sup>. Mais plus encore que ces témoignages, ces quelques lignes de Genet dans un texte resté jusqu'à aujourd'hui inédit dit ce qu'elle a représenté dans sa vie: «Ma naissance eut lieu le jour de la mort d'une femme autoritaire qui me servait de mère: j'avais dix ans. Soudain détaché d'un arbre nourri de rêve, je chus. J'appris la blessante section des choses, leur discontinuité»<sup>21</sup>. Cette évocation aux accents bibliques et qui fait de la vie de l'enfant Genet auprès d'Eugénie Regnier un séjour édenique donne la mesure de son attachement à celle-ci. Remarquons ici qu'il décrit paradoxalement le jour de la disparition de celle-ci comme celui de sa naissance à lui, nous reviendrons sur cette idée plus bas<sup>22</sup>. Ainsi Genet ne pouvait pas donner à sa mère nourricière les traits qu'il a prêtés à l'institutrice, il ne pouvait pas faire de celle qui lui a prodigué la tendresse maternelle dont il était assoiffé un personnage capable de persécuter un enfant. Il y avait là une barrière qu'il n'a pas franchie. Et si à un moment donné dans l'œuvre une fusion s'est opérée entre les deux mères, c'est autour du motif de la disparition, disparition que dans son inconscient peut-être Genet avait besoin de reproduire pour tenter d'en finir avec son désir de retrouver la figure maternelle.

#### *Leïla et sœur Zoé, les deux autres noyées de l'œuvre genétienne*

Au tableau XIV des *Paravents*, Leïla disparaît<sup>23</sup>. Cependant, à la différence des autres personnages du drame, elle ne réapparaîtra pas derrière un paravent blanc pour en crever la surface et pénétrer au royaume d'Hadès où les autres protagonistes du drame, morts également, l'attendent. Pourtant, dans cette scène énigmatique elle se voit «descendre dans la mort». Où est-elle donc passée? de quelle mort meurt-elle exactement et pourquoi Kadidja déclare-t-elle dans les derniers instants du drame qu'elle ne reviendra pas? La didascalie finale de ce tableau se présente ainsi: «*Elle [Leïla] s'enfoncé définitivement dans sa robe qui était faite de façon – sorte de crino-line – qu'elle puisse, vers la fin, s'y noyer. La lumière revient sur scène*»<sup>24</sup>. Plusieurs

(19) La cause de son décès n'est pas donnée par les biographes de Genet.

(20) Voir le témoignage de Marie-Louise Robert dans *Jean Genet matricule 192 103* cit., p. 89.

(21) J. GENET, manuscrit sans titre, fonds Jean Genet, Harry Ransom Research Center, p. 1.

(22) Voir dans la dernière partie de cet article le commentaire sur Rembrandt.

(23) J. GENET, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, 1985, coll. «Folio», p. 223.

(24) *Ibid.*

éléments ici sont à considérer au regard de deux autres scènes: l'une se situe dans *Miracle de la rose*, l'autre dans *Mademoiselle*:

*Elle [Mademoiselle] poussa un cri sourd en tombant à la renverse. Bruno s'arrêta net, dans une position presque instable, un pied à peine posé. Il attendit un moment, puis, à pas lents, glacial, il s'approcha: il vit Mademoiselle dans l'eau comme une méduse, se débattant. Il esquissa le mouvement de se jeter à l'eau, mais il se ressaisit: Mademoiselle venait de couler. Elle s'enfonçait et elle avait cessé de se débattre<sup>25</sup>.*

C'est dans *Miracle de la rose*, publié en 1946, que l'on trouve la première scène de noyade, il s'agit de la chute dans un bassin de sœur Zoé, l'une des religieuses de Mettray:

Daniel avait repris son service de clairon. Un matin qu'il se trouvait à sa place dans le Carré désert, près du bassin, afin d'être toujours prêt pour n'importe quelle sonnerie que lui commandait Guépin, sœur Zoé, qui allait de l'infirmerie à la chapelle entendre la messe basse, passa près de lui. La rage dut glacer le cœur de l'enfant. Il songea sans doute à son même qui s'était coupé le doigt, à cause de la sœur, pour rester avec lui. Il dit bonjour à la sœur, criant: «Bonjour, sœur Zoé». Sorties de leur fonction, les religieuses étaient volontiers aimables. Elle répondit donc bonjour. Le clairon s'approcha d'elle et, quand ils furent l'un vers l'autre, ils étaient aussi très près du bassin. Le gamin vigoureux donna un coup d'épaule à la vieille qui, le souffle coupé, bascula dans la flotte. Ses jupes la soutinrent un instant, faisant d'elle un nénuphar énorme et ridicule, mais très vite elles se chargèrent d'eau et tirèrent au fond la religieuse muette d'épouvante et de honte. Le contact de l'eau sur ses jambes, ses cuisses, son ventre, la nouveauté d'un élément dont elle n'avait plus l'habitude, paralysaient la vierge. Elle n'osa ni un mouvement ni un cri. Elle s'enfonça. Il y eut encore un léger remous à la surface, puis ce fut le calme si pur de tous les matins d'avril. Sous les fleurs de marronnier, la vierge mourut noyée. L'enfant, d'un coup d'épaule, rajusta la bretelle rouge et blanche de son clairon, remit ses mains dans ses poches et, tranquille, lent, s'éloigna du bassin. Ce n'est que le lendemain qu'on découvrit le cadavre dans l'eau. Evidemment, on conclut à un accident, à un faux pas<sup>26</sup>.

Le verbe «s'enfoncer» utilisé dans les trois textes (pourtant écrits à de longs intervalles de distance) pour décrire la disparition du personnage, associé à “couler” dans le script et aux mouvements de descente et de remontée de Leïla qui sont intimement liés dans la pièce à un vocabulaire qui évoque l'univers marin («je reflotte à la surf...», le «roulis», le «creux... d'une vague»)<sup>27</sup> font de cette disparition de l'héroïne des *Paravents* une noyade, même si aucune eau à proprement parler, n'est présente. Mais il y a aussi, et surtout, la comparaison à un nénuphar pour la religieuse de *Miracle de la rose* dont les jupes flottent un moment à la surface du bassin et à une méduse pour décrire la noyade de Mademoiselle. Quel autre élément pourrait inspirer à l'écrivain une telle image si ce n'est les jupes de l'institutrice déployées dans l'eau du lac? Or, dans *Les Paravents*, Genet décrit la disparition de Leïla *noyée* dans l'ampleur de sa crinoline. Dans son imaginaire, il s'agit donc bien d'une descente au fond des eaux et les amples jupes qui flottent à la surface dans les trois textes sont l'indice du fil secret qui relie ces scènes dans son œuvre.

(25) *Mademoiselle* cit., p. 78.

(26) J. GENET, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 312-313.

(27) *Les Paravents* cit., p. 223.



## L'obscurité, la jupe et l'eau

## L'obscurité

Deux éléments présents dans les scènes de noyade et qui ont partie liée avec la figure maternelle seront commentés ici.

Examinons tout d'abord la présence de la nuit dans ces textes. Dans les dernières pages du script juste avant la chute de Mademoiselle dans le lac, Genet précise: «Mademoiselle, seule dans son appartement, faisait ses malles. Elle allait s'en aller dans quelques jours. Elle ne sortait plus, sauf très enveloppée de gaze, à la nuit tombante [...]»<sup>28</sup>. D'ailleurs, à chaque fois que l'institutrice apparaît devant son miroir se préparant à sortir pour commettre ses crimes, c'est ou bien le soir, ou bien une fois l'obscurité faite dans sa chambre<sup>29</sup>. Ailleurs, dans *Les Paravents*, outre l'ombre qui envahit la scène au moment de la disparition de l'héroïne au tableau XIV, le prénom même de celle-ci, Leïla, signifie la nuit ou plus exactement le crépuscule, en arabe. Cette ombre qui enveloppe les deux femmes est chargée tout à la fois de valeurs intimes, secrètes et inquiétantes.

Il ne suffit pas que le mot «nuit» soit un substantif féminin dans la langue française pour qu'il revête une charge puissamment maternelle, il faut donc en rechercher l'indice dans l'œuvre de l'écrivain et c'est la première version des *Paravents* qui le livre dans une étonnante comparaison: au tableau VII, en effet, la mère de Saïd déclare à son fils: «Je suis toute seule et la nuit est plate... (*soudain solennelle*) Mais non, la nuit s'est soulevée, elle s'est gonflée comme les mamelles d'une truie...»<sup>30</sup>. L'écrivain qui a grandi les treize premières années de sa vie à la campagne choisit cette image à dessein: une truie dont les mamelles se gonflent va mettre bas ou bien l'a déjà fait. La nuit dans son œuvre est donc bien maternelle. Une scène extraite d'*Un captif amoureux* le confirme. Il s'agit de celle au cours de laquelle Hamza étant parti au combat, Genet occupe sa chambre pendant la nuit. Allongé sur le lit, il écoute les bruits de la bataille qui se livre au dehors quand la mère de Hamza frappe à la porte et pénètre dans la pièce:

La lumière du ciel étoilé entra dans la chambre et derrière je distinguai une grande ombre. De façon à laisser croire que je dormais, je fermai les yeux à demi mais je voyais tout entre mes cils. Fut-elle dupe de ma ruse? La mère venait d'entrer. Venait-elle de la nuit, maintenant assourdissante, ou de cette nuit gelée que je porte avec moi en tous lieux?

Et encore:

Dès que nous fûmes sortis de Jordanie, l'image de Hamza avec sa mère ne quitta guère ma pensée. Cette image s'imposait d'une façon curieuse: je voyais Hamza seul, le fusil à la main, souriant et ébouriffé, tel qu'il m'apparut avec Khaled Abou Khaled, et sa silhouette ne se dessinait ni sur le ciel ni sur les façades des maisons, mais sur une grande ombre, une ombre que je peux dire épaisse, aussi étouffante qu'un nuage de suie dont les contours ou, comme disent les peintres, les valeurs, sculpteraient la forme lourde et immense de sa mère<sup>31</sup>.

La lourde silhouette de la mère apparaît donc comme «une grande ombre» qui trouve son origine dans la nuit, qu'elle soit extérieure à l'écrivain ou non. Une préci-

(28) *Mademoiselle* cit., p. 76. Souligné par nous. Une ligne plus bas, Genet précise encore: «C'était presque le soir».

(29) *Ibid.*, p. 14, 21 et 58.

(30) *Les Mères*, tapuscrit, archives IMEC, p. 79. C'est nous qui soulignons.

(31) *Un captif amoureux* cit., p. 230 pour la première citation et p. 241 pour la seconde.

sion dans le premier passage cité attire l'attention: cette nuit qui accompagne l'auteur en tous lieux est «gelée», tout comme l'eau dont la température saisit sœur Zoé se noyant dans *Miracle de la rose*, tout comme la mort. Dans le second passage, au lieu d'être rafraîchissante, cette ombre est étouffante comme un nuage de suie, une matière si proche des cendres qui évoquent aussi la crémation des morts.

### La jupe

La jupe des trois noyées qui font l'objet de notre analyse possède une même caractéristique: elle est large tout comme celle d'Eugénie Régnier dont l'écrivain se remémore ailleurs les jupons blancs ornés de volants<sup>32</sup>. Il est à noter d'ailleurs que Genet n'évoque quasiment jamais sa mère naturelle de même que sa mère nourricière dans ses œuvres, ce qui rend toute mention de celles-ci d'autant plus significative. Dans *Les Paravents*, comme Leïla le dit, c'est à sa jupe qu'il faudrait s'accrocher pour l'empêcher de sombrer tout à fait dans l'aventure où Saïd l'a entraînée<sup>33</sup> et le vêtement qui flotte un moment à la surface est la dernière trace visible de celle-ci comme des deux autres noyées. Notons d'ailleurs que le souvenir des jupons de sa mère revient à Genet alors qu'il regarde le couple formé par une mère et son garçonnet probablement accroché aux jambes de celle-ci comme le font tous les enfants en bas âge dont les bras saisissent les pans de la jupe maternelle pour s'en envelopper, la tête seulement restant visible. Juste après la mention des jupons, l'auteur remarque: «Dans chaque enfant que je vois – mais j'en vois si peu – je cherche à retrouver celui que j'étais, à l'aimer pour ce que j'étais»<sup>34</sup>. Peut-être cette réflexion s'applique-t-elle avec la même justesse à la mère de l'enfant. Or, si la mention de sa mère par l'auteur est extrêmement rare, il faut remarquer encore que deux traits seulement de celle-ci sont évoqués dans l'ensemble de son œuvre: ses jupes et sa poitrine, deux éléments par lesquels elle apparaît non seulement femme mais puissamment maternelle, c'est-à-dire comme un abri au sein duquel l'enfant peut trouver refuge (les jupes) et comme mère nourricière (le sein). L'un comme l'autre occupe dans son œuvre une fonction métonymique.

Mais cette mère rarement évoquée n'est pas Camille Gabrielle Genet qui a transmis son nom à l'écrivain et dont il ne pouvait se souvenir ayant été abandonné par cette dernière à l'âge de 7 mois, il s'agit en fait d'Eugénie Régnier, sa mère nourricière<sup>35</sup>. Parmi les deux photos de celle-ci publiées par Albert Dichy et Pascal Fouché dans *Jean Genet, matricule 192.102*, celle qui a été prise vers 1912 devant la menuiserie de Charles Regnier à Alligny-en-Morvan montre une femme ronde et vêtue d'amples jupes qui tombent, sous son tablier, jusqu'au sol; dans ses bras, le petit Jean Genet.

Mais la jupe, si elle est l'indice de cette mère qui l'a porté dans ses bras et nourri, n'a-t-elle pas aussi une face inquiétante?

À ce sujet deux précisions dans *Les Paravents* ont retenu notre attention: l'une concerne Leïla, l'autre Warda, la patronne de la maison de passe. À un degré certes moindre que Leïla, son visage aussi est dissimulé. Bien que la seconde soit une prostituée tandis que la première est la femme de Saïd, leur condition de *paria* les rapproche

(32) *Notre-Dame-des-Fleurs* cit., p. 195.

(33) Voir *Les Paravents* cit., p. 129.

(34) *Notre-Dame-des-Fleurs* cit., p. 195.

(35) Genet l'a presque effacée dans ses évocations de son enfance, mais elle apparaît à quelques occasions. Voir à ce sujet la notice de D. HENNETON dans *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 578-580. Sartre et à sa suite, nombre de commentateurs de l'œuvre de Genet sont en quelque sorte tombés dans le piège tendu par l'écrivain en focalisant uniquement sur sa mère naturelle.

car Leïla est aussi une voleuse qui se fait prendre et emprisonner au cours de la pièce<sup>36</sup>. Ce lien qui unit les deux femmes, même si elles ne se fréquentent pas, est apparent dans leur tenue vestimentaire qui, tout en étant différente, présente des caractéristiques identiques: Leïla en effet est invisible sous sa longue robe et sa cagoule qui ne laisse voir que sa bouche et ses yeux, Warda quant à elle, est couverte jusqu'aux pieds de vêtements lourds et dorés, à la manière des vierges espagnoles enveloppées d'un long manteau brodé d'or. De plus, elle porte un faux nez et un maquillage si épais qu'on la dirait «plâtrée». Bien que sa tête ne soit pas recouverte d'une cagoule mais seulement d'un voile, la silhouette de sœur Zoé, dans son habit de nonne présente aussi des affinités avec celles de Leïla et de Warda. Les trois femmes sont donc, à des degrés différents certes, des non visibles. Les indications concernant leurs jupes en particulier attirent l'attention: l'une est la didascalie citée au début du présent article et qui décrit la robe de Leïla au moment où elle disparaît, la deuxième est le vêtement de la religieuse déployé à la surface du bassin, la dernière est la mention d'un jupon rose de Warda «vaste comme une crinoline». Outre le fait qu'elle est la patronne du bordel, Warda qui n'est ni jeune ni provocante n'en est pas moins l'aimant, le pilier central autour duquel gravitent les hommes: prostituée, elle est l'objet de leur fascination, mais pas en tant que corps désirable qu'elle recouvre d'ailleurs d'un nombre considérable de jupons<sup>37</sup> au lieu de se découvrir comme sa profession l'exigerait. «À mesure que tu te nippes, à mesure que tu te plâtres, c'est toi qui recules et qui nous aimantes», déclare Mustapha, l'un des clients du bordel<sup>38</sup>. Cette attraction qu'elle exerce sur les hommes vient de ce qu'elle abrite la mort, justement sous ses jupes; elle l'avoue d'ailleurs sans détours à Mustapha qui en avait eu l'intuition:

WARDA: Mes toilettes! Dessous, il n'y a plus grand-chose...

MUSTAPHA, s'approchant d'un pas: S'il y avait la mort...

WARDA, l'arrêtant d'un geste: Elle y est. Tranquillement au travail<sup>39</sup>.

Une réflexion qu'elle se fait à elle-même un peu plus tôt dans la même scène confirme la nature morbide de son pouvoir tout en liant les vêtements avec l'ombre:

Warda, comptant ses bracelets: Il en manque un, tu l'apporteras. Je dois être lourde. (*Un silence, et, comme pour elle-même*) Manque un bracelet! Comme si j'étais un cercueil et qu'il manque un coup de marteau. (*A Mustapha:*) La nuit commence par l'habillage, la peinture. Quand le soleil est tombé, je ne pourrais rien faire sans mes parures... même écarter les jambes pour pisser je ne pourrais, mais juponnée d'or, je suis la Reine des Averses<sup>40</sup>.

Warda revêtue de ses habits amples et pesants se compare à un cercueil, c'est-à-dire à un contenant qui abrite ou qui est destiné à accueillir un cadavre. Elle insiste par ailleurs sur la nécessité de ses parures une fois la nuit venue: «La nuit commence par l'habillage, la peinture»<sup>41</sup> dit-elle, des paroles qui font écho aux scènes de l'institutrice du scénario s'apprêtant avec soin devant son miroir avant de sortir la nuit pour commettre ses crimes. D'ailleurs, Mademoiselle, bien que son corps ne soit pas caché

(36) Elles sont peut-être encore liées dans la pensée de l'écrivain par le fait que les enfants de l'Assistance publique à Alligny étaient aussi appelés par les paysans «enfants de putain». Voir témoignage de Marc Kouscher in *Jean Genet, matricule 192.102* cit., p. 101.

(37) *Les Paravents* cit., p. 30, elle déclare porter 3 jupons.

(38) *Ibid.*, p. 33.

(39) *Ibid.*

(40) *Ibid.*, p. 28. C'est nous qui soulignons.

(41) *Ibid.*, p. 28.

comme celui de Leïla ou de Warda, a aussi une forme d'opacité puisqu'elle n'a ni nom ni prénom dans le scénario et qu'on ne sait rien de son passé.

La jupe et le sein sont dotés d'une double polarité, positive et négative: quand l'écrivain évoque directement Eugénie Regnier, ils ont une polarité positive, rassurante, mais quand ces attributs sont donnés à d'autres figures maternelles, ils deviennent aisément menaçants. C'est le cas encore de la poitrine de l'institutrice dans *Mademoiselle* qui est un objet de désir pour Manon mais aussi le lieu où l'institutrice cache l'arsenic qu'elle va déverser dans l'abreuvoir<sup>42</sup>. Le sein nourricier devient alors un sein assassin qui n'est pas sans évoquer l'image de la petite bonne de *Pompes funèbres* au sein duquel le nourrisson décédé pend comme s'il avait reçu la mort même du lait maternel<sup>43</sup>.

### L'eau

Un troisième élément est à considérer dans ces scènes: c'est l'eau. Ophélie, la mère de toutes les noyées en quelque sorte est convoquée par ces représentations, d'autant que Shakespeare précise que ses vêtements s'ouvrent lors de l'accident qui entraîne sa noyade et la portent un moment à la surface avant qu'elle ne s'enfonce dans les profondeurs d'une rivière boueuse. Une première remarque s'impose: l'héroïne malheureuse d'*Hamlet* disparaît dans une rivière, c'est-à-dire dans une eau courante tandis que chez Genet il s'agit d'une eau stagnante, fermée: un bassin pour sœur Zoé, un lac pour Mademoiselle. Quand à Leïla, elle s'enfonce dans sa robe comme dans un puits sombre. Nombreux sont les peintres, notamment au XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont représenté Ophélie dans la position horizontale des corps flottants, comme endormie, bercée par les eaux. Chez Genet au contraire, les corps descendent à la verticale et les jupes sont tout ce qui persiste un instant des disparues, absorbées par l'élément liquide. Son eau, est intimement liée à l'ombre: c'est pendant la nuit que Mademoiselle disparaît dans le lac et le noir se fait sur scène lorsque Leïla s'enfonce, noyée dans ses jupes. Cette eau appartient à la catégorie qui boit au lieu d'être bue que Gaston Bachelard a identifiée dans *L'Eau et les rêveries du repos*<sup>44</sup>. La nature mortifère de celle-ci apparaît nettement dans le scénario où elle tue à trois reprises: ce sont tout d'abord les eaux furieuses libérées quand l'institutrice ouvre les vannes et qui noient le bétail du village, puis l'eau empoisonnée par Mademoiselle qui avait caché un sachet d'arsenic entre ses seins, précise Genet, avant d'en vider le contenu dans l'abreuvoir, et enfin l'eau du lac où elle se noie à la fin du script. C'est une eau parfois coléreuse, parfois calme et qui loin de nourrir empoisonne et avale.

Mais revenons aux circonstances de ces noyades: dans l'œuvre de Shakespeare, Ophélie se noie par accident même si elle ne se débat pas, ce qui a fait dire à certains commentateurs qu'il s'agit d'un suicide. Il faudrait plutôt parler d'une mort consentie. Par ailleurs, elle est seule au moment où le drame se produit. Il n'y a donc personne susceptible de la secourir. Chez Genet, les trois noyades sont d'autant plus intéressantes qu'elles explorent trois mises en scène possibles de celle-ci. La première, qui

(42) *Mademoiselle* cit., p. 37.

(43) J. GENET, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 129-130: «Sa douleur était plutôt physique, causée par cette amputation écœurante: la mort qui faisait tomber de votre sein le fardeau de chair qui s'y attachait par la bouche. Sa pensée écartait d'elle le souvenir de son enfant qui lui apparaissait comme un petit cadavre recroquevillé, accroché monstrueusement à l'un de ses nichons par les ongles et cette bouche morte».

(44) G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 77.

date de 1943, si l'on considère le moment de la rédaction de *Miracle de la rose*, est la plus violente puisqu'il ne s'agit nullement d'un accident, mais d'un meurtre: celui de sœur Zoé par Daniel, un colon de Mettray qui la pousse dans le bassin par vengeance et assiste, impassible, à sa descente au fond des eaux.

La seconde, qui date de 1951, met en scène la noyade sous la forme d'un accident mais auquel l'enfant prend indirectement part puisque c'est sa marche menaçante en direction de l'institutrice qui est la cause de la chute de celle-ci dans le lac. Qui plus est, il hésite tant et si bien à la secourir qu'elle sombre avant qu'il n'ait pris une résolution.

Dans la troisième datée de 1958, la noyade est radicalement différente puisque Leïla, l'héroïne des *Paravents* est seule. La noyade n'a pas du tout les allures d'un accident, mais plutôt d'une mort pleinement acceptée. Au fil du temps donc, les scènes évoluent du meurtre à l'accident pour arriver à la mort consentie: Leïla se laisse volontiers guider dans sa descente vers l'au-delà.

Cette mort, qui chez Genet, est consubstantielle à l'eau est féminine. L'écrivain, nous l'avons souligné plus haut, a perdu deux mères: Camille Gabrielle Genet qui l'a abandonné et Eugénie Regnier qui l'a élevé jusqu'à l'âge de 12 ans, avant de mourir subitement, renouvelant en quelque sorte la malédiction du premier abandon. Ainsi l'enfance de Genet est doublement marquée par la mort de la mère. Dans *Les Paravents* d'ailleurs, l'héroïne lors de sa descente dans la mort s'interroge: «[...] est-ce que la mort est une dame, une dame qui viendra me prendre[...]»<sup>45</sup>. Une remarque s'impose ici: la mort n'est pas imaginée conformément aux représentations traditionnelles sous forme de squelette, mais comme une «dame». Or, ce choix du mot «dame» plutôt que «femme» par exemple implique qu'il s'agit d'une femme d'âge mûr et inconnue, autrement dit une possible apparition de Camille Gabrielle Genet, cette «dame» dont l'écrivain n'a jamais su que le nom et dont il recherchera le visage jusque sur une inconnue dans la rue<sup>46</sup>. Certainement, enfant, il a espéré qu'elle viendrait le reprendre et l'arracher à son sort d'enfant abandonné. Cette figure maternelle tient aussi d'Eugénie Regnier dont les jupes restent gravées dans la mémoire de l'écrivain et flottent à la surface des eaux lourdes où s'enfoncent ses noyées comme un appel peut-être ou comme une nostalgie de l'abri maternel. De quelle mère s'agit-il en fin de compte? Cette «dame» n'est en réalité ni l'une ni l'autre mais la fusion des deux, unies dans ce qui leur est commun: la disparition, l'abandon de l'enfant Genet qui, en retour, les punit en quelque sorte en les livrant à l'eau. À cette impuissance qu'il a dû ressentir enfant, il oppose la toute-puissance de l'assassin qui ne subit pas le malheur, mais le provoque. Autrement dit, ce sont des pulsions sadiques qui s'expriment ici soit de manière très directe comme dans *Miracle de la rose*, soit sous le masque d'un accident ou encore dans la scène énigmatique des *Paravents*. On retrouve d'ailleurs ces pulsions dans les coups que Saïd voudrait infliger à Leïla<sup>47</sup>. L'aveu de ce désir de blesser la mère qui s'exprime à travers l'intention d'infliger des coups à Leïla est justement dévoilé dans un passage où il est immédiatement relayé par la confession du condamné à mort qui prend en charge la même pulsion, mais l'exprime dans sa forme la plus extrême, mêlant meurtre et amour envers la figure maternelle. On remarquera d'ailleurs que c'est par une blessure au ventre que le personnage aurait voulu commettre son crime:

(45) *Les Paravents* cit., p. 223.

(46) Voir plus bas la citation du *Journal du voleur*.

(47) *Les Paravents* cit., p. 222: «Saïd, mon bon Saïd, tu m'as éborgnée et tu as bien fait».

LEÏLA: [...] Tu ne m'as jamais battue, Saïd?

SAÏD: Toutes les nuits je ne fais que m'entraîner. Dès ma sortie tu prends sur la gueule.

*Un silence. On entend une voix qui parle.*

La VOIX du condamné à mort, *très virile et décidée*: Non. Si c'était à refaire: je m'approcherais de face, en souriant, et je lui offrirais une fleur artificielle, comme elle les aimait. Un iris en satin violet. Elle me remerciait. Aucune poupée blonde comme celles des films n'aurait écouté de pareilles foutaises que les miennes, et dites avec un si câlin sourire. C'est seulement...

LEÏLA, *admirative*: Qui c'est?

Le GARDIEN, *grognon*: Le condamné à mort. Il a tué sa mère.

La VOIX du condamné à mort: ... quand mon discours aurait été fini, qu'elle aurait respiré la rose et qu'elle l'aurait piquée dans ses cheveux gris, que je lui aurais... (*À mesure la Voix s'exalte, et vers la fin elle psalmodiera et chantera.*) délicatement ouvert le bide. Délicatement, j'aurais soulevé les rideaux du jupon pour regarder couler les boyaux, et j'aurais joué avec comme les doigts jouent avec les joyaux. Et la joie mon œil l'aurait redite à l'œil égaré de ma mère!<sup>48</sup>

L'eau assimilatrice dans laquelle Genet précipite ses noyées est une tentation pour l'enfant dans *Mademoiselle* où Bruno hésite un instant à plonger au secours de l'institutrice. Cette tentation est d'ailleurs clairement exprimée dans *Querelle de Brest* à propos de Madame Lysiane, figure maternelle du roman: «Il [Robert] laissait la maternelle féminité de cette femme forte et tendre à la fois l'envahir. Il *nageait* dans cet élément où parfois il était tenté de s'oublier»<sup>49</sup>. Cette mère de substitution que le personnage s'est trouvée est une eau dans laquelle il est possible de nager, de se fondre.

Comme nous l'avons signalé en début d'article, à la différence des autres morts des *Paravents* qui traversent une forêt et se retrouvent dans un au-delà qui accède à la représentation, Leïla s'enfonce dans une eau sombre d'où elle ne réapparaîtra jamais, entraînant d'ailleurs Saïd dans son sillage puisque ni l'un ni l'autre ne se joindra aux autres morts et que tous deux déclarent aller au «pays du monstre» ou du «dragon»<sup>50</sup>. Que peut bien être cette énigme du monstre, si ce n'est le couple mère-fils comme celui formé par Hamza et sa mère dans *Un captif amoureux*<sup>51</sup>? «Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement»<sup>52</sup> remarque Bachelard dans son essai. Cette eau fermée qui digère son mort, se l'assimile en quelque sorte, est un liquide amniotique qui renvoie l'être à sa vie prénatale: «Un grand nombre de rêves, souvent remplis d'angoisse, tels que ceux où l'on passe par des couloirs étroits, où l'on séjourne dans l'eau, reposent sur des fantasmes concernant la vie intra-utérine, le séjour dans le corps de la mère et l'acte même de naître»<sup>53</sup>. Cette association de la noyade avec la naissance est présente à l'esprit de Genet lorsqu'il évoque son origine dans *La Sentence* où il se décrit: «[...] fort de n'avoir jamais traversé une femme sauf à la minute de [s]a naissance, encore aveugle, muet, et sans doute encore *noyé*»<sup>54</sup>.

(48) *Ibid.*, pp. 129-130.

(49) *Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, 1992, p. 103. C'est nous qui soulignons.

(50) *Les Paravents* cit., p. 167 pour Saïd et p. 176 pour Leïla.

(51) Genet écrit en effet: «Finalement, je n'imaginai jamais une figure seule: toujours un couple dont l'une était prise dans l'attitude quotidienne et avec ses mensurations réelles, l'autre géante, simplement présente, ayant la consistance et les proportions d'une figure mythologique. Afin de résumer peut-être ce qu'était cette apparition: un groupe, couple-monstre dont une figure serait humaine, l'autre fabuleuse» (*Un captif amoureux* cit., p. 241).

(52) G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves* cit., p. 125.

(53) S. FREUD, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1987, p. 343.

(54) J. GENET, *La Sentence*, Paris, Gallimard, 2010, p. 28. Souligné par nous.



Mais loin d'exprimer le seul désir de retour à l'état foetal de l'auteur, ce que les trois noyades dans l'œuvre de Genet indiquent c'est le meurtre symbolique de la mère qui est ainsi congédiée en quelque sorte par son fils. La première ligne de *Querelle de Brest*, dont la figure maternelle, comme nous l'avons montré plus haut, est une eau dans laquelle le personnage aspire à se baigner, est: «L'idée de meurtre évoque souvent l'idée de mer, de marins». Bien qu'il n'ait pas développé la question de la figure maternelle dans son article, Patrice Bougon remarque justement qu'il y a ici un jeu de mots et que là où l'auteur écrit «mer», il faut comprendre «mère»<sup>55</sup>. Ainsi Genet évoquerait d'une manière indirecte une préoccupation secrète: l'idée de meurtre évoque l'idée de mère. Cette dissolution voulue de la figure maternelle qui trouve son expression dans ces scènes de noyade, c'est aussi le choix d'une mort sans trace qui entre en adéquation avec la pensée d'un auteur qui se dit «issu d'une absence» dans *La Sentence*<sup>56</sup>.

### *Le couple Saïd-Leïla*

Si, comme nous l'avons montré précédemment, les indices de la figure maternelle: jupes, ombre et noyade sont associés au personnage de Leïla, c'est parce qu'en dépit de sa jeunesse et de l'existence d'un personnage désigné comme la mère de Saïd dans la pièce, elle est aussi une figure maternelle. Son invisibilité en est encore un indice: cachée sous sa cagoule, elle n'a pas de visage, tout comme Camille Gabrielle Genet n'en a jamais eu pour son fils qui n'a connu d'elle que son nom. Elle est plus une présence aux côtés du héros qu'une identité, le prénom même (la nuit) que lui donne Genet, ne fait que souligner ce qu'elle représente en fin de compte pour le héros:

Leïla: Où nous allons, Saïd?

Saïd: Où je vais, moi et moi tout seul, puisque *tu n'es rien que mon malheur*. À moins qu'en parlant de moi et de mon malheur, je dise nous. Eh bien, je vais et ça doit être loin, au pays du monstre. Que ça se trouve sous nos pieds, juste en dessous, où il n'y aura jamais de soleil, puisque je te porte et je te traîne *l'es mon ombre*<sup>57</sup>.

L'ombre dont nous avons identifié la nature éminemment maternelle est étroitement associée au mystère (le pays du monstre) et à l'invisibilité du personnage. Une fois emprisonné, Saïd dans sa conversation avec Leïla lui reproche de ne pas l'avoir conseillé afin de lui éviter l'arrestation dont il a fait l'objet:

LEÏLA, *d'une voix très douce*: ...en marchant vite, et les reins courbés, mais surtout la veste pas boutonnée, personne n'aurait remarqué la bosse que faisaient les boîtes de conserves sous ta chemise.

SAÏD, *même douceur*: Si tu as raison, c'est encore pire, puisque tu me montres le moyen de m'échapper une fois que c'est rendu impossible. Il fallait me prévenir avant...

LEÏLA: J'étais déjà bouclée. Dans le cachot enfermé. Je ne pouvais plus te conseiller.

SAÏD: Je ne veux pas de conseils, mais *tu peux me guider puisque tu es invisible et lointaine*, derrière des murs épais... Et blancs... Et lisses... Et inaccessibles... Lointaine, invisible et inaccessible tu pouvais me guider<sup>58</sup>.

(55) P. BOUGON, *La Métaphore de la mer dans «Querelle de Brest»*, dans *Toutes les images du langage. Jean Genet*, sous la direction de F. Ekotto, A. Renaud et A. Vannouvong, Fasano, Schena Editore et Paris Alain Baudry et Cie Editeur, 2008, p. 21.

(56) J. GENET, *La Sentence* cit., p. 26.

(57) *Les Paravents* cit., p. 167.

(58) *Ibid.*, pp. 121-122. Souligné par nous.

Par le vol, la mendicité et l'épreuve de l'emprisonnement, Leïla se rapproche encore de la mère naturelle que Genet s'est imaginée dans *Journal du voleur* (à défaut de l'avoir connue) et à qui il prête un certain nombre de ses propres traits, la créant ainsi à son image:

[...] sous un réverbère, dans une rue de la ville où j'écris, le visage blafard d'une petite vieille, un visage plat et rond comme la lune, très pâle, dont je ne saurais dire s'il était triste ou hypocrite. *Elle m'aborda, me dit qu'elle était très pauvre et me demanda un peu d'argent.* La douceur de ce visage de poisson-lune me renseigna tout de suite: la vieille sortait de prison.

– *C'est une voleuse*, me dis-je. En m'éloignant d'elle une sorte de rêverie aiguë, vivant à l'intérieur de moi et non au bord de mon esprit, m'entraîna à penser que c'était peut-être ma mère que je venais de rencontrer. *Je ne sais rien d'elle qui m'abandonna au berceau, mais j'espérai que c'était cette vieille voleuse qui mendiait la nuit.*

– Si c'était elle? me dis-je en m'éloignant de la vieille. Ah! Si c'était elle, j'irais la couvrir de fleurs, de glaïeuls et de roses, et de baisers! J'irais pleurer de tendresse sur les yeux de ce poisson-lune, sur cette face ronde et sottée! Et pourquoi, me disais-je encore, pourquoi y pleurer? Il fallut peu de temps à mon esprit pour qu'il remplaçât ces marques habituelles de la tendresse par n'importe quel geste et même par les plus décriés, par les plus vils, que je chargeais de signifier autant que les baisers, ou les larmes, ou les fleurs.

– Je me contenterais de baver sur elle, pensais-je, débordant d'amour. (Le mot glaïeul prononcé plus haut appela-t-il le mot glaviaux?) De baver sur ses cheveux *ou de vomir dans ses mains*. Mais je l'adorerais *cette voleuse qui est ma mère*<sup>59</sup>.

Or, dans *Journal du voleur*, cette femme qui pourrait être sa mère, qui possède un visage rond et plat comme lui, qui sort de prison, vit tantôt de mendicité tantôt de ses vols tout comme Genet<sup>60</sup>, apparaît justement durant la nuit. Leïla, quant à elle, vole tout au long du drame à droite et à gauche (et est emprisonnée comme l'écrivain). Cachant ses larcins sous ses vêtements, elle rentre chez elle avec un gros ventre puis extrait un à un les objets de dessous ses jupes en leur parlant avec affection comme si elle les mettait au monde: «Leïla, *sortant une râpe à fromage*: Salut!... Je ne suis pas rancunière. Tu m'as râpé la peau du ventre, et pourtant je te salue. Tu vois un jour nouveau. Ici, c'est la maison de la Mère»<sup>61</sup>. Leïla est comme enceinte du vol et peut-être même du voleur. La mère, c'est autant Leïla que la mère désignée comme telle de Saïd. D'ailleurs, ce dernier se fait cette réflexion: «Si tu [Leïla] te colles à moi comme un morpion à une couille, comme la forme ronde colle à l'orange [...]»<sup>62</sup> dans cette image de l'orange, il faut voir l'emboîtement, l'enveloppe ou l'utérus qui contient le fœtus, elle symbolise le fantasme d'involution dans le corps maternel. Un petit détail, mais qui a son importance, vient encore confirmer la nature secrète de Leïla: au moment où elle réapparaît sur scène avant de disparaître totalement dans sa crinoline, c'est-à-dire au moment où elle s'abandonne, en se plongeant dans l'élément liquide, à sa véritable nature – qui est maternelle –, elle porte des talons hauts, tout

(59) *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1991, p. 22. (Souligné par nous). Dans le roman, l'auteur imagine qu'il vomirait dans les mains de sa mère retrouvée et l'héroïne des *Paravents*, quant à elle, se livrant à la mendicité pour mieux satisfaire Saïd remarque «(une mendiante)... pue. C'est son truc. On lui donne un sou et on se sauve *en dégueulants*» (*Les Paravents* cit., p. 134, souligné par nous).

(60) Au onzième tableau Leïla semble avoir atteint une sorte d'apothéose en se livrant à la mendicité, activité grâce à laquelle elle gagne enfin le respect de Saïd:

«Leïla, *à voix douce*: Saïd... maintenant je mendie comme il faut.

Saïd, *admiratif*: La chine! Et tu ne me le dis que cette nuit?» (*Les Paravents* cit., p. 127 et p. 134, il renouvelle son exclamation).

(61) *Les Paravents* cit., p. 95.

(62) *Ibid.*, p. 168.

comme la mère au début de la pièce à qui Saïd avait ordonné de mettre ses souliers à talons. Une fois qu'elle les avait chaussés, la mère apparaissait ainsi magnifiée aux yeux de son fils.

Saïd est en somme un héros qui a deux mères, comme l'écrivain lui-même. D'ailleurs, la pièce avait pour titre originel «Les Mères». Leïla serait donc une autre figure de la mère et Saïd le représentant de l'auteur dans la pièce. Genet n'a-t-il pas écrit dans «Comment jouer *Les Bonnes*»: «[...] je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte)»<sup>63</sup>. Ainsi il a prêté à Saïd plusieurs caractéristiques qu'il s'est reconnues à lui-même<sup>64</sup>: lâche, menteur et traître. Et que le personnage chargé de le représenter soit arabe – peuple que l'écrivain a toujours aimé – n'affecte en rien l'interprétation puisque, comme nous l'avons souligné plus haut, Genet s'est senti, dès l'enfance, étranger dans son village<sup>65</sup>. Par ailleurs, Saïd est un voleur peu habile qui, tout comme Genet, va de condamnation en condamnation<sup>66</sup> de prison en prison<sup>67</sup> et qui n'hésite pas à déclarer: «Je te le dis, je suis en train de devenir quelqu'un»<sup>68</sup>. Pourtant dans cette pièce, Genet brouille les cartes en distribuant les rôles quand il fait de Leïla l'épouse de Saïd. Mais dans ce drame, il n'y a pas d'union charnelle entre mari et femme, juste une communion d'âme à partir du moment où Leïla, incarcérée tout comme lui, apparaît à ses yeux comme un possible double féminin de lui-même. Un double féminin qui n'est autre que cette mère jamais vue que l'écrivain crée à son image et dont il fait une épouse pour le personnage qui le représente sur scène. Quelle plus complète fusion imaginer entre une mère et son fils?<sup>69</sup>

### *Fantasme d'auto-engendrement*

Cette mère tellement désirée, pourquoi l'auteur la précipite-t-il ainsi dans des eaux où elle s'abîme? C'est qu'en fin de compte, elle lui sert plus morte que vivante car, au moment où il rédige ces œuvres, il n'est plus un enfant mais un artiste qui bâtit sur sa blessure pour reprendre les termes d'Hélène Cixous qui écrit: «Lui Genet chaque année naît et renaît de la blessure retrouvée, relue, sondée jusqu'au Souvenir»<sup>70</sup>. Étoile dans le firmament, la mère chez Genet ne guide qu'à la condition d'être loin. Une fois emprisonné, Saïd accuse Leïla de ne pas l'avoir conseillé comme elle aurait dû et achève sa réplique par ses mots: «Lointaine, invisible et inaccessible, tu pouvais me guider»<sup>71</sup>.

(63) J. GENET, «Comment jouer *Les Bonnes*», *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 10. Freud a identifié cette tendance des écrivains de la modernité littéraire à cliver leur moi en mois partiels comme manière de gérer l'éclatement du moi qu'ils ressentent. Voir «L'écrivain et le fantasme» in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, pp. 220-221.

(64) J. GENET, *L'Ennemi déclaré* cit., p. 11.

(65) Voir note n. 5 en début d'article.

(66) *Ibid.*, p. 81: Le Cadi à Saïd: «Ce que tu gagnes à chaque nouvelle condamnation, je vois, vaguement, où tu vas, mais moi, chaque condamnation me conduit vers quoi?».

(67) *Ibid.*, p. 97, Leïla déclare: «Alors, au gnouf. Avec Saïd. Puisque maintenant on doit aller de village en village, autant aller de prison en prison... Avec Saïd».

(68) *Ibid.*, pp. 169-170. Rappelons que cette pièce a été écrite alors que Genet avait déjà accédé à la notoriété.

(69) Le lien entre Madame Lysiane, Robert et son frère dans *Querelle de Brest* met en scène, de manière moins déguisée, la même préoccupation.

(70) *Entretien de la blessure*, Paris, Editions Galilée, 2011, p. 24. Et plus loin (p. 55): «Il fait du Traumatisme sa gelée royale, son régéal amer».

(71) *Les Paravents* cit., p. 122.

Mais dans son effort pour s'arracher à une fixation maternelle morbide, Genet découvre ceci: l'absence, la perte, aussi douloureuse soit-elle, libère et permet à l'artiste d'accéder à un autre niveau de création, elle en est peut-être même la condition. C'est la réflexion qu'il se fait devant la peinture de *Ronde de nuit* de Rembrandt et qu'il faut appliquer à sa propre œuvre: «Dès la mort de Saskia – je me demande s'il ne l'a pas tuée, d'une manière ou d'une autre, s'il ne s'est pas réjoui de sa mort – enfin son œil et sa main sont libres»<sup>72</sup>, une idée toute sartrienne que Genet conduit un peu plus loin que l'auteur de *L'Être et le néant* (dans ce roman, Sartre écrit à propos de la disparition de son père: «La mort de Jean-Baptiste fut la grande affaire de ma vie: elle rendit ma mère à ses chaînes et me donna la liberté»<sup>73</sup>) en exprimant très directement une pulsion de meurtre associée au manque originel. La manière dont il maltraite les personnages de mère dans son œuvre en est un signe: par exemple le quasi-viol, sur la tombe de son enfant, de Juliette, la petite bonne de *Pompes funèbres*<sup>74</sup>. Mais l'expression la plus extrême de ce désir est dans *Les Paravents* celle du condamné à mort s'adressant à sa mère qu'il a assassinée:

La voix du condamné à mort: Madame, *c'est pour ma liberté*. Madame, je n'aime que votre ventre où pendant neuf mois j'ai pris la forme rose que la rose de votre matrice a laissé tomber sur le carreau comme une quenelle sur une assiette. Aujourd'hui, *je me libère pour de bon de votre ventre trop chaud! je le refroidis*<sup>75</sup>.

Le condamné à mort, c'est encore une autre figure de l'auteur dans la pièce. Sa confession, habilement entrelacée au dialogue de Saïd et Leïla détenus dans la même prison que lui, avoue de manière très crue, une pulsion matricide qui ne s'exprime chez Saïd que de manière déguisée, d'où la figure opaque, masquée de Leïla grâce à laquelle elle peut prendre forme. Ainsi, dans la nuit de la prison, la voix du condamné à mort est en quelque sorte la voix inconsciente de Saïd.

Ce désir de tuer la mère dans et par l'œuvre débouche sur un fantasme d'auto-engendrement que l'écrivain a exprimé à plusieurs reprises dans ses textes, dans *Journal du voleur* notamment qui doit lui servir de Genèse comme il le déclare à la dernière page de son livre, mais encore et surtout sans aucun fard dans *La Sentence*:

Avant de naître, avant que d'être avec ce corps, j'étais hors du temps et de l'espace, et c'est peut-être moi, ce fut mon impatience qui forcèrent l'homme et la femme, qui forcèrent la fornication un certain jour, choisissant moi-même le spermatozoïde et l'ovule, avec eux la position – latitude et longitude – d'où mon corps partirait afin de s'expatrier de cette partie du monde où le regard incongru de dieu se fait toujours plus menaçant. Cette divagation me laisse capter l'idée que mes géniteurs avaient besoin que je sois afin d'être eux-mêmes un moyen pour qu'ils me mettent au monde<sup>76</sup>.

Comme ce texte l'exprime, Genet veut se tenir lieu d'origine. Face au sentiment d'impuissance dans lequel l'abandon (et l'on peut même dire le double abandon puisque sa mère nourricière, Eugénie Regnier, est morte alors qu'il n'était encore

(72) *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés...*, Paris, Gallimard, 1989, p. 25.

(73) J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 11. Et plus bas, il écrit: «Eût-il vécu, mon père se fût couché sur moi de tout son long, et m'eût écrasé. Par chance, il est mort en bas âge [...]».

(74) *Pompes funèbres* cit., pp. 195-196. Genet conclut la scène par ces mots: «Qu'on l'encule sur la tombe de sa fille, je serai content».

(75) *Les Paravents* cit., p. 134. On notera la volonté de désacraliser la mise au monde de l'enfant par le caractère grotesque de la comparaison choisie.

(76) *La Sentence* cit., p. 28.

qu'un enfant) l'a laissé, il procède au meurtre symbolique de la mère, mais celui-ci a lieu dans l'eau, comme s'il voulait se donner le pouvoir de l'appeler à renaître, ce qu'il fait, à sa manière, par son œuvre. Dans *Les Paravents* qui met en scène la troisième version de cette noyade, l'enfant devenu le mari (un mari qui observe la plus grande chasteté dans ses relations avec sa femme) la suit, même si c'est avec un certain retard, dans sa disparition au lieu de rester au bord de l'eau comme dans les versions précédentes de noyade de la figure maternelle. Mais si elle doit renaître par le pouvoir créateur de l'écrivain, cette mère sera à l'image du fils: voleuse et mendicante comme Leïla dans *Les Paravents*. Genet renverse ainsi l'ordre originel: il confisque à la mère son pouvoir de mettre au monde et se l'approprie, se forgeant ainsi, livre après livre, une stature de démiurge, totalement maître de son destin.

Peu étudié parce qu'encore inédit, le scénario de Jean Genet, *Mademoiselle*, a souffert aussi du mauvais accueil réservé au film de Tony Richardson. Pourtant ce script possède un intérêt réel, tant du point de vue cinématographique que thématique. Mise en corrélation avec *Les Paravents* et *Miracle de la rose*, la mort de l'institutrice dans ce script permet de proposer une interprétation de l'énigmatique scène de la disparition de Leïla dans la pièce et d'éclairer le motif de la noyade chez Jean Genet. Celle-ci, comme le présent article le montre, ne concerne que les figures maternelles qui prennent dans son œuvre différents visages mais qui sont intimement liées entre elles par l'eau et l'obscurité, ainsi que par la jupe qui est l'indice du lien autobiographique de celles-ci avec l'écrivain. Ces noyées qui réapparaissent dans son œuvre révèlent l'ambiguïté profonde des sentiments de l'auteur vis à vis de ses deux mères disparues trop tôt et montrent comment Jean Genet devenu adulte s'est construit en tant qu'écrivain sur ce manque qui a nourri sa création artistique et tracé la voie par laquelle il a, comme Saïd dans *Les Paravents*, trouvé son chant. Est-ce par une prescience toute rimbaldienne que Genet, malade, se sachant arrivé au bout de sa vie et ayant à peine achevé les dernières corrections d'*Un captif amoureux* prend un bain dans sa chambre d'hôtel, lui qui dans sa vieillesse avait horreur de se laver, comme s'il consentait à cette réunion finale avec l'élément liquide? Et, ultime coup du sort: ce dernier bain lui apporte la mort au moment même où il sort de l'eau.

DIANE HENNETON  
*Elon University, North Carolina*





*Témoignages écrits en langue vulgaire  
dans la Vallée d'Aoste du bas Moyen Âge<sup>1</sup>*

*Abstract*

Castles of the Aosta Valley preserve the most ancient proofs of the vernacular language practice. We are dealing with marked inscriptions on the walls of these dwellings: poetry or prose, locally originated or often “imported”, that bear witness to the diffusion in the Aosta Valley of literary genres that belong to the French culture.

Also, the inventories of the castles reveal the presence of French literature works, such as the “mystères”, the chivalric romances and the courtly literature.

The phenomenon of local variants, usually written by anonymous authors and inspired by works of French origin, is widespread: a fifteenth-century manuscript, conserved at Aosta Cathedral Archives, is a significant example.

*Chronique de la Maison de Challant* by Pierre du Bois is the first historical work written in French by a local author and it is dated from the second half of the fifteenth-century.

Dans le panorama culturel du bas Moyen Âge valdôtain, ce sont les châteaux qui jouent le rôle de protagonistes et non seulement du point de vue artistique, du moment qu'ils conservent les témoignages les plus anciens de la connaissance et de l'emploi de la langue vulgaire. Il s'agit premièrement de “graffiti” et inscriptions tracés avec les instruments les plus divers (couteaux, clous, craies d'argile ou terre rouge, morceaux de charbon, etc.), par des mains le plus souvent anonymes sur les murs de ces anciennes demeures seigneuriales. Ces empreintes, expression d'une attitude instinctive qui n'a pas cessé de séduire l'humanité depuis l'âge des cavernes, ont pu quelquefois résister aux injures du temps et aux intempéries, ainsi qu'aux multiples, successives transformations des manoirs – crépissages, restructurations, etc. – qui en ont, en plusieurs autres cas, effacé les traces.

C'est à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les historiens locaux ont accordé de l'intérêt à cette typologie de sources, dont ils ont saisi l'importance historique. En fait, ces inscriptions témoignent d'une évolution linguistique qui, pour la Vallée d'Aoste, à travers son incorporation dans l'aire gallo-romaine avant et franco-burgonde après<sup>2</sup>, s'était développée pareillement à ce qui s'était passé dans les régions au-delà des Alpes Graies et Pennines, se renforçant à travers l'appartenance du diocèse d'Aoste à l'archidiocèse de Tarantaise, à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que, du point de vue politique et institutionnel, moyennant l'insertion dans ce puissant domaine que les comtes de Savoie avaient commencé à bâtir, depuis le XI<sup>e</sup> siècle, à califourchon des Alpes.

(1) Nous publions ici une synthèse des leçons consacrées à l'histoire de la langue et de la culture en Vallée d'Aoste, dans le cadre du Séminaire d'Histoire Valdôtaine institué par les Archives Historiques Régionales. Nous y avons fait amplement référence à l'ouvrage fondamental de L. COLLIARD, *La Culture valdôtaine au cours des siècles*, Aoste 1976, pp. 1-75, auquel nous renvoyons le lecteur pour les approfondissements complémentaires.

(2) Fin du VI<sup>e</sup> siècle (575 après J.C.): 1<sup>er</sup> royaume de Bourgogne; 1032: fin du dernier royaume de Bourgogne.

Ce sont les chanoines François-Gabriel Frutaz (1859-1922) et Justin Boson (1881-1954) qui proposent à l'attention des érudits locaux, en les éditant, les graffiti découverts sur les murs des châteaux valdôtains: il s'agit de compositions poétiques ou en prose, tantôt de production locale, ou plus souvent d'"importation", qui témoignent en tout cas de la diffusion et de la circulation, en Vallée d'Aoste, de textes et genres littéraires appartenant à la culture française, que le passage de jongleurs et trouvères séjournant dans les châteaux avait contribué à faire connaître.

Parmi les compositions indiscutablement locales, il faut rappeler le célèbre quatrain, aujourd'hui malheureusement illisible, découvert à Fénis par l'abbé M. Durand et le chanoine F.-G. Frutaz, attribuant ces vers à Boniface de Challant, qui les aurait composés à l'occasion du mariage et du départ du château de sa fille Bonne, comme l'indique la date du 20 novembre 1402 clôturant ce bref poème chargé de nostalgie<sup>3</sup>.

À la littérature d'"importation" appartiennent, par contre, les "graffiti" du château de Quart, quatre vers en ancien français attribués par F.-G. Frutaz au roi de Navarre Thibaud de Champagne (†1253)<sup>4</sup>; et encore les fragments du *Roman de Renart*, conservés au château de Châtillon, déjà signalés par J. Boson en 1921<sup>5</sup>, et les "Proverbes" de Fénis, édités par Boson même en 1919, qui ornent les fresques de la cour du château et constituent une variante locale de textes fort semblables que l'on retrouve dans plusieurs manuscrits français des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>.

Les "dits" et les "proverbes", espèces de sentences morales en vers inspirées de la vie quotidienne, au contenu savoureusement ironique sinon licencieux, constituaient en effet, à cette époque, un genre littéraire très cultivé et très populaire en France, à côté des "mystères", du roman chevaleresque et de la littérature courtoise. Ce qui reste ou dont on a pu reconstruire les traces, à travers les anciens inventaires des archives et des bibliothèques des châteaux valdôtains, atteste la présence d'ouvrages de la littérature française représentant presque tous les genres littéraires qu'on vient de citer: les fragments de l'*Entrée d'Espagne*, tirés d'une chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle, retrouvés aux archives du château d'Entrèves à Châtillon et publiés par Paul Aebischer en 1925<sup>7</sup>; les deux fragments du *Roman d'Escanor*, appartenant au célèbre "cicle breton" ou "arthurien", retrouvés dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle provenant des archives Sarriod de La Tour et publiés par Joseph Bréan en 1948<sup>8</sup>; la composition intitulée *La chastelaine du Vergier*, éditée à Florence en 1888 – luxueuse tirage de 50 exemplaires – et republiée par Jules Brocherel en 1927<sup>9</sup>. Ce dernier ouvrage, tiré d'un manuscrit provenant de la bibliothèque du château d'Aymavilles et attribué à un anonyme écrivain valdôtain du XV<sup>e</sup> siècle, se révèle décidément intéressant du point de vue linguistique, car il constitue une variante locale en prose, riche d'expres-

(3) Edité in «Bulletin de l'Académie Saint-Anselme» (BASA), XXI, Aoste 1926, pp. 20-21; cf. aussi J. BRÉAN, *Anthologie Littéraire Valdôtaine*, Aoste 1948, p. 19; L. COLLIARD, *La Culture* cit., p. 25 et R. GORRIS, *Les débuts de la littérature valdôtaine francophone: du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. «D'un château à l'autre...»*, in *La littérature valdôtaine au fil de l'histoire*, Aoste 1993, p. 21.

(4) Cf. F.-G. FRUTAZ, *Les origines de la langue française dans la Vallée d'Aoste*, Aoste 1913, p. 43; J. BRÉAN, *op. cit.*, p. 12; L. COLLIARD, *La Culture* cit., pp. 19-20; R. GORRIS, *art. cit.*, p. 21.

(5) J. BOSON, *L'apparition du français dans les actes publics du Duché d'Aoste*, in «Augusta Praetoria» (AP), 5-6 (1921), p. 92.

(6) J. BOSON, *Proverbes en ancien français du château de Fénis*, in AP, 4-5 (1919), pp. 215-235; ID., *Le château de Fénis*, Novare 1953, pp. 15-30; L. COLLIARD, *La Culture* cit., pp. 22-25; B. ORLANDONI-D. PROLA, *Il castello di Fénis*, Aosta 1982, pp. 92-93 et *passim*.

(7) P. AEBISCHER, *Ce qui reste d'un manuscrit perdu de l'Entrée d'Espagne*, in «Archivum Romanicum», t. XII (1928); L. COLLIARD, *op. cit.*, p. 20.

(8) J. BRÉAN, *Anthologie* cit., pp. 223-227; L. COLLIARD, *La Culture* cit., p. 20.

(9) J. BROCHEREL, *La chastelaine du Vergier*, in AP, 1-12 (1927), pp. 1-17; L. COLLIARD, *La Culture* cit., pp. 39-44; R. GORRIS, *art. cit.*, p. 23.

sions dialectales, d'un ouvrage français, un roman courtois en vers composé dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et dont l'action, centrée sur une aventure galante, se joue à la cour de Bourgogne.

Les anciens inventaires des châteaux recèlent, comme on l'a dit, des données intéressantes au sujet des goûts littéraires de l'aristocratie valdôtaine au bas Moyen Âge. Un document de ce type, parmi les plus riches et détaillés, est constitué par l'inventaire rédigé en 1565 à la mort du comte René de Challant. On y lit, par exemple, à propos des collections de livres conservées dans les châteaux de la famille Challant, que dans le "cabinet de la librairie" à Issogne on trouve *deux volumes de Lancerot du lac, un livre de Petrarca réduit en françois et ung aultre intitulé Les Triomphes*; à Aymavilles, la bibliothèque du "cabinet des droits" compte cinq livres, parmi lesquels *ung livre escript à la main des afferes du roy Artus*<sup>10</sup>.

Le phénomène des variantes locales, d'auteur le plus souvent anonyme, inspirées d'ouvrages d'origine française, est très répandu dans la littérature du Moyen Âge. La raison est double: tout d'abord il faut relever qu'il s'agissait de textes destinés à être représentés sur scène ou à être chantés par des trouvères itinérants qui s'accompagnaient d'un instrument musical; deuxièmement, il ne faut pas oublier qu'à cette époque on reproduisait n'importe quel ouvrage en le recopiant à la main. Tout cela ne pouvait que faciliter les improvisations et les adaptations, du point de vue linguistique ainsi que du contenu, qui pouvaient rapprocher davantage une œuvre littéraire du contexte local.

Un exemple très significatif, en ce sens, est constitué par un manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle, retrouvé aux Archives de la Cathédrale en 1986, lors du début des travaux de mise en ordre et inventoriage de ces archives. Il s'agit d'un petit cahier de 39 feuillets, contenant plusieurs textes soit en latin soit en français<sup>11</sup>. L'examen du cahier a révélé son appartenance au chanoine de la Cathédrale Louis de Saint-Pierre, qui en aurait rédigé la première partie, y ajoutant des textes composés par son oncle Jean de Saint-Pierre, lui aussi chanoine de la Cathédrale et curé de la paroisse de Morgex de 1434 à 1460; cette charge sera relevée justement par son neveu, Louis, jusqu'en 1499. Sans entrer dans le contexte d'une analyse minutieuse de ce manuscrit, qu'on a par ailleurs partiellement édité en 1987<sup>12</sup>, il faut en rappeler ici quelques compositions en vers qui constituent justement des variantes locales de textes déjà connus à travers des manuscrits français plus anciens. C'est le cas, par exemple, de la pièce qui porte le titre de *Querela* et qui est la version incomplète et légèrement modifiée d'une composition en vers connue en France sous le titre de *La Complainte de Notre-Dame tenant son chier filz entre ses bras, descendu de la croix*; cette même conclusion s'applique à la composition titrée *Les quinze signes du Jugement dernier*, un poème connu en France déjà à partir du XII<sup>e</sup> siècle et qui semble avoir joui d'une grande popularité au Moyen Âge: on en connaît en France 25 variantes, aucune desquelles ne correspond totalement au texte valdôtain conservé dans le manuscrit de la Cathédrale, qui représente donc, quoique lacuneux, la 26<sup>ème</sup> variante. Ce détail est d'un intérêt extrême, notamment du

(10) Cf., à ce propos, M. COSTA, *Indagine sui fondi librari dei secoli XV e XVI in Valle d'Aosta: elementi per lo studio delle collezioni private e delle biblioteche ecclesiastiche*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, textes réunis par Marina Regni e Piera Giovanna Tordella, vol. I, Torino 1996, pp. 341-345.

(11) Archives du Chapitre de la Cathédrale, Ms. Ex 78A. La reliure de ce cahier est constituée par un parchemin contenant un acte notarié rédigé un siècle avant par un notaire de Pré-Saint-Didier: le texte est malheureusement incomplet, puisque le parchemin a été recoupé et replié selon le format du manuscrit, un sort partagé, pendant tout le Moyen Âge et jusqu'à l'époque moderne, avec plusieurs autres parchemins de ce genre, "recyclés" pour servir de reliure lorsque leur primitive fonction n'avait plus d'intérêt.

(12) Cf. M. COSTA, *Un manuscrit latin-français du XV<sup>e</sup> siècle des Archives capitulaires d'Aoste (EX 78A)*, in «Bibliothèque de l'Archivum Augustanum» (BAA), Aoste 1987, pp. 5-41.

point de vue linguistique, puisque les 25 copistes français ne semblent aucunement être originaires d'une région proche de la Vallée d'Aoste, la Savoie ou le Valais par exemple.

Deux autres pièces figurant dans le cahier de la Cathédrale posent davantage des problèmes: la première, *Dit de don denier*, reprend, mais seulement dans les deux premiers vers, un "proverbe" français au titre à peu près identique, célébrant sur un ton de satire l'apologie de l'argent, un sujet très cher à la littérature classique et du Moyen Âge. Le texte connu en France<sup>13</sup>, beaucoup plus long et modulé sur un ton de cantilène, est rythmé par la répétition des mots *Denier est* ou *Denier fait* au début de la plupart des vers. Plus synthétique mais plus mordant, le texte du manuscrit valdôtain, fait recours à un langage direct, quoique enrichi de similitudes et métaphores, pour attester que l'argent – "don denier" justement – est le protagoniste gagnant dans tous les domaines de la vie sociale: l'argent assure gain de cause dans n'importe quel procès et permet même de soustraire au gibet un homme déjà condamné; "don denier" fait célébrer des obsèques solennelles pour un riche bourgeois défunt; il dirige l'élection des papes et des cardinaux et peut transformer un berger en ecclésiastique et un paysan en chevalier; "don denier" permet aux femmes d'être très belles et élégantes. Pourtant, l'ironique conclusion de notre écrivain est celle-ci:

*Totes choses pout faire don denier,  
For que grant cors et petit chier  
Et home mort resucité.*

Si l'argent peut tout faire, il n'a tout de même pas le pouvoir de faire devenir un corps plus grand ou une tête plus petite, ni de ressusciter un homme de la mort!

Une autre composition insérée dans le manuscrit de la Cathédrale constitue, à l'état actuel des recherches, une pièce unique, puisqu'on n'a trouvé son équivalent dans aucun manuscrit français jusqu'ici répertorié. Il s'agit du *Débat entre Satan, les hommes et la Vierge*, un texte vraisemblablement destiné à la représentation sur scène: on y rencontre plusieurs personnages – le Père éternel, la Vierge Marie, l'archange Gabriel, les hommes, le démon et ses acolytes – et on y représente symboliquement l'éternelle lutte de l'humanité contre les puissances du mal. L'action se déroule autour d'un tribunal imaginaire où le juge suprême, Jésus Christ, par l'intermédiaire de l'archange Gabriel, convoque l'humanité entière: le "Ministère public", représenté par Sathanas, en qualité de procureur de tous les démons de l'enfer, prétend tout court avoir gain de cause, mais les hommes choisissent pour leur défenseur la Vierge Marie, qui est la mère du Christ, porteuse donc de Celui qui rachète l'humanité de la condamnation éternelle. Quant à Sathanas, qui perd le procès, il n'a pas d'autre choix que de redescendre aux enfers, où il est pris pour cible des violentes protestations de ses semblables.

Le "débat" peut se rapprocher, comme genre littéraire, des fameux "mystères": nés comme compléments des rites célébrant les grandes fêtes liturgiques, ils se détachent progressivement du décor théâtral constitué par les églises ou leurs parvis, pour s'orienter de plus en plus vers des lieux profanes, les places, les rues, les grands carrefours. L'auteur de notre débat, composé de plus de 250 vers, demeure inconnu, bien qu'on ne puisse pas totalement exclure que le chanoine Jean de Saint-Pierre, qui

(13) Edité par A. JUBINAL, *Jongleurs et trouvères... des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1835, réimpr. Genève 1977, pp. 94-100. Cf. aussi J.V. MOLLE, «De dan deniers»: *Contributo a un'edizione critica*, in «Studi filologici e letterari», Genova s.d., pp. 221-255.

clôture la composition avec les mots *Istud romancium est nobili viro Jobanni de Sancto Petro...*, n'ait pas uniquement joué le rôle d'un simple copiste. Il est tout de même significatif que le manuscrit des Archives capitulaires d'Aoste renferme l'unique rédaction de ce texte connue jusqu'à présent.

Par contre, pour une autre pièce de théâtre, un "mystère" pour la précision, composée par un auteur anonyme de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, on peut parler d'un véritable "best-seller": il s'agit du *Mystère de saint Bernard de Menthon*, plusieurs fois représenté à Aoste et au Grand-Saint-Bernard, toujours avec un grand enthousiasme du public. La pièce reprend le canevas d'une biographie rédigée au xv<sup>e</sup> siècle par un écrivain vraisemblablement savoyard et faussement attribuée à Richard de Valdisère, successeur de Bernard, à la mort du saint (1081), dans la charge d'archidiacre d'Aoste<sup>14</sup>. Le succès populaire de cette pièce relève du fait qu'elle reprend les éléments les plus légendaires et fantastiques relatifs à la vie de Bernard d'Aoste, à partir du célèbre récit de la lutte engagée par le saint au sommet du Mont-Joux contre les esprits démoniaques infestant le col, épisode qui a, entre autres, fortement inspiré l'iconographie populaire du saint.

Un autre genre littéraire strictement lié aux célébrations liturgiques est le "noël", composition en vers accompagnée d'une mélodie, destinée à être chantée justement à l'occasion de la Noël. Entre le xv<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècle, les "noëls" connurent en France une grande popularité, au point qu'on en a publié, il y a quelques dizaines d'années, plusieurs recueils et de nombreuses études critiques leur ont été consacrées. Les deux derniers feuillets du manuscrit de la Cathédrale qu'on vient d'examiner contiennent quelques strophes d'un célèbre "noël" dont on connaît au moins deux autres versions plus anciennes, accompagnées aussi de la notation musicale, conservées dans les mss. 11 et 13 de la Bibliothèque du Grand Séminaire d'Aoste. Cette composition présente un texte bilingue: une partie en latin, confiée probablement à la voix du célébrant ou d'un chantre, et une partie en langue vulgaire, en l'espèce un mélange de langue d'oïl et de formes franco-provençales, destinée au chœur ou à l'assemblée des fidèles. Pour l'analyse philologique et des contenus de ce "noël", on renvoie à l'étude critique de Gianni Mombello, qui suggère pour cette composition une origine valdôtaine<sup>15</sup>.

Après ce riche panorama de textes littéraires, l'histoire ne pouvait pas faire défaut. Dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle on trouve le premier ouvrage de chronique historique, en langue française, d'auteur valdôtain: l'écrivain en question est Pierre du Bois, appartenant à une riche famille de marchands originaire d'Aymavilles. Il est marchand lui-même et, en même temps, secrétaire personnel du comte Jacques de Challant, seigneur d'Aymavilles, charge qu'il remplira jusqu'à la mort de ce dernier, le 14 juin 1459.

Peu de temps après, Pierre du Bois termine un ouvrage intitulé *Chronique de la Maison de Challant*, dans lequel il passe en revue presque deux siècles et demi d'histoire de cette famille noble, avec une attention prioritaire à la branche d'Aymavilles et surtout à Jacques de Challant, dont l'auteur veut, évidemment, célébrer les vertus et la renommée. L'ouvrage de Pierre du Bois est en prose, mais il se termine par deux ballades en vers que l'Auteur dédie aux armoiries de son seigneur et à la grandeur de la

(14) Le mystère a été édité par A. LECOY DE LA MARCHE, *Le Mystère de saint Bernard de Menthon*, Société des anciens textes, Paris 1889, éd. anastatique Aoste 1983, avec préface de L. Colliard. Pour un examen critique de cette pièce cf. P. AEBISCHER, *Le «Mystère de Saint Bernard de Menthon»* in AP, 4-5-6 (1925), pp. 49-61; cf. encore L. COLLIARD, *La Culture* cit., pp. 34-39.

(15) Cf. G. MOMBELLO, *Analyse philologique d'un Noël conservé dans deux manuscrits du Grand Séminaire d'Aoste*, in *Le culte et ses rites: des témoins manuscrits aux expressions de la dévotion populaire*, Actes du Colloque international d'Aoste (2 et 3 avril 1993), réunis par M. Costa, Aoste 1994, pp. 169-213.



Maison de Challant. Cette deuxième ballade se compose de quatre strophes – quatre huitains et un quatrain – se terminant chacune par l'acclamation *Vive Challant*, une acclamation répétée, de nos jours encore, lors du Carnaval historique de Verrès, bien qu'elle se rapporte aujourd'hui aux adversaires de Jacques, Catherine de Challant et Pierre d'Introd<sup>16</sup>.

Ce n'est certainement pas l'unique lien que les modernes célébrations du Carnaval ont gardé avec des personnages et des thèmes de la littérature du bas Moyen Âge: que l'on songe à l'omniprésence du diable et aux représentations du Jugement dernier que l'on jouait encore, il y a quelques décennies, dans la Vallée d'Ayas.

On a cité, jusque-là, uniquement des exemples littéraires qui témoignent de l'emploi du français en Vallée d'Aoste, mais il y a d'autres traces écrites, quoique plus rares, qui attestent l'usage de la langue vulgaire en dehors des châteaux, des cours féodales et des milieux ecclésiastiques. L'exemple le plus ancien, en ce sens, se situe dans le domaine de la vie administrative: il s'agit d'un sceau pendant attaché à un parchemin qui contient un document de l'année 1374; le sceau porte les armoiries des seigneurs de Quart et présente sur le contre-sceau une inscription en langue vulgaire, *Henri sire de Quart*, qui fait pendant avec une inscription analogue en latin placée le long du périmètre de ce même sceau. Le cas du seigneur Henri de Quart qui choisit d'adopter le français dans l'inscription de son contre-sceau, précède de presque deux siècles le fameux édit d'Emmanuel-Philibert (22 septembre 1561) qui prescrit l'emploi de la langue française dans les différents secteurs de la vie publique et il constitue, pour le XIV<sup>e</sup> siècle, à l'état actuel des recherches, un cas unique<sup>17</sup>.

En conclusion de cet *excursus*, nous sommes tout de même obligés de revenir encore aux châteaux, en restant toutefois dans le contexte de la vie quotidienne.

Le château d'Issogne a gardé, au cours des siècles, plus que tout autre manoir valdôtain, un *corpus* d'inscriptions spontanées et graffiti tracés par la main des habitants de cette demeure, nobles et domestiques, ainsi que par les hôtes du château: représentants de la noblesse et du clergé, notables, mais aussi ouvriers, artistes et artisans, voyageurs et pèlerins, provenant des différents pays de l'Europe occidentale. Si l'emploi du latin est encore très fréquent dans les inscriptions qui remontent aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, et notamment en ce qui concerne les emprunts aux œuvres classiques ou aux textes sacrés, les langues vulgaires font également leur apparition dans les graffiti se rapportant à la vie quotidienne<sup>18</sup>. Nous ne rappellerons ici, parmi ces derniers, que le plus ancien, datant du XV<sup>e</sup> siècle: 1489. *Jan de Valupe a faict la cave de ce chateaus pour 20 florin(s)*. L'importance de cette inscription, non seulement du point de vue linguistique, mais en ce qui concerne aussi l'histoire de la construction du château est évidente. Les exemples datant du XVI<sup>e</sup> siècle et témoignant de l'usage de la langue vulgaire sont beaucoup plus nombreux, mais leur examen dépasserait les limites chronologiques imposées par ce bref aperçu. Nous renvoyons toutefois le lecteur à la belle étude critique que O. Borettaz a consacrée aux graffiti du château d'Issogne, ouvrage qui présente, entre autres, le catalogage de presque 600 inscriptions.

MARIA COSTA

(16) L'œuvre de Pierre du Bois a été éditée par O. Zanolli, in «Archivum Augustanum» (AA), IV, Aoste 1970, pp. 1-136. Cf. aussi L. COLLIARD, *La Culture* cit., pp. 27-34.

(17) Cf. à ce propos, J.-G. RIVOLIN, *Un important document linguistique: le sceau d'Henri de Quart (1374)*, in «Le Flambeau» 3 (1989), pp. 5-7.

(18) O. BORETTAZ, *I graffiti nel castello di Issogne in Valle d'Aosta*, in «Quaderni di cultura alpina» 46, Aosta 1995.



# Le traduzioni francesi delle “Vite parallele” di Plutarco prima di Amyot (1519-1559)

## Abstract

Between the end of the xv and the beginning of the xvi century, France rediscovered the ancient biography as a literary genre, and the spread of many lives of illustrious men of the past. Among these it is worth mentioning the translation of Plutarch's *Parallel Lives* by Jacques Amyot. This project of French vulgarization of Plutarch's literary work is however preceded by some texts, preserved as anonymous manuscripts, unpublished and undated in Bibliothèque Nationale de France, which include some isolated translations of Plutarch's *Lives*. This study provides an analysis, which can be considered introductory to the setting-up of a critical edition, of the *corpus* and its intertextual relationships with Amyot's translation, and it deals with the issue about its attribution: that is to say, whether it could be ascribable to the great interpreter or it could be a set of independent works, used by Amyot himself as a source.

1. La traduzione di Jacques Amyot delle *Vite parallele* di Plutarco si inserisce in un contesto che, tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo, vede la riscoperta della biografia antica come genere letterario e la diffusione di numerose vite di uomini illustri del passato<sup>1</sup>. A partire dal 1470 (data della prima traduzione latina collettiva dell'opera biografica di Plutarco, redatta da Giovanni Antonio Campani<sup>2</sup>), iniziano

(1) Su Amyot, sulle sue opere e, più in generale, sul genere biografico nel Cinquecento, cfr. *Dictionnaire historique et critique ou recherches sur la vie, le caractère, les mœurs et les opinions de plusieurs hommes célèbres, tirés des dictionnaires de Mrs Bayle et Chauffepié*, par M. de Bonnegarde, t. I, Lyon, Barret, 1771, pp. 255 e ss.; E. GRESY, *Vie de Jacques Amyot, tirée des mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre par l'abbé Lebeuf, suivie de notes et documents inédits*, Melun, Michelin, 1848; A. DE BIGNIÈRES, *Essai sur Amyot et les traducteurs français au xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Durand, 1851, rist. anast.: Slatkine Reprints, 1968 (in particolare pp. 162-223); R. STUREL, *Une traduction manuscrite de sept Vies de Plutarque par Amyot, antérieure de quinze ans à l'édition originale (1559)*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», XIV (avril-juin 1907), pp. 301-329; ID., *Jacques Amyot. Traducteur des Vies parallèles de Plutarque*, Paris, Champion, 1908, rist. anast.: Slatkine Reprints, 1974; A. CIORANESCU, *Vie de J. Amyot, d'après des documents inédits*, Paris, Droz, 1941; PLUTARQUE, *Les vies des hommes illustres*, traduction de J. Amyot, texte établi et annoté par G. Walter, Paris, Gallimard («Bibliothèque de La Pléiade»), 1951; R. AULOTTE, *Amyot et Plutarque. La tradition des «Moralia» au xvi<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1965; ID., *Plutarque en France au xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1971; A. LAURENT, *Jacques Amyot l'Humaniste (1513-1593)*, Etrépilly, Presses du village-C. de Bartillat, 1984; *Fortune de Jacques Amyot*, «Actes du colloque international (Melun, 18-20 avril 1985)», présentés par M. BALARD, Paris, Nizet, 1986; L. ZILLI, *Jacques Amyot et il primo documento sulla fortuna francese di Giraldo Cinzio*, «Schifanoia: notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara», XII, 1991, pp. 215-219; P. EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes: les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du xvi<sup>e</sup> siècle*, Louvain-Paris, Peeters-Sterling, 2001; P. PAYEN, *Dictionnaire Plutarque*, s. v. «Amyot» in *Vies parallèles*, édition publiée sous la direction de F. Hartog, suivi d'un *Dictionnaire Plutarque*, sous la direction de P. Payen, Paris, Gallimard, 2001, pp. 1954-1958; *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, publié sous la direction de Ph. Desan, Paris, Champion, 2007<sup>2</sup>, s. v. «Amyot» (O. GUERRIER), pp. 40-42; *L'auteur à la Renaissance: l'autre che è in noi*, «Actes des colloques organisés par la Maison d'Érasme et le Gruppo di studio sul Cinquecento francese (Bruxelles, 19-20 décembre 2003; Vérone 20-23 mai 2004)», ouvrage édité par R. Gorris Camos et A. Vanautgaerden, Turnhout, Brepols, 2009, in particolare: A. RODIGHIERO, 'Noi non scriviamo storie, ma vite'. *Forme plutarchee della narrazione* (pp. 125-145) e P. EICHEL-LOJKINE, *La Fabrique du récit de vie au xvi<sup>e</sup> siècle* (pp. 145-165); S. LE CLECH-CHARTON, *Les vies de Jacques Amyot*, édition commentée de documents inédits, Paris, CTHS, 2013.

(2) *Campanus Franciscus Piccolominio cardinali Senensi meo salutem. Collegi nuper dispersas grecorum latinorumque principum uitas a Plutarcho scriptas grece: a diuersis inde interpretibus latinas factas (...)*, [Romae], Udalicus Gallus, 1470.

a circolare in Europa le prime traduzioni delle *Vite* in latino<sup>3</sup>. Bisognerà attendere il 1482 per vedere la prima traduzione in volgare (italiano) a opera di Battista Alessandro Iaconelli (o Iaconello)<sup>4</sup>, mentre solo nella prima metà del Cinquecento la Francia scoprirà Plutarco. Attorno al 1519 (data della prima edizione francese del testo greco delle *Vite*), viene tradotta una *Vita di Antonio*, su commissione di François de Foix, contessa di Châteaubriand e maîtresse di Francesco I. Di questa prima traduzione possediamo un esemplare manoscritto, pervenutoci anonimo<sup>5</sup>. Pochi anni dopo, il sovrano incarica Lazare de Baïf<sup>6</sup> di tradurre alcune vite di Plutarco: di queste ci restano, forse, le prime due, di Teseo e Romolo<sup>7</sup>, e abbiamo notizie anche di quelle di Licurgo e Numa<sup>8</sup> che, tuttavia, non ci sono pervenute. Il Sovrano non sembrò apprezzare particolarmente queste traduzioni (definite in una lettera «un peu rudes»<sup>9</sup>), tanto che conferì l'incarico a Georges de Selve, vescovo di Lavaur e successore di Lazare come ambasciatore di Francia a Venezia. Questi morì però dopo averne tradotte soltanto otto (quelle di Temistocle, di Pericle, di Alcibiade, di Timoleone, di Camilla, di Fabio Massimo, di Gaio Marzio e di Paolo Emilio<sup>10</sup>). Il progetto fu ripreso da Arnaud Chandon, già traduttore di Plutarco, ma anch'egli senza risultati considerevoli (ce ne restano solo quattro<sup>11</sup>). La Bibliothèque Nationale de France possiede, inoltre, tre manoscritti, anonimi e senza data, contenenti traduzioni isolate di alcune *Vite* plutarchee. Gli esemplari, oltre a quello contenente le già citate *Vies de Theseus et Romulus*, sono i seguenti:

- Ms. BN Fr. 1395: *Demetrius*;
- Ms. BN Fr. 1400: *Philopamen e Titus Quintus Flaminius*;
- Ms. BN Fr. 1401: *Sertorius e Eumenes*.

(3) Citiamo, a titolo esemplificativo: *Sapientissimi Plutarchi parallelum, vitae Romanorum et Graecorum quadraginta novem...*, Florentiae, in aedibus Philippi Juntae, 1517; *Plutarchi Cheronaei et Aemilii Probi Illustrium virorum vite cum suo indice diligenter recognite. Aera debent jodoco Badio Ascensio*, Parisiis, 1520; *Plutarchi quae vocantur Parallela, hoc est Vitae illustrium virorum graeci nominis ac latini, prout quaeque alteri convenire videbatur accuratius quam antehac unquam digestae et castigatae*, Basileae, 1533.

(4) *Vite de Plutarcho traducte de latino in vulgare in Aquila al Magnifico Lodovicho Torto per Baptista Alexandro Iaconello de Riete*, Aquila, per maestro Adam de Rotwil Alamanno, 1482. Per un'analisi dettagliata delle prime traduzioni di Plutarco in Italia, cfr. V. COSTA, *Sulle prime traduzioni italiane a stampa delle opere di Plutarco (secc. XV-XVI)*, in *Volgarizzare e tradurre dall'Umanesimo all'Età contemporanea*, «Atti della Giornata di Studi, 7 dicembre 2011 Università di Roma "Sapienza"», a cura di M. Accame, Roma, Tored, 2013, pp. 83-107.

(5) Ms. BN Fr. 1398: *La vie et faitz de Marc Antoine le triumvir et de s'amie Cleopatra, translevez de l'hystorian Plutarque*.

(6) Sulla vita e le opere di Lazare de Baïf, cfr. LAZARE DE BAÏF, *Tragedie de Sophoclès intitulee Electra*, a cura di F. Fassina, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2012, pp. 17-23.

(7) Ms. BN Fr. 1396; per la questione dell'attribuzione di questi manoscritti, cfr. *infra*.

(8) Cfr. L. PINVERT, *Lazare de Baïf*, Paris, Albert Fontemoing, 1900, pp. 55-57, in cui l'autore dà per certa l'esistenza di queste vite e la corrispondenza delle prime due traduzioni con quelle presenti nel manoscritto in questione.

(9) Ms. Fr. 3941, f. 124.

(10) Ms. Fr. 733: *Les Vies de huit excellens et renommez personnages grecz et romains, mises au paragon l'une de l'autre, escrites premièrement en langue grec par Plutarque de Cherronee, et depuis translatees en françoys... par feu messire George de Selve en son vivant eveque de la Vaur* (pubblicato postumo: Paris, Du Pré, 1543).

(11) Si trovano nei seguenti manoscritti: Ms. BN Fr. 24927: *La vie du roy Alexandre, composée par Plutarque et traduite de grec en françoys par Arnauld Chandon, docteur es droictz, prieur de Montferrand*; Ms. BN Fr. 1402: *La vie de Marcellus, illustre Romain, composée par Plutarque, et traduite de grec en françoys par Arnauld Chandon, docteur es droictz*; Ms. BN Fr. 1399: *La Vie du roy Agesilaus composée par Plutarque, et traduite de grec en françoys par Arnauld Chandon de Pamyès, docteur es droictz, prieur de Montferrand en Auvergne*; Ms. Chantilly 855: *La Vie de Pyrrhus roy des Epirotes, composée par Plutarque et traduite du grec en françoys par Arnauld Chandon, prieur de Montferrand en 1542*.

René Sturel, in due suoi saggi<sup>12</sup> (partendo dalle parole di Amyot stesso, che, nella dedica della traduzione di Diodoro Siculo a Enrico III, dichiara: «toutefois je ne veux point pour ceste heure entrer plus avant en ce discours à la louange de l'Histoire, le reservant à un autre plus grand et plus excellent œuvre des Vies de Plutarque, que j'avois commencé dès le temps de l'heureuse memoire du feu Roy, vostre pere, qui en a veu plusieurs de ma traduction: et vous verrez le total dedans quelque temps, s'il plaist à Dieu me prester vie en santé<sup>13</sup>»), riporta la paternità della totalità di questi manoscritti, comprese le vite attribuite a Lazare de Baif, ad Amyot, considerando questi sette testi un primo nucleo di traduzioni, che sarebbero poi confluite nell'opera definitiva del 1559. La tesi è alquanto suggestiva ed è stata ripresa anche in studi più recenti<sup>14</sup>; inoltre, alcune analisi potrebbero anche essere convincenti, ma sono senza dubbio necessari ulteriori approfondimenti sia a livello paleografico, sia a livello linguistico e stilistico, per poter formulare un giudizio definitivo e filologicamente corretto.

Conviene menzionare ancora alcuni volgarizzamenti che, tuttavia, basandosi su testi intermedi latini, non possono essere considerati a pieno titolo traduzioni di Plutarco. In primo luogo, le vite di Romolo e di Catone l'Uticense che, secondo Auguste de Blignières<sup>15</sup>, si collocherebbero tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo. In secondo luogo, alcuni *extraits* delle *Vite* plutarchee fatte da Claude de Seyssel per i suoi corsi di storia<sup>16</sup>. Infine, riveste una certa importanza la traduzione fatta da Simon Bourgouyn (o Bourgoing), che, secondo Sturel<sup>17</sup>, sarebbe la prima traduzione francese di Plutarco, anche se risulta elaborata a partire da un testo latino intermedio di Donato Acciaiuoli. Di questo autore possediamo tre splendidi manoscritti: uno contenente le vite di Pompeo, Cicerone e Scipione l'Africano<sup>18</sup>, uno contenente le vite di Annibale, Scipione e Pompeo<sup>19</sup> e uno contenente solo la vita di Annibale<sup>20</sup>.

In ogni caso, l'incompiutezza di questi primi tentativi è colmata dall'opera di Jacques Amyot che, nel 1559, porta a compimento la traduzione delle *Vite*, a lungo attesa da Francesco I.

2. Per tentare di fare chiarezza su questo *corpus* anonimo e sulla teoria proposta da Sturel, può essere utile, in questa sede, comparare queste prime traduzioni con la grande traduzione di Amyot<sup>21</sup>, evidenziando i punti di contatto e le discrepanze. Verranno dati come esempio, per comodità, gli *incipit* dei testi presi in esame, rimandando un'analisi più completa e dettagliata alla nostra edizione critica in preparazione.

(12) R. STUREL, *Une traduction manuscrite de sept Vies de Plutarque par Amyot, antérieure de quinze ans à l'édition originale* cit; ID., *Jacques Amyot. Traducteur des Vies parallèles de Plutarque* cit., pp. 14-46.

(13) *Histoire de Diodore Sicilien traduite de Grec en François. Les premiers livres par M. Robert Macault, Secrétaire du Roy et gentil-homme de sa chambre. Et les autres sont traduits, par M. Jacques Amyot, Conseiller du Roy, Evêque d'Auxerre, et grand Aumosnier*, Paris, Guillemot, 1585, ff. ii r-ii v.

(14) Un esempio su tutti, R. AULOTTE, *Jacques Amyot et l'humanisme français du xvi<sup>e</sup> siècle*, in *Fortune de Jacques Amyot* cit., pp. 181-190: «Nos fonds de bibliothèques conservent ses [scil. d'Amyot] versions manuscrites de sept Vies de Plutarque [...]» (p. 183).

(15) *Op. cit.*, p. 177, nota 1.

(16) *Ibid.*, nota 2.

(17) R. STUREL, *Jacques Amyot. Traducteur des Vies parallèles de Plutarque* cit., pp. 8-9.

(18) Ms. BN Fr. 732.

(19) Ms. Rothsch. 3151.

(20) Ms. NAF 25165, donato alla Bibliothèque Nationale negli anni '60 dal conte Guy du Boisrouvray (cfr. *Manuscrits à peinture offerts à la Bibliothèque Nationale par le comte Guy de Boisrouvray*, Paris, Tournon, 1961, pp. 143-146).

(21) Per la trascrizione dei testi di Amyot (sigla: A), abbiamo mantenuto la grafia e la punteggiatura originali, intervenendo solo ove necessario per rendere comprensibile il testo.

Come si è detto, pochi dubbi restano sulla prima traduzione che ci è pervenuta, quella della *Vita di Antonio*, che sembra essere antecedente di almeno quarant'anni l'opera di Amyot. Anche il raffronto dei due testi, ci porta con buona probabilità a escludere una paternità comune:

Fr. 1398	A
<p>L'aieul de Marc Antoine feut Antoine l'orateur qui feut occys de Caius Marius pourtant qu'il suyvoyt le party de Silla. Mays son pere neantmoins qu'il ne feust pas desqualle splendeur et auctorité quant à l'administration du bien public de Romme, touteffoys si feut il tenu pour treshumain et tresliberal entre ses cytoyens. Ce qu'on peult suffisamment comprendre, en ung tout seul sien acte qui feut tel. Il n'avoyet pas grand abondance de biens et pourtant estoyet empesché de par sa femme tellement que beaucoup moins povoyet user de sa francheté que sa nature ne le sçavoiet permettre. Vint une heure qu'ung sien familier luy demanda quelque some d'argent. Luy adonc qui naturellement ne povoyt riens desnier, et n'avoyet riens qu'il peust bailler, huche soudain son serviteur, comandant que promptement luy feust apporté ung choppinal ou esguiere d'argent avecques de l'eau et ce faict commença à moiller et frotter ses joues, comme s'il se voulust preparer à estre harboyé et en faignant ne sçay quelle aultre cause, faict retyrer ce serviteur, et soudainement luire ce choppinal à son amy pour en faire et user à sa volunté au lieu de la pecune qui ne luy povoyet bailler.</p>	<p>Le grand pere d'Antonius fut celuy fameux orateur que Marius feit occire, pourautant qu'il estoit du party de Sylla, et son pere fut un autre Antonius surnommé le Critique, qui ne fut pas tant renommé, ny n'eut pas tant d'autorité au gouvernement de la chose publique, mais qui au demourant fut homme de bien et de bonne nature, et mesmement liberal à donner, comme l'on peult juger par un sien tel acte: il n'avoit pas grands biens, et pour ce sa femme le gardoit d'user de sa liberalité et bonté naturelle. Comme donc un jour il fust venu vers luy l'un de ses familiers amis le prier de luy donner quelque argent, dont il avoit necessairement affaire, il se trouva d'aventure qu'il n'en avoit point pour luy bailler, mais il commanda à l'un de ses serviteurs qu'il luy apportast de l'eau dedans un bassin d'argent, et après qu'il luy eut apporté, il se mouilla la barbe comme s'il l'eust voulu raser, puis trouva quelque occasion pour faire absenter le serviteur, et donna à celuy sien amy le bassin d'argent, luy disant qu'il s'en aidast.</p>

Come si vede, si tratta di traduzioni simili, in quanto fedeli al medesimo modello greco, ma sia dal punto di vista stilistico, sia da quello lessicale e sintattico, le differenze sono tali da poter parlare con un buon margine di sicurezza di due testi elaborati in periodi diversi da autori diversi.

Il discorso si fa, invece, più complesso per quanto riguarda gli altri manoscritti anonimi, che contengono traduzioni più simili a quelle di Amyot, come già notava Sturel nel suo studio. In primo luogo, la *Vie de Theseus et Romulus*, attribuita, non senza dubbi, a Lazare de Baïf. Da una *comparatio* dei due testi, emergono interessanti considerazioni.

Fr. 1396	A
<p>Tout ainsy comme ceulx qui font les tables de Geographie esuelles le monde est representé en platte peinture, o cher amy Sossius Senecion, ont accoustumé de supprimer aux extremitez de leurs chartes, les regions dont ilz n'ont point de congnoissance, et puis escrire en certains endroictz, quelques telz escripteaux, oultre ces pays icy n'y a plus que sablons, et arenes sans eau, pleines de bestes venimeuses, ou des maretz, là où le soleil ne donne jamais, ou bien les montaignes de Scythie, ou la mer glacee: aussy en ceste miene histoire en laquelle j'ay parangonné les vies des illustres hommes les unes avec les aultres, apres avoir suyvy tout le temps dont les monumentz sont encore si entiers que l'on en peult faire quelque vraisemblable recit, et en escrire à la verité, je puis bien dire maintenant des temps encore plus anciens, et plus reculez du nostre, ce qui est au paravant n'est que toute fiction monstrueuse, et tragicque, et fables que les poetes ont controuvees, où il n'y a ne ce certaineté aucune, ny apparence de verité: mais aiant mis en lumiere les vies du legislateur Lycurgus, et du Roy Numa Pompilius, il m'a semblé que je pouvois bien raisonnablement encore tirer oultre, et monter jusques à Romulus, du temps duquel je suis approché si pres par le discours de mon histoire, et consyderant en moy mesme ce que dict le poete Aeschilus:</p> <p>«Qui est celuy qui se parira contre Ung homme tel? qui mettray je alecontre? Qui est assez digne pour luy respondre?».</p>	<p>Ainsi comme les Historiens qui descrivent la terre en figure, amy Sossius Senecion, ont accoustumé de supprimer aux extremitez de leurs Cartes, les regions dont ilz n'ont point de congnoissance, et en coter quelques telles raisons par endroicts de la marge: oultre ces país icy n'y a plus que profondes sablonnières sans eae, pleines de bestes venimeuses, ou de la vase que l'on ne peult naviger, ou la Scythie deserte pour le froid, ou bien la mer glacee. Aussi en ceste miene histoire, en laquelle j'ay comparé les Vies d'aucuns hommes illustres les unes avec les autres, aiant suivy tout le temps, duquelles les monuments sont encore si entiers, que l'on en peult parler avec quelque verisimilitude, ou en escrire à la reale verité, je puis bien dire des temps plus anciens et plus esloignez du present: ce qui est auparavant n'est plus que fiction estrange, et ne trouve l'on plus que fables monstrueuses, que les poètes ont controuvees, où il n'y a certaineté ny apparence quelconque de verité. Toutefois aiant mis en lumiere les vies de Lycurgus, qui establit les loix des Lacedemoniens, et du Roy Numa Pompilius, il m'a semblé que je pouvois bien raisonnablement monter encore jusques à Romulus, puis que j'estoye approché si pres de son temps: si ay pensé longuement en moy mesme, ce que dit le poète Æschylus:</p> <p>«Quel champion se parira A ung tel homme, et qui ira Par mon jugement à l'encontre? Qui soubstiendra telle rencontre?».</p>

A una prima analisi, i due volgarizzamenti sembrerebbero molto simili, con alcune aderenze lessicali notevoli: citiamo per esempio «ont accoustumé de supprimer aux extremitez de leurs chartes» che, rispetto ad Amyot, non differisce in nulla se non in una differenza ortografica minima (*chartes* in luogo di *cartes*). Tuttavia, un raffronto più ampio porta a identificare delle differenze decisamente più consistenti. Mentre il testo attribuito a Lazare parla di «ceulx qui font les tables de Geographie esuelles le monde est representé en platte peinture», Amyot cita gli *Historiens* che «descrivent la terre en figure», offrendo un dettato semplificato e più aderente al testo greco<sup>22</sup>, nel quale si legge *ἐν ταῖς γεωγραφαῖς οἱ ἱστορικοὶ* («i geografi nei loro atlanti»). Anche la citazione da Eschilo presenta delle differenze non trascurabili: in questo

(22) Il testo greco è citato dalla seguente edizione: PLUTARCO, *Vite*, a cura di A. Traglia, Torino, UTET, 1992. La traduzione è stata modificata solo nei casi in cui era necessario per renderla più aderente all'originale.

caso è Amyot che amplia leggermente il testo greco (τοιῶδε φωτί τις ξυμβήσεται; Τίν' ἀντιτάξω τῶδε; Τίς φερέγγουος; [Chi starà a confronto con tale uomo? Chi gli porrò contro? Chi può competere con lui?]).

Non potendo in questa sede soffermarci su altri esempi, possiamo ipotizzare che si tratti di due testi elaborati da due ottimi conoscitori della lingua greca che, partendo dal medesimo modello, hanno dato vita a traduzioni simili anche dal punto di vista lessicale, ma con differenze sostanziali. Non è da escludere che Amyot conoscesse questo testo e possa essersene servito per la stesura della sua opera. Non ci sono invece elementi concreti per poter confermare o meno l'attribuzione di questo manoscritto a Lazare de Baïf, ma l'ipotesi che il traduttore dell'*Elettra* si sia cimentato anche in un volgarizzamento di Plutarco, forse proprio su commissione di Francesco I, risulta pienamente compatibile con i dati biografici in nostro possesso su Lazare.

Gli altri manoscritti anonimi contenenti vite plutarchee pongono i medesimi problemi e permettono un raffronto altrettanto importante con il testo di Amyot. Non avendo elementi per ipotizzare né un'attribuzione, né una datazione, procederemo secondo l'ordine di numerazione della Bibliothèque Nationale di Parigi. Il manoscritto Fr. 1395 contiene, come si è visto, una vita isolata, quella di Demetrio, il cui *incipit* è raffrontato con la *vie* di Amyot.

Fr 1395	A
<p>Eulx qui furent les premiers autheurs de ceste opinion que les sciences, et arts ressemblent aux sens de nature, à mon advis entendirent tresbien celle puissance de juger, par laquelle tant les sciences, comme les sens nous donnent jugement, et congnoissance des choses contraires: quar cela leur est commun à tous deux. Mais il y a difference, pourautant que les sens naturelz ne referent pas les choses dont il&lt;z&gt; nous donnent jugement, et congnoissance à une mesme fin que font les sciences; car le sens est une puissance naturelle de discerner, et congnoistre autant le blanc, comme le noir, et non plus le doulx que l'amer, ou le mol, et enfondrant que le dur, et le ferme. Ains est seulement son propre, quant ces choses, qui sont ses objectz naturelz, luy sont presentees, estre par elles emeu, et emouvoir aussy les sens interieurs, en raportant à l'entendement comme il s'est trouvé affectionné. Mais les artz, et sciences qui sont composees avec raison pour choisir, et eslire ce qui est bon, et pour refuser, et fouyr ce qui est mauvais, considerent l'ung des contraires principalement, et pour l'amour de soy; et l'aultre accidentellement, et pour s'en garder.</p>	<p>Ceulx qui furent les premiers autheurs de ceste opinion, que les sciences et les arts ressemblent aux sens de nature, à mon advis entendirent tresbien celle puissance de juger, par laquelle tant les sciences comme les sens nous donnent jugement et congnoissance des choses contraires: car cela leur est commun à tous deux. Mais il y a difference d'autant que les sens naturelz ne referent pas les choses, dont ilz nous donnent jugement et congnoissance, à une mesme fin que font les sciences: car le sens est une puissance naturelle de discerner et congnoistre autant le blanc comme le noir, et non plus le doulx que l'amer, ou le mol et enfondrant comme le dur et le ferme: ains est seulement son propre quand telles choses, qui sont ses objectz naturelz, luy sont presentees, estre par elles emeu, et emouvoir aussy le jugement, en rapportant à l'entendement, comment il est trouvé affectionné. Mais les arts et sciences, qui sont composees avec raison pour choisir et elire ce qui est bon, et pour refuser et fouyr ce qui est mauvais, considerent l'un des contraires principalement et pour l'amour de soy, et l'autre accidentellement et pour s'en garder.</p>

Dall'analisi testuale emerge con assoluta certezza che il testo, pur presentando alcune differenze ortografiche, tipiche dei manoscritti in questa fase evolutiva della lingua francese, è il medesimo della traduzione di Amyot. L'unica differenza considerevole sta nella resa di πρὸς τὸ φρονοῦν ἀναφέρειν ὡς πέπονθεν («riferire alla mente quanto ha subito») che nel manoscritto è «emouvoir aussy les sens interieurs»,



mentre nella versione di Amyot diventa «emouvoir aussi le jugement». Senza avere la pretesa di poter dare un giudizio certo, il manoscritto Fr. 1395 sembrerebbe essere, in accordo con le teorie di Sturel, una prima versione di Amyot, che l'autore avrebbe poi ripreso e rimaneggiato per la sua opera completa.

Il manoscritto Fr. 1400, che dal punto di vista paleografico e della cura nell'ornamento dei capolettera, sembra appartenere al medesimo copista di Fr. 1396, contiene la vita di Filopemene e di Tito Quinzio Flaminio, raffrontata con quella di Amyot nel seguente schema.

Fr 1400	A
<p>En la ville de Mantinee fut jadis ung gentil homme nommé Cassander, de l'une des plus nobles, et des plus anciennes familles, et qui eut autant de credit, et d'autorité au gouvernement de la chose publique que nul autre citoyen qui fust de son temps. Toutesfois fortune luy courut sus, et fut par sentence banny de son pays: parquoy il se retira en la ville de Megalipolis, principalement pour le regard de l'amitié qu'il avoit avec Crausis, pere de Philopœmen, homme rare, et d'excellent en toutes choses vertueuses, duquel il estoit particulièrement bien voulu. Or tant que ledict Crausis vescu, Cassander fut de luy si bien traité qu'il n'eut faulte d'aucune chose qui luy feist besoing. Et après qu'il fut decédé, Cassander luy voulant rendre la pareille du bon recueil, et traictement qu'il luy avoit fait en sa vie, enseigna, et institua son filz lequel estoit demouré orphelin, ainsy comme Homere dict que Achilles fut nourry, et instruit par Phœnix: si prit incontinent le naturel de l'enfant ung ply, et une adresse de nourriture veritablement genereuse, et royale, et si alla toujours en croissant de bien en mieulx.</p>	<p>En la ville de Mantinee y eut jadis un citoien nommé Cassander, de l'une des plus nobles et plus anciennes familles, et qui eut autant de credit et d'autorité au gouvernement de la chose publique, que nul autre de son temps: toutefois à la fin fortune luy courut sus, de maniere qu'il fut chassé de son país, et se retira en la ville de Magalipolis, pour le regard principalement de l'amitié qu'il avoit avec Crausis le pere de Philopœmen, homme excellent, liberal et magnifique en toutes sortes, et particulièrement affectionné en son endroit. Or tant comme ledict Crausis vescu, Cassander fut si bien traité de luy, qu'il n'eut faulte d'aucune chose: et après qu'il fut decédé, Cassander luy voulant rendre la pareille du bon recueil et amiable traitement qu'il luy avoit fait en sa vie, dressa et institua son filz estant demeuré orphelin, de la maniere qu'Homere dit qu'ACHILLES fut institué et nourry par le vieillard Phœnix. Si prit incontinent le naturel de l'enfant un ply de nourriture veritablement genereuse et royale, en croissant tousjours de bien en mieulx.</p>

I due testi presentano notevoli analogie, ma anche alcune differenze, che rendono l'analisi complessa. Entrambi i testi confondono Cleandro, citato da Plutarco, con Cassandro, dimostrando di avere, in ogni caso, un'origine comune. Tuttavia, il manoscritto Fr. 1400 sembra modernizzare il testo greco scegliendo di tradurre con *gentil homme* il concetto di *πολίτης*, reso più letteralmente da Amyot con *citoien*. Rispetto al modello, inoltre, nel quale Cleandro abbandona la propria città (*ἤκεν*), i due testi francesi introducono il dettaglio secondo il quale egli sarebbe stato cacciato, scegliendo però due versioni diverse: nell'anonimo troviamo «fut par sentence banny de son pays», mentre Amyot offre la resa più semplice «il fut chassé de son país». Anche la descrizione di Filopemene, che Plutarco definisce *ἄνδρα πάντων ἐνεκα λαμπρόν* («uomo eccezionale sotto tutti i punti di vista»), è ampliata in Fr. 1400 con «homme rare, et d'excellent en toutes choses vertueuses» e in Amyot con «homme excellent, liberal et magnifique en toutes sortes». Infine, tra le altre differenze minori segnaliamo l'addizione, presente solo in Amyot, del termine *vieillard* che accompagna il nome di Fenice. Si potrebbero dunque elaborare le stesse conclusioni proposte per il manoscritto attribuito a Lazare de Baïf: benché si tratti di testi molto simili fra

loro (come si è detto, anche per la derivazione dal medesimo modello), non si hanno elementi concreti per attribuire la medesima paternità ai due testi – per quanto risulti estremamente interessante e affascinante l'idea di un Amyot che corregge se stesso – e non si può escludere che Amyot si sia servito, anche in questo caso, del manoscritto per redigere la sua traduzione.

Resta infine da analizzare l'esemplare Fr. 1401, contenente le vite di Sertorio e di Eumene.

Fr. 1401	A
<p>&lt;C&gt;e n'est à l'aventure pas chose de quoy l'on se doit grandement émerveiller, qu'en espace de temps infiny, ainsy que la fortune tourne, et varie diversement, en divers lieux, il eschee, et adviene fortuitement des cas, et adventures toutes semblables. Car soit ou qu'il n'y ait point de nombre certain, et definy des accidentz qui peuvent advenir, la fortune a matiere assez copieuse, et ample pour produire des effectz qui s'entre ressemblent, ou que les evenementz des choses soient compris en nombre déterminé, il est force qu'il adviene souvent de mesmes cas, et accidentz tous semblables, quant ilz se sont par mesmes causes, et moiens. Toutesfois il y en a qui prenent plaisir, et aiment à recueillir des histoires, ou des comptes qu'ilz ont ouy faire, les cas de fortune qui ressemblent aux choses que l'on fait sciemment, et par raison premeditee, et propensee: comme, pour exemple, que de deux qui ont eu nom Attys, tous deux de noble maison, l'ung de Syrie, et l'autre d'Archadie, l'ung, et l'autre fut tué d'ung sanglier, et de deux qui eurent nom Actæon, l'ung fut dessiré de ses chiens, et l'autre de ses amoureux. Et que de deux Scipions, par l'ung les Cartaginiens furent premierement vaincuz, et par l'autre entierement ruinez, et destruietz.</p>	<p>Ce n'est à l'aventure pas chose dont l'on se doit émerveiller, qu'en espace de temps infiny, ainsy que la fortune tourne et varie diversement, il adviene souvent par casuelle rencontre des accidens du tout semblables les uns aux autres. Car soit ou qu'il n'y ait point de nombre arrêté ny certain des evenemens qui peuvent escheoir, la fortune a matiere assez plantureuse et ample pour produire des effects qui s'entressemblent, ou que les cas humains soient compris en nombre déterminé, il est force qu'il arrive souvent des accidens entierement semblables, attendu qu'ilz se sont par mesmes causes et par mesmes moiens. Mais pourautant qu'il y en a qui prenent plaisir à recueillir de telz cas fortuits, qu'ilz ont veuz ou ouis si conformes l'un à l'autre, qu'ilz ressemblent proprement aux choses que l'on fait de propos delibéré et avec raison propensee: comme, pour exemple, que de deux hommes qui ont eu nom Attys, tous deux issus de grand lieu, l'un en la Syrie et l'autre en l'Arcadie, l'un et l'autre fut occis par un sanglier; et que de deux qui eurent nom Actæon, l'un fut deschiré par ses chiens, et l'autre par ses amoureux; et que des deux renommez Scipions, les Carthaginois furent premierement vaincus par l'un, et depuis entierement ruinez et destruits par l'autre.</p>

In questo confronto, le differenze, seppur accompagnate da numerose riprese intertestuali, sono consistenti. Tra le più significative, notiamo che la frase ἐπὶ ταῦτὰ συμπτώματα πολλάκις καταφέρεσθαι τὸ αὐτόματον («spesso, per pura coincidenza, si determinano situazioni analoghe») è resa, seppur in maniera letterale in entrambi i testi, con delle scelte lessicali diverse: il manoscritto anonimo infatti traduce meno letteralmente («en divers lieux, il eschee, et adviene fortuitement des cas, et adventures toutes semblables»), mentre Amyot mantiene un'aderenza al modello pressoché totale («il adviene souvent par casuelle rencontre des accidens du tout semblables les uns aux autres»). Successivamente, il termine greco πράγματα, da intendere in questo caso nel significato di «eventi», viene tradotto in Fr. 1401 proprio con il termine *evenementz*, mentre Amyot dà un'interpretazione leggermene diversa scegliendo *les cas humains*. Infine, la considerazione che ἐπεὶ δ'ἀγαπῶντες ἔνιοι τὰ τοιαῦτα συνάγουσιν ἱστορίᾳ καὶ ἀκοῇ («Vi è chi si diletta a collegare gli

eventi letti o sentiti raccontare») è volgarizzata diversamente dall'anonimo traduttore («Toutesfois il y en a qui prenent plaisir, et aiment à recueillir des histoires, ou des comptes qu'ilz ont ouy faire») rispetto ad Amyot («Mais pourautant qu'il y en a qui prenent plaisir à recueillir de telz cas fortuits, qu'ilz ont veuz ou ouïs si conformes l'un à l'autre»). Possiamo concludere questo raffronto ipotizzando, sempre con un certo margine di dubbio, di essere in presenza di testi redatti da due autori diversi che lavorano sullo stesso modello e lo rielaborano con un elevato livello di intertestualità.

3. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma già sulla base dei confronti elaborati è possibile trarre alcune conclusioni che potranno essere confermate da ulteriori studi lessicali e stilistici. Sul manoscritto Fr. 1398 e probabilmente anche sul 1396 sembrerebbero non esserci dubbi: si tratta di testi non riconducibili ad Amyot e di autori diversi, anche se l'attribuzione a Lazare de Baïf, ipotizzata da alcuni studiosi, a oggi non sembra dimostrabile con prove concrete. Per quanto riguarda gli altri esemplari, le valutazioni sono più complesse, a causa di un'intertestualità più marcata nei confronti delle *Vite* di Amyot. Tale aderenza diventa quasi sovrapposizione totale per ciò che concerne il manoscritto Fr. 1395 che sembrerebbe realmente essere una prima redazione della grande traduzione. Diversamente, su Fr. 1400 e 1401 permangono dei dubbi di difficile soluzione, in quanto le somiglianze con Amyot, spesso notevoli e frequenti, sono accompagnate da differenze significative, che potrebbero far pensare o a una prima versione successivamente rimaneggiata da Amyot stesso, oppure ad autori diversi dei quali Amyot si sarebbe ampiamente servito nella redazione finale delle sue *Vite*. Entrambe le ipotesi sono affascinanti e aprono la strada a ulteriori studi, che auspichiamo possano essere condotti a termine nell'edizione critica in preparazione.

FILIPPO FASSINA

*Università del Piemonte Orientale*

Tabella riassuntiva del corpus di traduzioni francesi delle *Vite* di Plutarco prima di Amyot

<b>Cote</b>	<b>Autore</b>	<b>Vite</b>
BN Fr. 1398	Anonimo	Antonius
BN Fr. 1396	Anonimo (Lazare de Baïf?)	Theseus, Romulus
BN Fr. 1395	Anonimo	Demetrius
BN Fr. 1400	Anonimo	Philopoemen, Titus Quintus Flaminius
BN Fr. 1401	Anonimo	Sertorius, Eumene
BN Fr. 733	Georges De Selve	Themistocles, Pericles, Camille, Fabius Maximus, Alcibiades, Timoleon, Gaius Martius, Paule Emile
BN Fr. 24927	Arnauld Chandon	Alexandre
BN Fr. 1402	Arnauld Chandon	Marcellus
BN Fr. 1399	Arnauld Chandon	Agésilas
Chantilly 855	Arnauld Chandon	Pyrrhus
BN NAF 25165	Symon Bourgoyn	Hannibal
Rothschild 3151.	Symon Bourgoyn	Hannibal, Scipio Africanus, Pompeus
BN Fr. 732	Symon Bourgoyn	Pompeus, Cicero, Scipio Africanus

### *L'édification posthume de Ronsard en poète classique: de la consécration à la conservation*

#### *Abstract*

Pierre de Ronsard died in 1585 leaving to posterity the massive volume in-folio of his *Œuvres* (Paris, G. Buon, 1584). In the subsequent nine editions published between 1587 and 1630, his editors augmented his poetry with commentaries and typographical components that enhanced his figure as a “classical” author. This article presents the various strategies explored by Ronsard’s editors to convey his image as the «Prince of poets». While preserving his poems in a faithful way that Ronsard defined before his death, his admirers sought to disseminate his poetry through literary and musical anthologies as well as visual imagery.

De son vivant, Pierre de Ronsard (1524-1585) avait pris en main l'édition et la diffusion de ses *Œuvres* qu'il réunit à diverses étapes de sa carrière pour intégrer au massif de sa poésie collective des recueils publiés séparément. C'est ainsi qu'il fit paraître les éditions de ses *Œuvres* toujours augmentées entre 1560 et 1584, date de la dernière publiée de son vivant. Soucieux de livrer à la postérité une œuvre monumentale, Ronsard choisit alors le format de l'in-folio, redistribue ses pièces dans des divisions renouvelées, et fait appel aux graveurs pour présenter de nouvelles illustrations qui promeuvent sa *persona*.

Cette stratégie éditoriale est bien connue de la critique universitaire<sup>1</sup>. Ce qui l'est moins est la diffusion posthume de l'œuvre qui se poursuivit à un rythme soutenu jusqu'en 1630, cela en dépit du renouvellement de la poésie et du goût littéraire qui apparut dans le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Devenu une figure classique de la poésie de la Renaissance grâce à son talent littéraire et à l'action conjugée du poète, de ses éditeurs et de ses lecteurs, Ronsard avait confié à ses légataires universels le soin de perpétuer la survie de ses *Œuvres*. C'est ce qu'ils firent en multipliant les rééditions de celles-ci (huit entre 1587 et 1630) et en adaptant leur impression et leur diffusion en fonction des conditions nouvelles. S'attachant à livrer l'image d'un auteur classique à l'œuvre éminemment moderne, actuelle, les éditeurs de Ronsard ont su recourir à tous les moyens de la publication éditoriale pour rehausser la gloire de l'homme et la mémoire de son œuvre.

Dans la présente étude, nous voudrions examiner les stratégies éditoriales mises en œuvre par les éditeurs de Ronsard pour perpétuer le succès de sa poésie après sa mort de 1587 à 1630. Il s'agira d'étudier les caractéristiques de la «mise en livre»<sup>2</sup> de

(1) Sur cette question, voir M. SIMONIN, *Ronsard et la poétique des “Œuvres”*, in *Ronsard en son IV<sup>e</sup> centenaire: I. Ronsard hier et aujourd'hui*, éd. Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Genève, Droz, 1988, pp. 47-59 (repris dans *L'Encre et la lumière. Quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève, Droz, 2004, pp. 237-251), et F. ROUGET, *Ronsard et le Livre. Étude de critique génétique et d'histoire littéraire*, 2 t., Genève, Droz, 2010 et 2012.

(2) Sur cette notion, voir R. CHARTIER, *Du livre au lire*, in *Pratiques de la lecture*, R. Chartier (dir.), Paris-Marseille, Rivages, 1985, p. 80.

l'œuvre (choix des formats, recours à l'iconographie, ajout de commentaires), des agents de sa production (libraires, imprimeurs, éditeurs scientifiques, illustrateurs) et des facteurs et modalités de sa diffusion (calendrier des éditions, recherche des inédits, diffusion exogène dans les anthologies poétiques, didactiques ou musicales). Si le souvenir de la personne et de la poésie de Ronsard demeurait si vif dans la mémoire des lecteurs du XVII<sup>e</sup> siècle qui en collectionnaient les ouvrages, c'est que les éditeurs de sa poésie surent en perpétuer la dimension classique, celle d'un poète "à l'antique", et en accroître la diffusion auprès d'un public élargi (humanistes, courtisans, bourgeois, collégiens) au moyen des ressources nouvelles offertes par l'imprimerie.

### *La «classicisme» de Pierre de Ronsard*

Épris de gloire littéraire dès son entrée en scène vers 1549, le jeune Ronsard n'avait pas attendu pour acquérir la dimension classique qu'on lui connaît. À vrai dire, c'est lui qui prit en main son destin en s'entourant de collaborateurs qui furent conviés à rehausser son image et à conforter sa réputation. Soucieux de la diffusion de ses textes autant que de son image publique, il s'attacha dès 1550 à faire entrer son œuvre parmi celles des classiques. Il procéda de plusieurs façons, à la fois par le choix des genres poétiques, des supports matériels de diffusion et des associés qui assurèrent la réception de l'œuvre.

Les premiers poèmes de Ronsard s'inscrivirent dans la poésie officielle de cour pour célébrer l'avènement d'Henri II. *L'Avantentrée du roi treschrestien à Paris* (1549), *L'Hymne de France* (1549), furent des plaquettes qui préparèrent la parution d'un recueil plus ambitieux et varié, *Les Quatre premiers livres des Odes* (1550). Ronsard entendait apparaître comme un poète classique de langue moderne ayant adapté en français les grands lyriques de l'Antiquité (Pindare et Horace). Les autres genres littéraires qu'il choisit par la suite – sonnets, hymnes, épopée – renforcèrent cette image d'un écrivain poursuivant la tradition lyrique. Dans le recueil des *Odes* de 1550, Ronsard est vanté comme un nouveau Terpandre par une cohorte d'admirateurs qui lui consacrèrent de nombreux vers latins et grecs. Ronsard souhaitait clairement s'écarter de ses rivaux pour faire «stile apart, sens apart, euvre apart»<sup>3</sup> et situer son écriture dans la veine de la poésie humaniste. Les autres compositions qu'il fit paraître ensuite multiplièrent les allégeances au canon poétique. En 1552, ses *Amours* sont placées sous le signe de Pétrarque, le grand modèle de la lyrique amoureuse devenu un classique dès l'apparition du livre. Ronsard va même jusqu'à emprunter aux éditions italiennes du *Canzoniere* l'exemple des représentations du poète-amant et de sa dame. S'il n'est pas le premier Français à s'inspirer de cette iconographie, il semble toutefois vouloir se rapprocher de Pétrarque en s'inspirant fidèlement de ses vers et de l'image que l'Italien se dessine dans la conscience littéraire<sup>4</sup>. En 1552, Ronsard non seulement fait suivre ses *Amours* d'un *Cinquième livre des Odes* (pièces majestueuses et graves qui rehaussent la légèreté faussement apparente des sonnets amoureux) mais aussi leur adjoint un *Supplément musical* qui permet de chanter les sonnets et d'élargir le public potentiel des lecteurs. La préparation soignée de cette édition

(3) Avis «Au lecteur» en tête des *Odes* (1550), RONSARD, *Œuvres complètes*, sous la direction de P. Laumonier, R. Lebegue et I. Silver, Paris, STFM, t. I, 1973, p. 45. Toutes nos références renvoient à cette édition.

(4) Comme l'a bien montré D. MAIRA, dans sa thèse *Typosine, la dixième muse. Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.



suggère un effort concerté de Ronsard et de ses collaborateurs (M. de La Porte, le libraire, et M.A. Muret, C. Janequin, P. Certon et C. Goudimel, les musiciens) pour produire un recueil de poésie unanimement reconnu comme un livre important. Nul doute que c'est Ronsard – peut-être de connivence avec Muret – qui prit les devants et commanda la participation des musiciens, alors qu'à cette époque l'initiative était laissée d'habitude à ceux-ci pour sélectionner les pièces qui figureraient dans leurs anthologies musicales<sup>5</sup>.

Fort de ce premier succès, Ronsard prolonge l'expérience "humaniste" de la diffusion poétique. Un an après la parution de l'édition *princeps* des *Amours*, il publie une seconde édition accompagnée pour l'occasion d'un *Commentaire* rédigé par M.A. Muret. À l'instar des éditions commentées de Pétrarque et des éditions des classiques gréco-latins, la poésie ronsardienne se voyait encadrée par un appareil critique et herméneutique justifié par la nature sublime de l'inspiration et le caractère abscons du style poétique. Par cette adjonction, Ronsard entendait sûrement éclairer les passages qui avaient déconcerté son lectorat; il cherchait aussi à hisser le recueil des *Amours* au rang de texte classique, consacré déjà par la tradition philologique<sup>6</sup>.

Cette démarche conjointe du poète et de son interprète, Ronsard la poursuivit alors qu'il préparait l'édition collective de ses *Œuvres* (1560). Fait notable, pour la première fois, un poète réunissait et organisait de son vivant tout ce qu'il avait déjà publié et il ajoutait de nouvelles compositions. Même Clément Marot, père de la poésie française depuis le règne de François I<sup>er</sup>, n'était parvenu à réaliser ce qui pouvait apparaître comme un péché d'orgueil. Seuls les grands auteurs classiques pouvaient espérer bénéficier du privilège de connaître leurs *opera* réunies et publiées après leur mort. Tandis qu'il avait atteint sa trente-sixième année, donc à l'âge de la maturité, Ronsard s'empressait de livrer en quatre tomes in-12 la première collective de ses *Œuvres*, qui allait marquer une longue série. Cette édition était sans doute dictée par la crainte de disparaître soudainement (car Ronsard était souffrant) et motivée par la mort récente de Joachim Du Bellay, l'ami et le confrère le plus proche<sup>7</sup>. Mais n'avait-elle pas aussi pour objectif de regrouper, d'élaguer et d'organiser des poésies diverses auxquelles il s'agissait alors de donner un sens et une forme cohérente?

Ronsard profita donc d'un nouveau "privilège" royal accordé par François II pour livrer une édition-bilan qui apparaît bien comme un aboutissement et un nouveau départ<sup>8</sup>. Il charge Rémy Belleau de commenter le *Second livre des Amours*, afin de compléter le travail réalisé par Muret sur le *Premier livre* de cette section<sup>9</sup>. Il réimprime des éloges liminaires, en accueille de nouveaux, mais il est présenté dans un portrait qui le dépeint en gentilhomme du XVI<sup>e</sup> siècle dont la tête est ceinte d'une cou-

(5) Le *Supplément musical* est reproduit dans l'éd. citée, t. IV, 1982, pp. 189-250; voir aussi l'édition procurée par Chr. DE BUZON et P. MARTIN, *Les Amours, leurs Commentaires* (1553), Paris, Didier, 1999, pp. 294-355.

(6) Cet aspect a été relevé par la critique; voir notamment, dans l'éd. Chr. de Buzon et P. Martin des *Amours* (1553), l'étude de J. CÉARD, *Muret, commentateur des "Amours" de Ronsard*, pp. 359-379, et surtout les *Commentaires au Premier livre des Amours de Ronsard* publiés par J. Chomarat, M.-M. Fragonard et G. Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1985.

(7) M. DASSONVILLE a le premier étudié les circonstances de publication et l'organisation intime de cette édition; voir *Ronsard. Étude historique et littéraire. Tome IV: Grandeurs et servitudes*, Genève, Droz, 1985, chap. III, pp. 77-108.

(8) Sur cette question, voir F. ROUGET, *Ronsard et le Livre* cit., t. II, pp. 47-64, et M. CLÉMENT, *Les poètes et leurs libraires au prisme du privilège d'auteur au XVI<sup>e</sup> siècle: la proto-propriété littéraire*, in *Les Poètes français de la Renaissance et leurs "libraires"*, éd. D. Bjaï et F. Rouget, Genève, Droz, 2015, pp. 30-39.

(9) On peut le lire dans *Le Commentaire au Second livre des Amours de Ronsard* par R. Belleau, éd. M.M. Fontaine et F. Lecerclé, Genève, Droz, 1986.

ronne de laurier, symbole de sa consécration. Par là, Ronsard apparaît à la fois comme un auteur vivant et dont l'œuvre a déjà rejoint le canon classique de la tradition.

Cette image, il la cultiva sans cesse dans la production de ses recueils successifs. À chaque fois, il s'agissait pour lui de publier de nouveaux ouvrages (*Les Hymnes* en 1555-1556; les *Discours* en 1562-1563, etc.) et d'intervenir sur la scène littéraire pour la dominer en poète de la modernité; à intervalles réguliers, cependant, il rassemble aux textes antérieurs les nouvelles productions pour procurer des éditions collectives mises à jour (en 1567, 1571, 1572-1573, 1578) par lesquelles il prépare sa réception posthume. Peu avant sa mort, il ambitionne même de rassembler ses textes en une édition in-folio, dont le format rappelle celui des *Opera* des plus grands auteurs de l'Antiquité. C'est par elle que Ronsard entend se livrer à la postérité, même s'il la réviser peu après, alors qu'elle vient de paraître. En tout cas, ce volume de 1584 imprimé sur beau papier suggère la canonisation du vivant de Ronsard dont l'effigie – par le portrait révélé dans les *Amours* (1552), puis repris en tête de *La Franciade* (1572) en face de celui de Charles IX – est placé au seuil de l'œuvre, juste avant le début de la section des *Amours* (fig. 1).

Salué durant sa vie par ses confrères dans leurs propres œuvres poétiques, traduit en latin par ses admirateurs (J. Dorat, F. de Thoor, etc.), cité en modèle par les grammairiens et les auteurs d'arts poétiques et de rhétorique (P. de La Ramée, A. Fouquelin), élu par les musiciens de son temps et les compilateurs d'anthologies poétiques<sup>10</sup>, Ronsard a laissé tout au long de sa carrière les traces d'une classicisation de son œuvre de poète. Rénovateur de la tradition, il s'est efforcé de rejoindre celle-ci en se posant comme l'exemple même du grand écrivain en langue vernaculaire, témoin de son temps et des exploits des grands hommes<sup>11</sup>. Une bonne partie de son existence aura été consacrée à l'élaboration d'une langue française permettant d'accueillir les grands genres du passé et de les adapter dans des formes modernes car renouvelées.

S'il n'a laissé à quiconque le soin de publier ses œuvres jusqu'à sa mort survenue au début de l'hiver 1586, il lui aura pourtant fallu compter sur le service fidèle de ses plus proches amis – désignés par lui comme les légataires universels de son œuvre – pour perpétuer sa mémoire et poursuivre la diffusion de ses *Œuvres* à partir de 1587.

### *La perpétuation posthume des "Œuvres": consécration et conservation*

Malgré tous les efforts qu'il avait déployés au cours de sa carrière pour la rendre vivante, Ronsard avait bien conscience de la fragilité de son œuvre poétique. En dépit de ses déclarations fracassantes aux Grands, dispersées dans ses vers de cour dès 1550, qui s'efforcent de les convaincre de la supériorité de la poésie sur l'architecture, le livre de papier ne résiste pas mieux que le palais de pierre à l'érosion du temps. L'eau, le feu, les pillages des guerres sont les menaces de la poésie que seule la mémoire des hommes peut sauver de l'oubli.

Le poète vendômois a alors mis tout en œuvre pour assurer la pérennité de ses textes en laissant à d'autres le soin de les rééditer à intervalles réguliers après sa dispa-

(10) Sur ces divers aspects de la diffusion des textes de Ronsard hors de ses livres, voir F. ROUGET, *Ronsard et le Livre* cit., t. II, p. 245 ss., p. 394 ss., p. 411 ss., p. 423 ss., et p. 457 ss.

(11) Sur cette alliance intrinsèque de l'écrivain et des Grands, voir F. ROUGET, *Ronsard et le grand homme*, in «Travaux de Littérature» XVIII, 2005, pp. 87-103.

rition. Peu avant son décès à la fin de décembre 1585, il choisit Jean Galland et Claude Binet comme légataires universels de ses *Œuvres*<sup>12</sup>. Ceux-ci deviennent les détenteurs du privilège général acquis par Ronsard et ils s'assureront de révéler les textes inédits et de faire réimprimer les *Œuvres* en fonction des notes laissées par le poète défunt. Autant dire que dès 1585, tout est mis en place pour garantir la perpétuation de la gloire littéraire de cet homme, et cela est orchestré en partie par Ronsard lui-même. Jean Galland et ses successeurs veilleront à faire renouveler le privilège éditorial chaque fois qu'il sera échu, notamment en 1587, 1597, etc.<sup>13</sup>. Cette continuité éditoriale est assurée par la collaboration des éditeurs scientifiques Jean puis Philippe Galland (à partir de 1612), et de la famille de libraires Buon (Gabriel puis Nicolas) et de leurs associés (B. Macé) et successeurs (S. Thibout, R. Baraigne).

Ce qui frappe est l'énergie avec laquelle Claude Binet et Jean Galland organisent la célébration de la mort de Ronsard. Tous les moyens sont mis en œuvre pour organiser des funérailles somptueuses, tous les admirateurs et contemporains du poète sont conviés à faire résonner partout dans le royaume la nouvelle tragique, qui était pourtant attendue – parfois avec un plaisir non dissimulé par ses adversaires protestants. Il n'est donc guère étonnant que les lettrés les plus réputés (J. Davy Du Perron, G. Critton, J. Viellard, etc.) comme les moins connus se soient mobilisés pour publier tombeaux en prose et en vers, et en plusieurs langues, en divers lieux<sup>14</sup>. Étant donné la place qu'il occupait à la Cour et sur la scène littéraire, la disparition de Ronsard fut perçue en effet comme un événement de première importance et qui justifiait des funérailles nationales. Mais il y avait plus pour perpétuer le souvenir d'un poète qu'on souhaitait presque faire parler au-delà du tombeau: Claude Binet, qui avait partagé les derniers instants du poète, réunit ses *Derniers vers*, quelques sonnets et courtes pièces composés sur son lit de mort, pour les imprimer et les distribuer aux admirateurs qui assistèrent aux funérailles parisiennes. Parus simultanément avec l'hommage public, ces vers venaient démentir poétiquement et symboliquement la disparition de Ronsard et l'arrêt de l'œuvre.

Cette image d'un poète mort-vivant allait être cultivée par Binet et Galland qui révélèrent au cours des années suivantes certains textes ronsardiens inédits justifiant la réédition «augmentée» des *Œuvres* collectives, et qui développèrent une véritable hagiographie ronsardienne. La première étape fut la publication dès 1586 du *Discours de la vie de P. de Ronsard* par Claude Binet. Construite sur quelques confidences personnelles de l'homme et nourrie de nombreux souvenirs empruntés à ses poèmes, cette biographie insistait sur le caractère exceptionnel de Ronsard. Constamment corrigé et réédité (notamment en 1587 et 1597), le *Discours* de Binet rejoignit la première collective posthume des *Œuvres* pour ne plus les quitter. À l'image des grands textes de la tradition littéraire, l'œuvre ronsardienne s'accompagnait d'une *vita* dont la fonction double consistait autant à présenter la vie d'un homme auprès du nouveau public né après 1585, qu'à expliquer les valeurs d'une esthétique qui pouvait paraître périmée aux yeux du lectorat de Malherbe.

Après les célébrations funéraires qui avaient culminé au cours de l'hiver 1586, et peu après l'établissement de la biographie officielle ou autorisée de Ronsard, une nouvelle édition des *Œuvres* vit le jour fin décembre de 1586 (bien que la date de 1587 figurât sur les tomes), alors que tous les exemplaires de la précédente n'étaient

(12) Sur les relations privilégiées entre Ronsard et ses deux admirateurs, voir C. BINET, *Discours de la vie de P. de Ronsard*, éd. P. Laumonier, Paris, 1909 (et Genève, Slatkine Reprints, 1969), p. 29 ss.

(13) Sur l'état de cette question, voir F. ROUGET, *Ronsard et le Livre* cit., t. II, pp. 59-64.

(14) M. Simonin dans l'Introduction de son édition de l'*Oraison funebre sur la mort de Monsieur de Ronsard* de J. DAVY DU PERRON (1586) (Genève, Droz, 1985) dresse la liste de ces hommages rendus à Ronsard.

sans doute pas tous écoulés<sup>15</sup>. Cette précipitation s'explique par la volonté des légataires universels de contrôler la diffusion de l'œuvre. À l'occasion de la parution de cette première collective posthume, vingt-sept inédits furent révélés et de nombreux amendements furent apportés aux textes d'après, semble-t-il, les indications laissées par Ronsard avant sa mort. Les dix tomes de cette édition in-12 réorganisaient quelque peu la distribution des poèmes et accueillait le *Discours de la Vie de Ronsard* par Binet vantant sa connivence avec le poète et l'autorité morale qu'il exerçait sur ses *Œuvres*<sup>16</sup>. En d'autres termes, Galland et Binet entendaient garantir l'intégrité de l'œuvre ronsardienne mais aussi tirer un certain prestige de leur statut de gardiens de sa mémoire. La disparition du poète eût pu reléguer l'œuvre dans le domaine public et laisser à tout libraire le loisir de la réimprimer à sa guise. Malgré le privilège dont jouissaient Galland et Binet, l'œuvre fut pourtant pillée en 1592 par le libraire lyonnais Thomas Soubron qui réimprima la totalité des *Œuvres* avec les pièces retranchées du vivant de Ronsard. L'instigateur de cette édition, Antoine Du Verdier, comme le suppose M. Simonin<sup>17</sup>, profitait du flou encadrant la législation sur l'impression des livres pendant la Ligue pour s'emparer de l'œuvre ronsardienne et rivaliser avec les éditions légitimes parisiennes en procurant la réunion la plus complète possible des textes composés par Ronsard. La réplique ne se fit guère attendre; dans la réédition des *Œuvres* en 1597, Buon condamna l'indélicatesse de son confrère lyonnais et surenchérit en livrant quelques inédits et en les agrémentant de nouveaux commentaires.

Dès lors, Buon et ses associés vont multiplier les rééditions augmentées d'inédits et de commentaires pour déjouer toute tentative de plagiat fomentée par leurs rivaux. En 1604, la troisième collective autorisée des *Œuvres* vit le jour qui ne contenait pourtant qu'une pièce inédite, mais des commentaires abondants rédigés notamment par N. Richelet pour les *Odes* et J. Besly pour les *Hymnes*<sup>18</sup>. Cinq ans plus tard, une double opération promotionnelle fut orchestrée par les éditeurs: une édition in-folio parut conjointement à une édition de petit format (in-12). Malgré quelques divergences, les deux versions sont similaires. Ce qui les différencie cependant est leurs formats qui les destinent à deux types de lecteurs, l'un disposant de moyens financiers supérieurs à l'autre. Ce coup double permettait sans doute de produire une édition de luxe, réservée à une élite, à côté d'une édition plus commode et bon marché. Mais le plus notable est la volonté des éditeurs de procurer tous les textes connus de Ronsard en constituant une dernière partie des *Œuvres* intitulée *Recueil des sonnets, odes, hymnes, elegies, fragments et autres pieces retranchées aux editions precedentes des œuvres [...] Avec quelques autres non imprimées cy devant*, partie dans laquelle on retrouvait les poèmes que Du Verdier avait rétablis dès 1592. L'intention est ici clairement d'offrir une moisson ample et renouvelée comme pour livrer de l'œuvre un visage rafraîchi. Les rééditions suivantes s'inscrivent dans la même démarche puisqu'en 1617 le *Recueil* est grossi d'une trentaine de pièces en vers et en prose.

À partir de cette date, l'entreprise éditoriale devient archéologique et philologique. Outre les pièces ajoutées, de nouveaux commentaires entrent dans les *Œuvres*, notamment ceux de Richelet sur les *Hymnes*. Pour accueillir tous ces textes qui viennent se greffer sur le massif des *Œuvres*, et que Ronsard n'avait paradoxalement

(15) On peut lire cette édition importante dans l'édition moderne procurée par I. SILVER, *Œuvres complètes de Ronsard*, Chicago, The University of Chicago Press, et Paris, Didier, 1966-1970, 8 t.

(16) Voir F. ROUGET, *Ronsard et le Livre* cit., t. II, p. 551 et ss.

(17) *Les contrefaçons lyonnaises de Montaigne et Ronsard au temps de la Ligue*, in *Les Presses grises*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, pp. 139-159 (étude reprise dans *L'Encre et la lumière*, op. cit., pp. 783-802).

(18) Sur la genèse des commentaires posthumes, voir F. ROUGET, *Ronsard et le Livre* cit., t. II, p. 217 ss.

pas souhaités, les éditeurs décident d'un format monumental. En 1623, c'est donc non pas un mais deux volumes in-folio qu'il faut pour imprimer la sixième collective des *Œuvres*. Les lettrés de l'époque sont mobilisés, Nicolas Richelet mais aussi Pierre de Marcassus et Claude Garnier, pour produire de nouveaux commentaires censés éclairer et rehausser le sens de la poésie ronsardienne<sup>19</sup>. L'apparat critique est si abondant qu'il envahit parfois l'espace de la page au point de reléguer le texte poétique au second plan. Conservé, redécouvert et réimprimé, commenté à l'envi, le texte ronsardien étouffe et devient prétexte à l'intervention de commentateurs dont l'image s'affiche à côté de celle de Ronsard. À vouloir pérenniser à tout prix la poésie et la légende ronsardiennes, ses hagiographes ont fini par statuer le poète en commandeur. La classification du poète et de son œuvre, qui relevait sans doute d'une intention louable, s'effectuait peut-être quelque peu aussi aux dépens de la «poétique des *Œuvres*» voulue par Ronsard. Sans cesse augmentée, sa poésie se voyait défigurée; peuplée de voix étrangères qui assourdisaient celle de Ronsard, l'œuvre perdait son attrait original et sa physionomie primitive, et avec elle un peu de sa fraîcheur.

C'est peut-être aussi que Ronsard était lu à présent avec les yeux de lecteur d'une nouvelle époque, jugeant le lyrisme à l'aune de la langue de Malherbe. On sait comment celui-ci considérait les *Premières Œuvres* de Philippe Desportes; il serait tout aussi éclairant de découvrir un jour l'exemplaire des *Œuvres* ronsardiennes annotées par Malherbe. On le verrait peut-être reprendre son modèle et démystifier la conception sublime et quasi oraculaire de sa poésie. Car Ronsard est présenté au public du premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle sous les traits d'un poète lyrique et épique, associant les vertus d'Homère et de Virgile<sup>20</sup>. C'est ce que révèle avec éloquence le frontispice gravé par Léonard Gaultier pour orner le volume in-folio des *Œuvres* en 1609 (fig. 2). Placé en position supérieure, il occupe une place privilégiée pour inviter le lecteur contemporain à franchir le seuil du livre; situé sur un piédestal, il se présente comme le juge de toute future production en langue française. L'iconographie – qui constitue un facteur de la classification de l'écrivain – ne cesse de croître à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à la généralisation de la gravure sur cuivre. On a vu que Ronsard avait pris les devants en associant son effigie à celle de ses protecteurs ou de ses égéries dès 1552. Après sa mort, sans doute pour donner un visage à un écrivain oublié ou méconnu, les éditeurs de ses *Œuvres* multiplient les représentations de Ronsard en poète sacralisé par la tradition. Le frontispice de Gaultier est repris en totalité pour la huitième collective de 1623 et sous forme réduite pour la dernière de 1629-1630. Mais c'est aussi cette image qu'il reprend pour illustrer la page de titre de l'anthologie des *Marguerites poétiques* (Lyon, B. Ancelin, 1613; fig. 3) où Ronsard figure aux côtés d'un autre auteur à succès de l'époque, Guillaume Salluste Du Bartas. Ronsard avait rejoint l'Histoire depuis 1600 au moins, comme le suggère la suite de vignettes de la *Chronologie collée* où le buste de Ronsard apparaît au début de la septième ligne<sup>21</sup>. Représenté en tableaux, dessins, en médailles, Ronsard se devait d'être reconnu comme personnage public de son vivant, puis historique après

(19) Sur le rôle de ces exégètes, voir F. ROUGET, *La réception de Ronsard d'après les commentaires aux éditions posthumes de ses "Œuvres"*, in *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission* (Mélanges offerts au professeur Isamu Takata par ses collègues et ses amis), Y. Bellenger, J. Céard et M.-Cl. Thomine-Bichard (dir.), Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, pp. 311-326.

(20) Sur l'iconographie ronsardienne, voir l'étude de M.-M. FRAGONARD, *Ronsard en poète: portrait d'auteur, produit du texte*, in *Figures du poète. Pierre de Ronsard*, M.-D. Legrand et J.-M. Maulpoix (dir.), Actes du colloque de l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud et de l'Université de Paris X-Nanterre, avril 1999, Presses de l'Université de Paris X, «Littérales», 2000, pp. 15-41; voir aussi F. ROUGET, *Ronsard et le Livre* cit., t. II, p. 604 ss.

(21) La vignette est reproduite par M.-M. Fragonard, *art. cit.* [h. t.], et par F. ROUGET, *ibid.*, p. 617.



sa mort. Icône de la poésie européenne, comme aime à le rappeler Jacob Boissard (*Icones*, Francfort, M. Becker, 1597), il est resté l'une des sources d'inspiration de la poésie du siècle suivant et a offert aux peintres la matière pour glorifier la monarchie française. En dépit de l'évolution du goût qu'on observe sous le règne d'Henri IV, les compositions picturales inspirées de *La Franciade* ronsardienne, que Toussaint Du Bray destinait aux galeries et appartements du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye, en constituent une preuve<sup>22</sup>. Chef de file de la poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle, sans pour autant faire oublier l'autorité de Clément Marot et la concurrence de ses contemporains (Desportes et Du Bartas), Ronsard reste le maître à penser et à composer des vers. Après sa disparition, ses vers sont réédités sans cesse soit en totalité jusqu'en 1630, soit choisis pour rejoindre des anthologies poétiques qui fleurissent vers 1600-1620 – dans des recueils de poésie profane (*Sejour des Muses, Tresor des chansons amoureuses, La Muse folastre*), voire satirique (*Le Cabinet satyrique*), autant que des volumes de poésie sacrée (*Muse chrestienne*)<sup>23</sup>. La voix de Ronsard résonne partout et hors de ses *Œuvres*: sa poésie sert encore à l'inspiration des musiciens qui la joignent à celles de Desportes dans leurs anthologies imprimées<sup>24</sup>, et les rhéteurs et poéticiens la commentent ou l'imitent abondamment (P. de Deimier, *Académie de l'Art poétique*, Paris, 1610; J. Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, Caen, 1605). La poésie ronsardienne sert d'étalon pour mesurer toute évolution future et à partir de laquelle chacun est amené à définir sa voix propre.

Enfin, si ses *Œuvres* ne seront plus rééditées en 1630 et ce jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, tombant soudain dans l'oubli avec presque toute la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>, les exemplaires de ses éditions anciennes seront convoités des collectionneurs et figureront longtemps dans la bibliothèque des lettrés tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. C'est là un aspect méconnu de la réception de Ronsard et qui mérite un examen approfondi<sup>26</sup>. Car à côté des textes fondateurs de la littérature en langue française, édités depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle – les récits de chevalerie, le *Roman de la Rose*, Alain Chartier, les farces et moralités, les Rhétoriques, Clément Marot –, figurent les nouveaux auteurs "classiques" tels Rabelais, Ronsard et Montaigne. Si l'œuvre poétique du Vendômois n'est plus réimprimée après 1630, c'est sans doute que de nouveaux genres et auteurs venaient l'éclipser (le théâtre surtout avec Molière, Corneille et Racine), que le goût de la littérature classique lui substituait de nouvelles règles linguistiques plus actuelles, et aussi que l'abondance des exemplaires produits au cours des rééditions des *Œuvres* (six de 1604 à 1630) suffisait pour répondre à la demande. En comparaison avec les six éditions collectives parues du vivant de Ron-

(22) Sur cette question, on consultera la mise au point de D. CORDELLIER, *Dubreuil, peintre de la "Franciade" de Ronsard au Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, in «Revue du Louvre et des Musées de France» 5/6, 1985, pp. 357-378.

(23) Ces florilèges ont fort bien été répertoriés et analysés par F. LACHÈVRE dans sa *Bibliographie des recueils collectifs de poésies au XVI<sup>e</sup> siècle (du Jardin de Plaisance, 1502, aux Recueils de Toussaint du Bray, 1609)*, Paris, Champion, 1922, et sa recension des *Recueils collectifs de poésies libres et satiriques publiés depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile (1626)*, Paris, Champion, 1914.

(24) Comme le montre bien la *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI<sup>e</sup> siècle*, préparée par G. THIBAUT, G. et L. PERCEAU, Paris, Droz, 1941, p. 73 ss. (pour les recueils musicaux publiés après la mort du poète).

(25) Sur cette histoire, voir la thèse de Cl. FAISANT, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, H. Champion, 1998.

(26) Voir F. ROUGET, *Ronsard et le Livre* cit., t. II, chap. VIII, pp. 623-660, et D. MAIRA, *Des bibliophiles aux "Ronsardistes": collectionner Ronsard au XIX<sup>e</sup> siècle*, in J. Balsamo, N. Ducimetière et M. Jeanneret (dir.), *Poètes, princes et collectionneurs. Mélanges offerts à M. Jean Paul Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2011, pp. 457-472.



sard, les neuf suivantes, posthumes, virent le jour avec une fréquence inaccoutumée qui est le signe d'une ferveur continue auprès du public. Si le jugement de certains prosateurs du xvii<sup>e</sup> siècle, tel La Bruyère – dédaignant la “bassesse” de Rabelais et Ronsard mais appréciant la “naïveté” de Marot –, ont pu discréditer la poésie de la Renaissance aux yeux de leurs contemporains, il n'empêche que celle-ci avait rejoint très tôt les rayons des bibliothèques des Grands, des collèges et même des séminaires, et que le volume des *Œuvres* de Ronsard figurait utilement et sans complexe aux côtés des autres auteurs classiques, Pindare et Homère, Horace et Virgile.

FRANÇOIS ROUGET  
*Queen's University Kingston, Ontario*

## Annexes

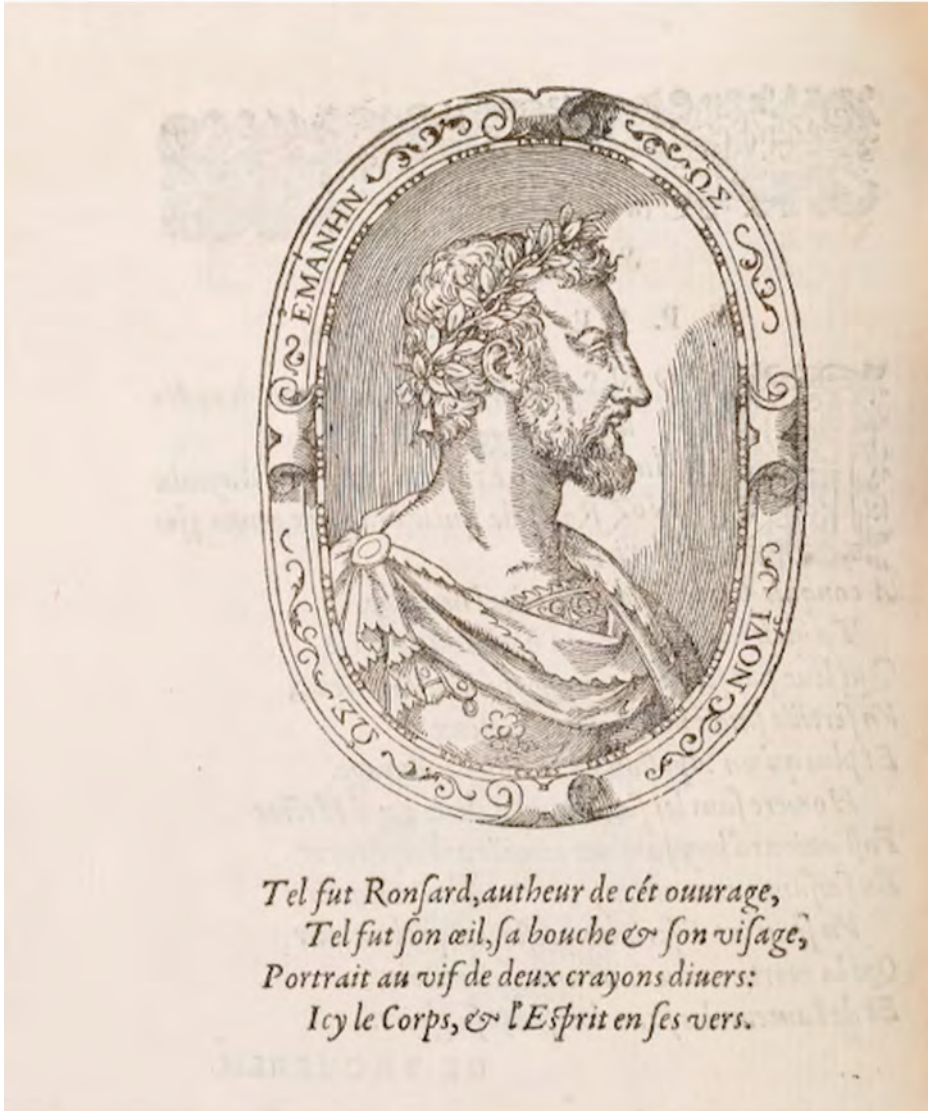


Figure 1. PIERRE DE RONSARD, *Œuvres*, Paris, G. Buon, 1584; portrait de Ronsard [f° prélim. 6 v°]. Coll. particulière.



Figure 2. PIERRE DE RONSARD, *Œuvres*, Paris, N. Buon, 1609; page de titre. Coll. particulière.

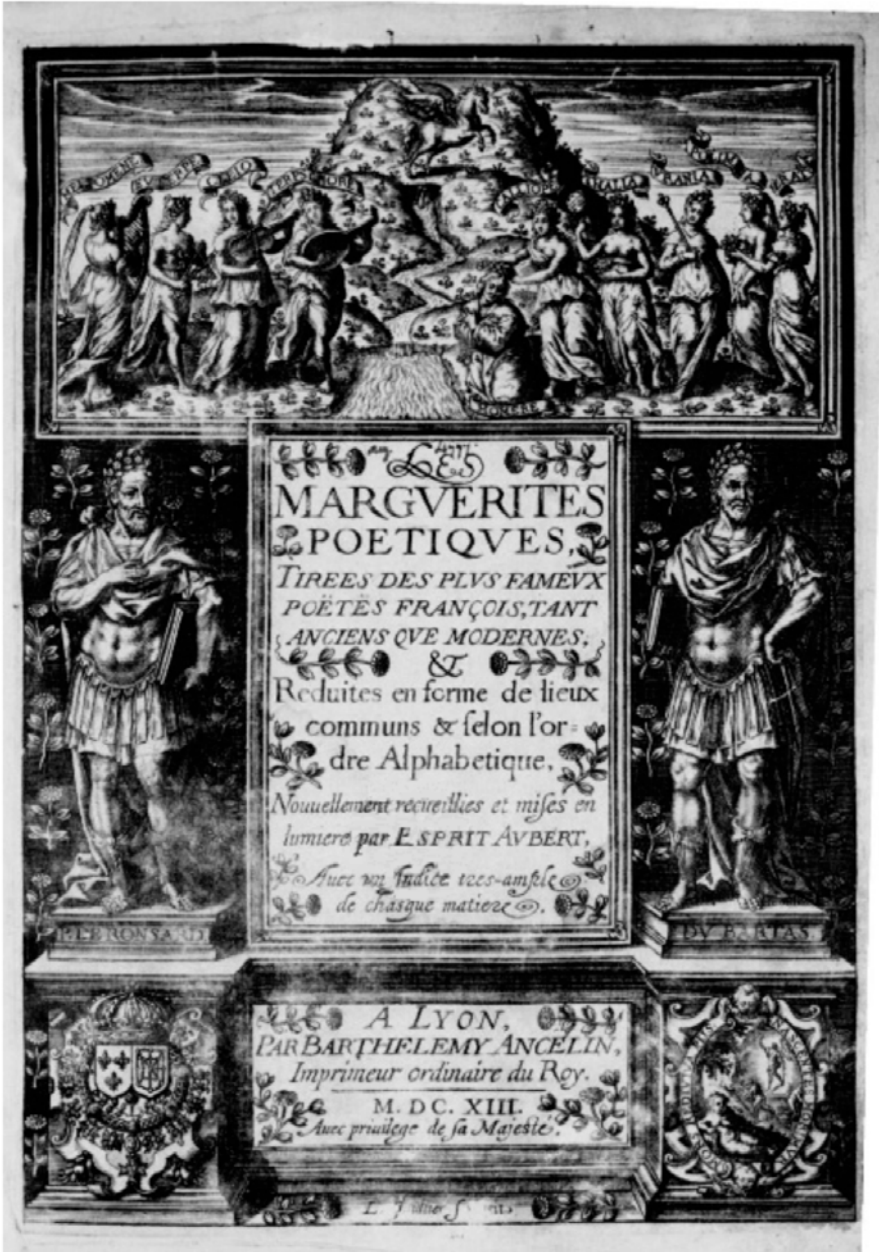


Figure 3. *Marguerites poetiques*, Lyon, B. Ancelin, 1613; page de titre. Coll. particulière.



## Bibliographie

## I. Éditions anciennes (selon l'ordre chronologique)

- RONCARD, P. DE, *Avantentrée du Roi Treschrestien à Paris*, Paris, G. Corrozet, 1549, in-4°.
- RONCARD, P. DE, *L'Hymne de France*, Paris, M. Vascosan, 1549, in-8°.
- RONCARD, P. DE, *Les Quatre premiers livres des Odes [...] Ensemble son Bocage*, Paris, G. Cavellat, 1550, in-8°.
- RONCARD, P. DE, *Les Amours [...] Ensemble le Cinquiesme livre des Odes*, Paris, Veuve M. de La Porte, 1552, in-8°.
- RONCARD, P. DE, *Les Amours [...] nouvellement augmentées par lui, et commentées par Marc Antoine de Muret. Plus quelques Odes de l'Auteur, non encor imprimées*, Paris, Veuve M. de La Porte, 1553, in-8°.
- RONCARD, P. DE, *Hymne de Bacus [...] Avec la version latine de Jean Dorat*, Paris, A. Wechel, 1555, in-4°.
- THOOR, FR. DE, *P. Ronsardi ad pacem exhortatio latinis versibus de Gallicis expressa a Francisco Thorio Bellione*, Paris, A. Wechel, 1558.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...]*, Paris, G. Buon, 1560, in-16.
- RONCARD, P. DE, *Discours des misereres de ce temps. A la Royne mere du Roy*, Paris, G. Buon, 1562, in-4°.
- RONCARD, P. DE, *Continuation du Discours des misereres de ce temps. A la Royne*, Paris, G. Buon, 1562, in-4°.
- RONCARD, P. DE, *Remonstrance au peuple de France*, Paris, G. Buon, 1563, in-4°.
- RONCARD, P. DE, *Responce [...] aux injures et calomnies de je ne sçay quels Predicans, et Ministres de Geneve [...]*, Paris, G. Buon, 1563, in-4°.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] redigées en six tomes*, Paris, G. Buon, 1567, in-4°.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] redigées en six tomes*, Paris, G. Buon, 1571, in-16.
- RONCARD, P. DE, *Les Quatre premiers livres de La Franciade [...]*, Paris, G. Buon, 1572, in-4°.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] redigées en six tomes*, Paris, G. Buon, 1572-1573, in-16.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] redigées en sept tomes*, Paris, G. Buon, 1578, in-16.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] reveues, corrigées et augmentées par l'Auther*, Paris, G. Buon, 1584, in-folio.
- RONCARD, P. DE, *Les Derniers vers [...]*, Paris, G. Buon, 1586, in-4°.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] corrigées et augmentées par l'auteur peu avant son trespas. Redigées en dix tomes*, Paris, G. Buon, 1587, in-12.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...]. Augmentées de plusieurs Poësies de l'Auteur, qui n'estoyent en la precedente edition, redigées en cinq tomes*, Lyon, Th. Soubbron, 1592, in-12.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] reveues, corrigées et augmentées par l'auteur peu avant son trespas, et encores depuis augmentées de plusieurs Commentaires. Redigées en dix tomes*, Paris, G. Buon, 1597, in-12.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] reveues et corrigées par l'Auther peu avant son decès, augmentées en ceste edition de plusieurs pieces non encores veuës. Avecques plusieurs Commentaires sur les Amours, les Odes et les Hymnes. Redigées en X tomes*, Paris, N. Buon, 1604, in-12.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] reveues et augmentées*, Paris, N. Buon et B. Macé, 1609, in-folio.

- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] reveues et augmentées*, Paris, N. Buon et B. Macé, 1609-1610, 10 t. in-12.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] reveues et augmentées*, Paris, N. Buon et B. Macé, 1617, 10 t. in-12.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] reveues et augmentées, et illustrées de Commentaires et remarques*, Paris, N. Buon, 1623, 2 t. in-folio.
- RONCARD, P. DE, *Les Œuvres [...] reveues et augmentées, et illustrées de Commentaires et remarques*, Paris, M. Henault, S. Thibout et R. Baraigne, 1629-1630, 10 t. in-12.

## II. Éditions modernes (selon l'ordre chronologique)

- BINET, CL., *Discours de la vie de P. de Ronsard*, Paris, G. Buon, 1586; éd. P. Laumonier, Paris, Hachette, 1910.
- Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*, éd. critique de P. Laumonier, R. Lebègue et I. Silver, Paris, STFM, 1914-1974, 20 t. (réimpression complétée par un index et des tables par J. Céard et alii, 2015).
- Œuvres complètes de Ronsard*, éd. I. Silver, Chicago, The University of Chicago Press, et Paris, Didier, 1966-1970, 8 t.
- DU PERRON, J. DAVY, *Oraison funebre sur la mort de Monsieur de Ronsard (1586)*, éd. crit. de M. Simonin, Genève, Droz, 1985.
- Commentaires au Premier livre des Amours de Ronsard*, publiés par J. Chomar, M.-M. Fragonard et G. Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1985.
- Le Commentaire au Second livre des Amours de Ronsard*, par R. Belleau, éd. M.M. Fontaine et F. Lecercle, Genève, Droz, 1986.
- Œuvres complètes de P. de Ronsard*, éd. crit. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993-1994, 2 t.
- Les Amours commentées (1553) de P. de Ronsard*, éd. Chr. de Buzon et P. Martin, Paris, Didier, «Classiques», 1999.

## III. Études par ordre alphabétique

- CHATELAIN, J.-M., *L'intervention de l'image et ses rapports avec le texte à la Renaissance*, in *La Naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, éd. avec la collaboration de J.-M. Chatelain, I. Diu, A. Le Dividich et L. Pinon, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 2000, pp. 234-269.
- CHARTIER, R. (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris-Marseille, Rivages, 1985.
- CLEMENT, M., *Les poètes et leurs libraires au prisme du privilège d'auteur au XVI<sup>e</sup> siècle: la proto-propriété littéraire*, in *Les Poètes français de la Renaissance et leurs "libraires"*, éd. D. Bjaï et F. Rouget, Genève, Droz, 2015, pp. 15-54.
- CORDELLIER, D., *Dubreuil, peintre de la "Franciade" de Ronsard au Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, in «Revue du Louvre et des Musées de France» 5/6, 1985, pp. 357-378.
- DASSONVILLE, M., *Ronsard. Etude historique et littéraire*, t. I: *Les enfances Ronsard (1536-1545)*; t. II: *A la conquête de la Toison d'Or (1545-1550)*; t. III: *Prince des Poètes ou Poète des Princes (1550-1556)*; t. IV: *Grandeurs et servitudes (1556-1565)*; t. V: *Un brasier sous la cendre (1565-1575)*, Genève, Droz, 1968-1990.
- FAISANT, CL., *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, H. Champion, 1998.
- FRAGONARD, M.-M., *Ronsard en poète: portrait d'auteur, produit du texte*, in *Figures du poète. Pierre de Ronsard*, Actes du colloque de l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud et



- de l'Univ. de Paris X-Nanterre, avril 1999, éd. M.-D. Legrand et J.-M. Maulpoix, Presses de l'Univ. de Paris X, «Littérales», 2000, pp. 15-41.
- GABILLOT, C., *Les portraits de Ronsard*, in «Gazette des Beaux-Arts» XXXVII, 1907, pp. 487-501.
- HUCHON, M., *La Fleur de poésie française dans la "Rhetorique" de Fouquelin: une autobiographie de Ronsard*, in *Le Poète et son œuvre. De la composition à la publication*, études réunies par J.-E. Girot, Genève, Droz, 2004, pp. 215-234.
- LACHÈVRE, F., *Bibliographie des recueils collectifs de poésies au XVI<sup>e</sup> siècle (du Jardin de Plaisance, 1502, aux Recueils de Toussaint du Bray, 1609)*, Paris, Champion, 1922.
- LACHÈVRE, F., *Recueils collectifs de poésies libres et satiriques publiés depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile (1626)*, Paris, Champion, 1914.
- Figures du poète. Pierre de Ronsard*, sous la direction de M.-D. LEGRAND, M.-D. et J.-M. MAULPOIX, Actes du colloque de l'ENS de Fontenay / Saint-Cloud et de l'Université de Paris X-Nanterre (avril 1999), Presses de l'Université de Paris X, «Littérales», 2000.
- MAIRA, D., *Typosine, la dixième muse. Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.
- MAIRA, D., *Des bibliophiles aux "Ronsardistes": collectionner Ronsard au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de J. Balsamo, N. Ducimetière et M. Jeanneret, *Poètes, princes et collectionneurs. Mélanges offerts à M. Jean Paul Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2011, pp. 457-472.
- ROUGET, F., *Ronsard et le Livre. Étude de critique génétique et d'histoire littéraire*, 2 t., Genève, Droz, 2010 et 2012.
- ROUGET, F., *Ronsard et le grand homme*, in «Travaux de Littérature» XVIII, 2005, pp. 87-103.
- SIMONIN, M., *Ronsard et la poétique des "Œuvres"*, in *Ronsard en son IV<sup>e</sup> centenaire: I. Ronsard hier et aujourd'hui*, éd. Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Genève, Droz, 1988, pp. 47-59 (repris dans *L'Encre et la lumière. Quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève, Droz, 2004, pp. 237-251).
- SIMONIN, M., *Pierre de Ronsard*, Paris, Fayard, 1990.
- SMITH, M., *Ronsard et ses critiques contemporains*, in *Ronsard en son IV<sup>e</sup> centenaire*, Actes du colloque international de Tours, éd. Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Genève, Droz, 1988, t. I, pp. 83-90 (repris dans «Renaissance Studies, Articles 1966-1994», Genève, Droz, 1999, pp. 219-226).
- THIBAUT, G. et PERCEAU, L., *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1941.

## Della questione epica

### Abstract

To mark the occasion of the release of Giorgetto Giorgi's anthology volume on *Les poétiques de l'épopée en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, the article focuses on the advancement of critical studies related to the epic genre in the 17<sup>th</sup> century, the influence of Tasso's theoretical writings on French treatises, the as yet insufficiently recognized elaboration of a modernization project by the Modernists in France and the frequent contradictions between the authors' statements in the preliminary texts and their literary products, or rather, between poetics and poems.

Il volume di Giorgetto Giorgi sulle poetiche secentesche edito da Champion nella collana «Sources Classiques» diretta da Philippe Sellier e Dominique Descotes<sup>1</sup> mette finalmente a disposizione testi in alcuni casi ancora di difficile reperimento – spesso leggibili solo in edizione originale alla BnF – essendo rimasti per lo più, per adesso, esclusi dalla grande campagna di digitalizzazione dei documenti del passato.

Non è che uno dei grandi meriti di questo libro, il cui altro pregio inestimabile, per lo specialista, è quello di raccogliere e studiare, rendendo possibile la comparazione e l'individuazione di un sistema, prefazioni e trattati sotto forma di un'antologia (agile nonostante il numero di pagine grazie a una concezione strutturale leggera), scelti sull'arco di un ampio secolo, che solo se letti nel loro insieme possono svelare la consistenza e la natura di un preciso progetto culturale spesso ancora sottovalutato anche dalla critica più attenta.

Nella sua analitica introduzione, Giorgi individua le tappe fondamentali del delinearsi di tale progetto epico, specificamente francese e secentesco, nei suoi rapporti di discendenza e derivazione dal modello tassiano. Ben mette in evidenza il delicato passaggio della teorizzazione di Torquato Tasso dalla prima stagione dei *Discorsi sull'arte poetica* nei loro rapporti con il capolavoro della *Gerusalemme liberata* a quella tarda della revisione, rappresentata in sede teorica dai più rigidi *Discorsi sul poema eroico* e in poesia, in certa misura, dalla *Gerusalemme conquistata*<sup>2</sup>. Ed evidenzia, sulla scia di questa rielaborazione che in alcuni punti assume le caratteristiche di una vera e propria ritrattazione (un esempio tra i più espliciti è la rimozione da parte di Tasso del

(1) *Les poétiques de l'épopée en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Textes choisis, présentés et annotés par Giorgetto GIORGI, Paris, Honoré Champion, 2017, 576 pp.

(2) Giorgi fa riferimento alle traduzioni secentesche dei *Discorsi* tassiani realizzate da Jean Baudoin (p. 12 dell'Introduzione e nota 25), ma utilizza poi per le sue citazioni da quei testi la loro traduzione moderna: LE TASSE, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997. Anticipo qui che, studiando i testi dei *Discorsi* nella versione di Baudoin, ho potuto constatare importanti interventi effettuati dal traduttore, finalizzati a un loro adeguamento culturale – questa la spiegazione di Baudoin – per la Francia, e che l'importanza di questi interventi mi ha convinta della necessità di pubblicare quelle traduzioni. Sto quindi preparando l'edizione critica delle parti dei *Discorsi* che, in due fasi distinte, Baudoin ha trasposto in francese. Il confronto con i testi originali dà adito a considerazioni non irrilevanti dal punto di vista proprio dell'influenza del pensiero teorico di Tasso sugli autori francesi.

fine dell'epopea, inizialmente individuato aristotelicamente nel piacere e poi tramutato – travestito? – orazianamente nel suo opposto, l'edificazione, sia pure ritenuta quest'ultima dipendere proporzionalmente dal piacere che i versi procurano), il posizionamento per gruppi dei succedanei francesi, chi condividendo chi contestando la precettistica tassiana<sup>3</sup>.

Uno dei punti cruciali dell'intera vicenda, Giorgi lo tocca alludendo alla "questione del barocco" (alla polemica su di esso, verrebbe ancora da dire, citando Giovanni Getto). La modernizzazione dell'epopea, sulla scia di quanto Tasso preconizzava, doveva passare, per buon numero di trattatisti francesi del Seicento, attraverso la sostituzione del meraviglioso pagano con quello cristiano, l'unico verosimile – parafrasando uno degli autori antologizzati, uno dei più significativi sotto questo aspetto, Jean Desmarets de Saint-Sorlin – per un popolo di cristiani. Giorgi ripercorre gli stadi teorici di questo tentativo di sostituzione. E osserva poi che il trionfo in qualche modo effimero del meraviglioso cristiano, già giudicato negativamente da Segrais sin dal 1668 nella prefazione della sua traduzione dell'*Enéide*, fu bloccato con forza dall'*Art poétique* di Boileau, nel 1674. Testo in cui, come si ricorderà, Boileau afferma che la mescolanza della finzione con il meraviglioso cristiano rischia di far apparire false le verità della religione, mentre il meraviglioso pagano, in quanto frutto dell'immaginazione, si sposa perfettamente con la dimensione finzionale. E Giorgi precisa che i numerosi e importanti teorici che scrissero i loro testi dopo la pubblicazione dell'*Art poétique* ignorarono («et pour cause», commenta, a p. 26 dell'introduzione) la questione del meraviglioso cristiano. Tra gli autori che cita a testimonianza di questo ritorno al pagano, figurano Le Bossu, Carel de Sainte-Garde, Rapin. Opportunamente ricorda però che ancora a fine secolo ci sarà chi difenderà il meraviglioso cristiano, ad esempio, scrive, Charles Perrault, che egli considera il «successeur de Desmarets de Saint-Sorlin» (*Ibid.*).

(3) I testi antologizzati sono trenta. Il primo, *L'art poétique* di Jean Vauquelin de la Fresnaye, è datato 1605; l'ultimo, di François de Salignac de La Mothe Fénelon, venne pubblicato nel 1710. La scansione cronologica è regolare e dipanata lungo tutto il secolo: il secondo testo presentato è *L'Académie de l'art poétique* di Pierre de Deimier, del 1610; seguono l'epistola ai Lettori delle *Tragiques* di Agrippa d'Aubigné (1616); il *Jugement sur l'Améide* di Honoré d'Urfé (1618); la *Lettre de Monsieur Chapelain sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino* (1623); il *Traité péripatéticien sur le poème héroïque* di Pierre Mamburn (1652); la *Préface* del *Moïse sauvé* di Saint-Amant (1653); la *Préface* dell'*Alaric ou Rome vaincue. Poème héroïque* di Georges de Scudéry (1654); la *Préface* de *La Pucelle ou la France délivrée* di Jean Chapelain (1656); la *Lettre du Sieur du Rivage*, ovvero di Jules de la Mesnardière, *sur le poème épique et sur le poème de la Pucelle* (1656); la *Réponse du Sieur de la Montagne*, ovvero di Jean Chapelain, *où ses observations sur le poème de la Pucelle sont examinées* (1656); l'*Avis* preposto al *Clovis ou la France chrétienne* di Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1657); il *Traité du poème héroïque* pubblicato insieme al *Saint Louis ou la Sainte Couronne reconquise* di Pierre Le Moyné (1658); il *Traité du poème épique* apposto al *Virgile chrétien* di Laurent Le Brun (1661); il *Traité du poème épique* di Michel de Marolles (1662); la *Préface* al *Jonas ou Ninive pénitente, poème sacré* di Jacques de Coras (1663); la *Préface* al *Charlemagne* di Louis Le Labourneur (1664); la *Préface* de *La Pucelle ou la France délivrée*, livres XIII-XXIV di Jean Chapelain (1667); la *Préface* alla *Traduction de l'Enéide de Virgile* di Jean Regnault de Segrais (1668); *L'Excellence et les plaintes de la poésie héroïque*, testo pubblicato insieme all'*Esther, poème héroïque* di Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1670); il *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque*, pubblicato dallo stesso Desmarets con la seconda edizione del *Clovis ou la France chrétienne* (1673); *L'Art Poétique* di Nicolas Boileau-Despreaux (1674); il *Traité du poème épique* di Le Bossu (1675); la *Défense d'Homère et de Virgile, ou la belle manière de composer un poème héroïque*, inclusa nelle *Réflexions académiques sur les orateurs et les poètes* di Jacques Carel de Sainte-Garde (1676); il trattato *Du poème épique*, contenuto nelle *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* di Bernard Lamy (1678); *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, tratte dalle *Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie* di René Rapin (1684); il trattato *Du merveilleux qui se trouve dans les Poèmes des Anciens* incluso nelle *Œuvres mêlées* di Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint-Evremond (1692); e la *Préface* all'*Adam ou la création de l'homme, sa chute et sa réparation, poème chrétien* di Charles Perrault (1697). Chiude, come detto, il *Mémoire au Père Michel Le Tellier* di François de Salignac de la Mothe Fénelon (1710).

Giorgi scinde, facendo sua la scansione per argomenti di buon numero dei trattati che antologizza, il discorso sullo stile epico da quello sul soprannaturale, sul meraviglioso, e scrive a questo proposito:

Il faut souligner que l'emploi des figures de rhétorique (dans l'épopée, mais aussi dans les autres genres littéraires) est vivement critiqué dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, et que c'est surtout le Tasse, considéré comme le représentant le plus illustre du style imagé, qui est pris à partie par les théoriciens (*Ivi*, pp. 29-30).

Accenna quindi alle osservazioni critiche in merito di Boileau, del Père Bouhours, e di Rapin. Due su tre, teorici che non sono d'accordo con il meraviglioso cristiano: per Boileau è necessario che la poesia sia ornata, e il meraviglioso cristiano – come riporta lo stesso Giorgi – non sopporta a suo avviso il peso degli ornamenti.

Ma qui il discorso si complica.

Giorgi osserva, per commentare l'attacco allo stile di Tasso da parte dei teorici citati, che «l'âge baroque, avec ses profusions ornamentales – si riferisce agli anni dopo il 1670, e comunque a quelli successivi alla pubblicazione dell'*Art poétique* di Boileau – était désormais révolu» (*Ibid.*).

Ora: l'impressione, supportata dai testi, è che l'opposizione dei teorici francesi sostenitori degli Anciens fosse solo superficialmente indirizzata alla forma, allo stile, di Tasso, e molto più profondamente diretta alla sostanza della sua poesia, sostanza cristiana per l'appunto, illimitatamente ornata, nelle intenzioni dei Modernes innovatori, di meraviglioso a sua volta cristiano.

Le conclusioni che Giorgi trae, avallando un'impostazione critica che ha al suo attivo illustri sostenitori – da Philippe Sellier a Anne-Elisabeth Spica<sup>4</sup> – ribadiscono in certo qual modo quello che già Voltaire aveva affermato sul poema epico del Grand Siècle, ovvero che la volontà di poeti e teorici secenteschi di regalare alla Francia una produzione epica comparabile per vigore e valore a quella degli Antichi si era risolta in un *échec*. Per Giorgi il fallimento è sostanzialmente da imputare a un eccesso di regolamentazione. Il che è incontestabile se l'ottica è quella, qui proposta, dei testi teorici. E se si prende per totalmente *onesta*, senza aprire il capitolo della *dissimulazione*, l'argomentazione che i poetologi – come li definisce Giorgi – di quel secolo, avanzano con tanta precisione nei loro trattati e nelle loro prefazioni quanto alle regole. Voltaire, pur della stessa idea quanto ai risultati, la motivava in maniera diversa. Distingueva due parti nella poesia epica: da un lato i fatti reali nel cui ambito anche per sua opinione andava scelto il soggetto dell'epopea; d'altro lato le *fictions*. Se la parte del poema relativa al soggetto, dunque ai fatti reali, era rigorosamente regolamentata oltre che fondata sul giudizio, non altrettanto si poteva dire a suo avviso della parte che riguarda le finzioni, ovvero della parte abbellita con l'immaginazione:

(4) Giorgi opportunamente cita di Philippe SELLIER *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu* (Paris, Bordas, 1970), e di Anne-Elisabeth SPICA *Lectures françaises du système épique tassien: un enfer pavé de bonnes intentions?* («Papers on French Seventeenth Century Literature», vol. XL, 79, 2013), e altresì di Daniel MADELÉNAT il volume *L'épopée* (Paris, Presses Universitaires de France, 1986), di Siegbert HIMMELSBACH *L'épopée ou la «case vide». La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988) e di Klara CSÜRÖS *Variété et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire* (Paris, Champion, 1999). Testi tutti di riferimento, salvo il più recente articolo di A.-E. Spica, già per il mio *Tra mito e storia. L'epopea in Francia nel XVII secolo* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1991), che Giorgi ha del resto la gentilezza di citare e utilizzare nella sua introduzione e nelle sue note critiche.

[...] mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleste, la nature des épisodes, tout ce qui dépend de la tyrannie de la coutume, et de cet instinct qu'on nomme goût, voilà sur quoi il y a mille opinions, et point de règles générales<sup>5</sup>.

Se il XVII secolo aveva fallito, la ragione andava cercata a suo avviso nel fatto che «les Français n'ont pas la tête épique»<sup>6</sup>. Per lo meno non l'avevano prima di lui. E questo essenzialmente per via di una tendenza dei francesi a far loro certi eccessi d'immaginazione di cui lo stesso Tasso si era macchiato, benché ai suoi occhi grandissimo poeta:

Dix princes chrétiens métamorphosés en poissons, et un perroquet chantant des chansons de sa propre composition, sont des fables bien étranges aux yeux d'un lecteur sensé, accoutumé à n'approuver que ce qui est naturel<sup>7</sup>.

Ovvero per una ragione opposta rispetto all'eccesso di regolamentazione, che Voltaire avrebbe anzi visto come una garanzia di riuscita. Quella riuscita che pensava di aver realizzato con la sua *Henriade*, proprio grazie a un sistematico procedimento di *reductio ad verum*. Non della stessa opinione sarebbe stato Théophile Gautier, rispetto alla *Henriade*, a giudicare da quel che ne scrisse:

Les Grecs ont l'*Iliade* et l'*Odyssee*, les Latins l'*Enéide*, les Italiens la *Divine Comédie*, le Roland furieux, la *Jérusalem délivrée*; l'Angleterre a le *Paradis perdu*, l'Allemagne les *Niebelungen* et la *Messiede*, le Portugal la *Lusiade*, l'Espagne l'*Araucana*, l'Inde *Nal* et *Damayanti*, la Perse le *livre des Rois*; nous autres nous n'avons rien, c'est-à-dire la *Henriade*<sup>8</sup>.

D'accordo con Voltaire nel negare ai francesi la capacità di cimentarsi con l'epopea, molto critico tuttavia nei suoi confronti quanto alla sua ipotesi di aver colmato la lacuna riconducendo il meraviglioso negli argini ragionevoli dell'allegorico.

Ma per riprendere la questione a monte: Giorgetto Giorgi cita in bibliografia l'articolo che Lionello Sozzi consacrò nel 1981 all'influenza delle epopee italiane in Francia e al dibattito sul meraviglioso<sup>9</sup>. In quell'imprescindibile articolo Lionello Sozzi si soffermava su un punto delicato e cruciale: ovvero la differenza di lettura di un passo della *Poetica* di Aristotele da parte di certi trattatisti e volgarizzatori cinquecenteschi, quello in cui lo Stagirita afferma che il meraviglioso nell'epopea può andare fino all'irrazionale, ἄλογον, trascritto però da alcuni, segnatamente da Pietro Vettori, come ἀνάλογον<sup>10</sup>, con chiara trasformazione del senso nel suo contrario. Non

(5) VOLTAIRE, *La Henriade, avec des variantes et des notes et l'Essai sur le poème épique. Nouvelle édition*, publiée à Londres chez Innis, 1733.

(6) Sulla celebre frase attribuita a Voltaire e in realtà da lui ripetuta ma pronunciata da M. de Malézieux, in base al resoconto fornito da M.-L. BOUTTEVILLE nelle sue *Antiquités Nationales* (ch. XLV, «De l'ancienne épopée nationale», à Paris et Lyon, Librairie d'Education de Périsse Frères, 1841, p. 189), cfr. G. BOSCO, «Voltaire lecteur du Tasse, ou bien la célèbre histoire de la tête épique» in *Destini incrociati. Intrecci e confluenze nelle culture romanze*, a cura di G. Bosco, Torino, Trauben, 2014.

(7) VOLTAIRE, *La Henriade, avec des variantes et des notes et l'Essai sur le poème épique*, ed. cit.

(8) Th. GAUTIER, *La Divine Épopée de M. Alexandre Soumet*, dans «La Revue des Deux Mondes», avril 1841, première quinzaine, p. 107.

(9) L. SOZZI, «L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux», in *Mélanges offerts à Georges Couton*, textes réunis et présentés par Jean Jehasse, Claude Martin, Pierre Rétat et Bernard Yvon, Lyon, Presses Universitaires, 1981.

(10) «Variante que Pietro Vettori propose dans son *Commentaire* à la *Poétique* d'Aristote de 1560» (*Ivi*, p. 67).

meraviglioso consentito fino all'irrazionale secondo questa lectio, ma meraviglioso necessariamente coerente. Interessante è in effetti osservare chi si adegua a questa correzione e chi no, tra i poetologi antologizzati; ma, in seconda battuta, ancora più rivelatrice è poi la verifica della corrispondenza di tale adeguamento con la sua messa in pratica, ovvero andare a sondare l'effettiva coerenza o non piuttosto l'incoerenza del meraviglioso in poesia, nei poemi veri e propri, anche da parte di chi ne limita rigorosamente l'impiego in sede teorica.

Un'osservazione di grande interesse che Sozzi faceva in quell'articolo stava nel passaggio che egli riservava a Le Bossu. Sozzi notava infatti che se nel riportare il precetto aristotelico relativo al meraviglioso epico Le Bossu forniva la versione francese corretta, quella cioè che presupponeva nella versione originale il termine *ἄλογον*, e correttamente dunque dava per possibile un meraviglioso illimitato, nelle note in margine riportava invece il testo greco della lezione del Vettori, ovvero quella che limitava il *θαυμαστόν* al verosimile. Senza accorgersi della discrepanza, osservava Sozzi:

Une insuffisante connaissance du grec a-t-elle obligé notre bon père à utiliser une traduction faite par d'autres, sans qu'il se rende compte qu'elle divergeait du texte grec dont il disposait? C'est bien possible. De toute manière, Le Bossu est intimidé par la hardiesse de la page d'Aristote qu'il cite. Il serait, pour sa part, bien plus prudent, bien plus enclin à souligner la nécessité de rester dans les bornes rassurantes du vrai et du raisonnable<sup>11</sup>.

L'incidente in cui Le Bossu incappò, segnalato da Sozzi, va comunque interpretato come un segno: la tendenza generale era quella di seguire in apparenza i precetti aristotelici, ma di farne poi ciò che meglio si credeva. Per i sostenitori degli Anciens, tra i quali Le Bossu va annoverato, anche in merito alla scelta del meraviglioso pagano rispetto a quello cristiano, divinità mitologiche peraltro da lui spiegate come allegorie delle varie e numerose prerogative dell'unico vero Dio, la possibilità di spingersi fino all'irrazionale era sentita come pregiudizievole per il rispetto della verosimiglianza, e quindi addomesticata tramite l'accoglimento del prefisso introdotto dal Vettori. Viceversa, per coloro che nel capolavoro del Tasso e nei suoi *Discorsi* teorici avevano trovato la migliore dimostrazione di una possibile applicabilità piena del dettato aristotelico, la difesa dell'*ἄλογον* andava portata avanti anche con la rivendicazione di un meraviglioso obbligatoriamente cristiano, figura poetica – come insegnava proprio Torquato Tasso – dell'onnipotenza divina, senza dover dunque temere di andar contro il verosimile.

Il doppio veto contro la *clinquant* del Tasso da un lato e contro l'applicazione del meraviglioso alle verità della religione cristiana dall'altro, ossequiato da molti in sede teorica, si può affermare che lo sia stato assai meno nella pratica. Come dimostra peraltro il fatto che, nella pratica, ovvero nella composizione dei poemi veri e propri, gli esiti felici, per nulla rari, sono riscontrabili là dove i rigidi precetti non vennero rispettati, spesso contraddicendo quanto affermato con forza in prefazioni e trattati. Lo afferma autorevolmente lo stesso Jean-Marie Roulin, che Giorgi cita, acuto studioso del genere epico, quando dice che «les épopées françaises les plus remarquables sont des textes qui jouent avec le code épique et le transgressent»<sup>12</sup>. Roulin si riferiva, con

(11) Ivi, p. 69.

(12) J.-M. ROULIN, introduzione alla giornata di studi sull'*Epopée en vers dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* («Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 65, mai 2013, p. 253). A quella giornata di studi dell'AIEF, G. Giorgi partecipò con un intervento intitolato *Présence des Anciens et des Modernes dans "Alaric, ou Rome vaincue" de Georges de Scudéry*, e io stessa parlando di *Jean Desmarets de Saint-Sorlin, ou bien de la diversité épique. A propos du "Clovis", de la "Marie-Madeleine" et d'"Esther"*.



spettro ampio, alle *Tragiques* di Agrippa d'Aubigné e alla *Légende des siècles* di Victor Hugo, ma l'osservazione è valida in assoluto<sup>13</sup>.

C'è enorme discrepanza, in molti casi, tra i precetti enunciati nei testi teorici, nelle premesse, nelle epistole dedicatorie, negli avvisi, e il contenuto effettivo dei poemi. Quasi fossero i primi, in molti casi, l'armatura di ferro di cui rivestire corpi altrimenti vulnerabili, se esposti privi di corazza agli attacchi dei legislatori del Parnaso.

Si può constatare come ci sia frequente tendenza, da parte degli autori francesi, a ricusare nelle loro prefazioni e nei loro trattati ciò che in realtà accettano nella pratica. Non è raro il caso di autori che non riconoscono il Tasso come modello, che arrivano anche a criticarne apertamente certe prese di posizione, e che poi lo seguono alla lettera nei loro poemi. Colpisce il fatto che spesso lo imitano, e si tratta anche di vere e proprie parafrasi, di riprese parola per parola non segnalate, proprio negli aspetti che in teoria affermano di non apprezzare. Anche rimanendo in ambito prettamente teorico, può fungere efficacemente da esempio il comportamento di Georges de Scudéry che nella *Préface* del suo *Alaric ou Rome vaincue*<sup>14</sup>, pur dichiarandosi seguace del Tasso afferma senza remore che egli si deve essere sbagliato nell'affermare che lo scopo principale della poesia è quello di piacere (Scudéry si riferisce alla prima versione dei *Discorsi* tassiani) e che verosimilmente quando lo ha pensato e scritto doveva trovarsi «dans un de ces intervalles peu lucides où sa raison n'était pas libre». Senza rinunciare tuttavia, subito dopo e senza dichiarare il prestito, a utilizzare un lungo paragrafo del Tasso relativo proprio allo scopo della poesia.

Nel secondo dei suoi *Discorsi dell'arte poetica*, Tasso spiegava che per raggiungere il suo unico scopo, quello di piacere al lettore, il poeta eroico deve introdurre nel suo poema la varietà, e stabiliva a questo proposito il celebre paragone tra l'opera di Dio e quella del poeta:

... sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini ed orrori: con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiede, una la forma e l'essenza sua, uno il modo dal quale sono le sue parti con disorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario: così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale quasi in un picciol mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verosimilmente dependa: sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini<sup>15</sup>.

(13) Era in effetti già questa la conclusione cui ero giunta con il mio primo studio sull'epica secentesca: G. Bosco, *Il meraviglioso barocco come segno della trasgressione*, Albert Meynier editore, Torino, 1985 (un volume dedicato in particolare al *Saint Louis* di Pierre Le Moyne, ma che prendeva in considerazione gli scritti teorici relativi al genere nella Francia del XVII secolo).

(14) Testo del 1654 (Paris, A. Courbé) antologizzato e analizzato da Giorgi alle pp. 141-161 del suo volume.

(15) L'edizione che qui utilizzo è quella dei Classici Ricciardi in due tomi, a cura di Ettore Mazzali: Torquato TASSO, *Scritti sull'arte poetica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 41-42.

Georges de Scudéry scrive, quanto a lui:

Le Ciel est tout semé d'Etoiles, l'Air et la Mer sont plein d'Oyseaux et de Poissons; la Terre a des Animaux sauvages et des domestiques; des Ruisseaux, des Fontaines et des Lacs, des Prez, des Campagnes, des Monts et des Bois; des Fruits, des Fleurs, des Glaçons, et de la Neige; des Habitations, et des Champs cultivez, des solitudes, des Roches et des Precipices; et tout cela ne fait qu'un Monde. De même dans un Poeme Epique on voit des Armées rangées ou campées; des Batailles sur la Terre ou sur la Mer, des prises de Villes, des Escarmouches, et des Duels; des Descriptions de la Faim, de la soif, des tempestes, et des embrasements, des séditions, des Enchantemens; des actions cruelles, et des actions genereuses, des evenemens d'amour, tantost heureux, et tantost infortunez; et cependant au milieu d'une si grande diversité de choses, l'unité ne laisse pas d'estre en la Fable comme au monde, si elle est faite selon la Regle de l'Art<sup>16</sup>.

Risulta insomma che la lezione tassiana, quando viene messa in discussione dagli autori francesi, lo è soltanto nelle loro dichiarazioni d'intenti, mentre è poi ripresa parola per parola nel suo aspetto più moderno, ovvero l'assimilazione del poeta eroico al Creatore. Efficace testimonianza di questa frequente divaricazione tra teoria e prassi potrà essere fornita da un'antologia in qualche modo complementare a quella qui presentata di Giorgi, relativa ai principali poemi epici del Seicento francese, composti e pubblicati dagli stessi autori che Giorgi prende in considerazione, e di cui offre in lettura prefazioni e testi liminari e d'accompagnamento<sup>17</sup>.

Ma mi piace concludere ricordando che il volume di Giorgi da me recensito è stato preceduto, un po' più di una decina d'anni fa, da un altro volume di analoga concezione dedicato alle poetiche italiane dei romanzi<sup>18</sup>, e lo stesso anno da un volume dedicato al romanzo francese e alle relative poetiche<sup>19</sup>. Nel loro insieme, questi ampi studi di Giorgetto Giorgi forniranno al lettore il quadro di una teorizzazione del genere narrativo in senso lato e la possibilità di cogliere i nessi mai abbastanza evidenziati tra romanzo ed epopea tra Cinque e Seicento.

GABRIELLA BOSCO  
*Università di Torino*

(16) Nel volume di Giorgi il passo della *Préface* di Scudéry qui riportato figura alla p. 152.

(17) L'antologia, in due volumi, è a un buon punto di realizzazione, e ritengo che sarò in grado di pubblicarla nel corso del 2018.

(18) G. GIORGI, *Les poétiques italiennes du roman*, Paris, Honoré Champion, 2005, 271 pp.

(19) ID., *Romanzo e poetiche del romanzo nel Seicento francese*, Roma, Bulzoni, 2005, 164 pp.

## Medioevo a cura di G. Matteo Roccati

JOËLLE DUCOS, OLIVIER SOUTET, JEAN-RENÉ VALETTE, *Le français médiéval par les textes. Anthologie commentée*, Paris, Honoré Champion, 2016, «Champion Classiques - Références et Dictionnaires», 463 pp.

Les anthologies de textes médiévaux ne manquent pas sur le marché, français, belge ou italien: parmi les plus récentes on rappellera celles de G. Matteo Roccati (*Il Medioevo – Florilège. Antologia della letteratura francese*, Alessandria, 2000), Claude Thiry (*Anthologie de la littérature française du Moyen Âge*, Louvain-la-Neuve, 2002), Frédéric Duval (*Le français médiéval*, Turnhout, 2009). Nouvelle venue, celle dont nous rendons compte ici, fruit de la collaboration de deux linguistes et d'un critique littéraire, se signale par sa triple approche – linguistique, philologique, littéraire –, qui se reflète tant dans l'introduction que dans l'apparat qui accompagne chaque texte.

Sans prétendre ne fût-ce que résumer en quelques pages l'histoire du français du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, *L'introduction linguistique* (pp. 11-44 + complément bibliographique pp. 44-48) en synthétise les traits essentiels, de la situation de diglossie latin-français à la variété dialectale, pour s'arrêter plus longuement sur l'évolution phonétique, morphologique et syntaxique à l'œuvre entre ancien et moyen français. Plus théorique, l'introduction littéraire (*La littérature française du Moyen Âge: éléments d'introduction*, pp. 49-99 + bibliographie pp. 93-103) s'articule autour de trois concepts: l'historicisation, à savoir l'idée que la littérature demeure un fait historique, la périodisation, ou plutôt les périodisations proposées pour scander la production des siècles en question, et la classification, soit les taxinomies médiévales, fondées sur les matières sinon sur les «genres» au sens moderne du mot.

La chrestomathie est organisée en trois parties: «L'émergence du français face au latin (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle)», comprenant quatre textes; «Expression et autonomie du français comme langue écrite (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)», avec 31 textes au total, dont 12 pour le XII<sup>e</sup>, 19 pour le XIII<sup>e</sup> siècle; «Normalisation du français comme langue écrite (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)», avec 16 textes. L'effort est remarquable pour proposer une variété aussi vaste que possible, tant pour les genres concernés que pour les formes, en vers et en prose: outre les «incontournables» (*Serments de Strasbourg*, *Chanson de Roland*, *Cligés*, *Roman de Renart*, *Roman de la Rose*, *Povreteit*

*Rutebeuf*, Charles d'Orléans et François Villon), on découvrira avec plaisir des extraits moins attendus: à côté des historiens (Villehardouin, Joinville, Froissart, Chastelain, Commines), on rappellera *La Bataille des sept arts* d'Henri d'Andeli, *Le Tresor* de Brunet Latin, le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, *Placides et Timeo*, ou encore *Le Songe du Vergier* et *Le Miroir des simples âmes*; la poésie lyrique n'est pas négligée (Thibaut de Champagne, Eustache Deschamps), ni le théâtre (*Jeu de saint Nicolas*, *Jeu de la Feuillée*, *Maistre Pathelin*). Chaque fragment est rapidement introduit dans son contexte historique, éventuellement situé à l'intérieur du récit, et suivi de la traduction, puis de nombreuses notes linguistiques et quelques renvois bibliographiques essentiels («Pour en savoir plus»); la traduction (parfois inédite, elle est due alors à Zinaïda Geylikman) n'est pas fournie pour les textes en moyen français. On nous permettra une remarque à ce sujet: l'absence de renvois aux vers au sein des traductions en prose ne facilitera pas la comparaison pour les lecteurs les moins expérimentés; de même, la numérotation des lignes pour les textes en prose (originaux et traductions) aurait certainement rendu service. Signalons aussi la présence d'un *Glossaire* essentiel (pp. 435-454) et d'un *Index grammatical* (pp. 455-459), celui-ci renvoyant aux textes où les différentes notions font l'objet d'un commentaire.

Loin de s'adresser exclusivement aux étudiants préparant des concours en France, cette anthologie trouvera certainement un public en dehors de l'Hexagone, tant chez les étudiants universitaires se spécialisant en ancien et en moyen français, que chez les lecteurs curieux voulant approcher les textes médiévaux avec tous les instruments susceptibles de leur faciliter la tâche.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Armes et jeux militaires dans l'imaginaire (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, sous la direction de Catalina GIRBEA, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Bibliothèque d'Histoire Médiévale» 15, 473 pp.

À la fois pratique guerrière et motif littéraire, souvent marqué par l'allégorie, le tournoi revêt dans la culture médiévale une importance non secondaire: dans son *Rapport introductif*, Catalina Girbea souligne

surtout la perméabilité des frontières entre réalité historique et production littéraire, tous genres confondus, dans une longue diachronie allant du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle (pp. 7-33). Le recueil d'articles qu'elle a dirigé s'organise autour de trois noyaux.

La première partie, «Armes, tournois et spiritualité», s'ouvre par une contribution de Martin AURELL (*L'épée, l'autel et le perron*, pp. 37-63), qui analyse le rapport entre l'épée et l'autel dans la cérémonie du couronnement du roi, puis dans l'adoubement du chevalier, tous les deux profondément christianisés, ainsi que dans quelques épisodes propres à la matière arthurienne (*Merlin et Queste*). Par ailleurs, l'iconographie confirme l'identité entre l'autel et le perron où l'épée est fichée et dont seul le héros prédestiné pourra l'extraire. Vladimir GRIGORAEI propose ensuite d'interpréter les peintures murales de la paroi Nord de la chapelle templière de Cressac (fresques de la fin du XII<sup>e</sup> siècle) comme une illustration de Maccabées 11:8; cette hypothèse trouverait une confirmation dans deux textes issus du même milieu et datant du XII<sup>e</sup> siècle: la traduction anglo-normande du *Livre des Juges* et une lettre en latin d'un certain Hugo Peccator (*Une lecture templière de l'Ancien Testament*, pp. 65-92, 4 ill.). L'article de Brîndușa GRIGORIU met à son tour l'accent sur les «armes», matérielles et symboliques, par lesquelles se réalise le martyre d'Eulalie dans la célèbre *Cantilène*: le feu, l'épée, mais aussi l'offre de biens matériels s'opposent au silence et à la prière de la jeune fille, ainsi qu'à la colombe qui, surgie de son sang, s'envole vers le ciel. (*L'épée de Maximien et la colombe d'Eulalie*, pp. 97-120). Andreea APOSTU propose l'analyse iconographique du *Songe de Pestilence* dans le manuscrit BnF, fr. 12399 (1379), et notamment des trois enluminures qui mettent en scène – sous la forme de rencontres armées – le conflit entre les vices et les vertus. La présence, dans une d'entre elles, des armoiries du roi de France semble associer le triomphe de Dieu à celui de son représentant sur terre (*De la joute à plaisance à la guerre de pestilence*, pp. 121-135). Cette section se clôt avec une contribution d'Esther DEHOUX, qui recherche les références au registre militaire dans 228 prières en français répertoriées par Pierre Rézeau (1982-1983); elle peut constater que les exploits guerriers y occupent une place très réduite, au profit des allusions fondées sur la métaphore paulinienne du «bon combat» dans la perspective d'une chevalerie céleste (*Armes et faits d'armes dans les prières aux Saints en français à la fin du Moyen Âge*, pp. 137-146).

Une deuxième série d'articles est réunie autour de l'«Imaginaire des tournois». Christine FERLAMPIN-ACHER relève dans *Artus de Bretagne* la présence de plusieurs armes non conventionnelles, entre autres une «rengue de charrete» qui n'est pas sans avoir posé problème aux copistes. Ce roman arthurien tardif (fin XIII<sup>e</sup>-début XIV<sup>e</sup> siècle) semble refléter une vision conservatrice de la chevalerie à une époque de transition (*Des excentriques tournoyants*, pp. 149-166). Motif ancestral, le combat (tournoi ou bataille) de fantômes se rattache à l'imaginaire du Purgatoire; présent sous diverses formes dans la littérature vulgaire (*Roman de Laurin, Wigalois, Perceforest, Suite Merlin, Amadas et Ydoine*), il peut aussi être représenté par la chasse (*Merveilles de Rigomer*). Karin UELTSCHI souligne encore son étroite association à la figure royale et au motif de l'éternel retour de celle-ci (*Les tournois fantômes*, pp. 167-189). Damien DE CARNÉ étudie ensuite le traitement réservé au tournoi dans deux romans en prose «tardifs» et non encore édités: la *Queste* du ms fr. 12599 et *Séguant*. Au-delà des actions et des formules

récurrentes, on aperçoit nettement les efforts opérés par les auteurs pour renouveler ce morceau fréquent et attendu: voilà alors que les frontières entre individuel et collectif se brouillent, des événements inattendus se produisent, le rire manifeste une prise de distance. Au total, c'est un décalage par rapport aux modèles qui se réalise dans ces textes en prose de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (*Jeux de tournoyeurs, jeux de lecteurs*, pp. 191-214). Grâce à Danielle BUSCHING, le recueil s'ouvre à la réception de Christine de Pizan en terre alémanique, en l'occurrence à une adaptation des *Faits d'armes et de chevalerie* rédigée à Berne vers 1450: cette version s'avère beaucoup plus libre que la traduction anglaise publiée par William Caxton en 1489 (*La guerre dans la traduction haut-alemanique du "Livre des faits d'armes et de chevalerie" de Christine de Pizan*, pp. 215-240). Suivent deux contributions historiques: dans la première, Laurent HABLET présente la pratique du don et de l'échange de cimier – ornement spécifique du casque qui permet d'identifier le combattant –, attestée dans l'Europe entière entre XII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle dans des sources historiques, iconographiques, et moins souvent littéraires; la deuxième, de Catherine DANIEL, est centrée sur la forme de tournoi dite «table ronde», qui se développe en particulier à la cour d'Angleterre aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, et qui aboutira à la création de l'Ordre de la Jarretière (*Tournois et tables rondes d'Edouard I<sup>er</sup> à Edouard III*, pp. 269-292).

L'«Imaginaire de la guerre», titre de la troisième section, réunit sept autres articles. Elle s'ouvre avec une réflexion de Claudio GALDERISI sur le difficile équilibre entre armes et amour dans *Aucassin et Nicolette*: face à un jeune homme incapable de faire de la guerre le centre de l'action, se situe une jeune fille à même de donner un sens à l'histoire, en rétablissant «un ordre social fondé autant sur l'amour que sur le mariage» (*La liturgie du combat dans "Aucassin et Nicolette"*, pp. 295-313, citation p. 313). Après une étude du lexique du conflit armé dans le *Bruit* de Lazamon (Françoise LE SAUX, *Les dangers de la guerre*, pp. 315-337), Myriam WHITE-LE GOFF se concentre sur la *Mélinesse* de Jean d'Arras, riche en épisodes guerriers – combats collectifs ou individuels – aussi amples que nécessaires à l'intrigue; leur variété même, l'irruption du surnaturel merveilleux, la théâtralisation des faits d'armes, la présence féminine, en font un témoignage significatif de l'époque de transition entre XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle (*Faits d'armes dans le "Roman de Mélinesse" de Jean d'Arras*, pp. 339-356). Attila, roi des Huns, et son arme mythique au cours des siècles sont étudiés par Edina BOZOKY (*L'épée d'Attila*, pp. 357-368), alors qu'Alexandra ILINA propose une réflexion sur le *Tristan en prose*, dans lequel la question de la hiérarchie s'impose au point d'expliquer l'imprudance du protagoniste face à l'annonce de sa propre mort; par ailleurs, l'iconographie de quelques manuscrits est là pour mettre en relief, non pas le contenu littéral du texte, mais bien sa signification et sa synthèse (*Quelques considérations sur la lance empoisonnée du "Tristan en prose"*, pp. 369-387). Les deux derniers articles portent sur les aspects techniques de l'art du combat à la fin du Moyen Âge. Dans le premier, Daniel JAQUET examine la pratique des «duels judiciaires» au XV<sup>e</sup> siècle sur la base du corpus des «livres de combat», centrés sur les normes et sur les techniques de telles rencontres (*Les combats singuliers 'judiciaires' d'après les livres de combat*, pp. 389-412). Le second vise à montrer comment la littérature arthurienne des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles reflète des valeurs juridiques actuelles: tournoi, duel judiciaire, combat d'honneur s'avèrent autant de pratiques

bien réglementées que la littérature accepte et transmet (Sylvain FERRIEU, *Le combat d'onneur*, pp. 413-437).

La *Bibliographie* (pp. 439-451) réunit les titres des ouvrages cités concernant les armes et les jeux militaires. *Index* (des noms propres) aux pp. 453-463.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*La voix des peuples: épopée et folklore. Mélanges offerts à Jean-Pierre Martin.* Textes recueillis par Marie-Madeleine CASTELLANI et Emmanuelle POULAIN-GAUTRET, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Lille 3, 2016, «UL3 travaux et recherches», 461 pp.

Les spécialités du dédicataire de ce volume, qui s'ouvre justement sur une précieuse *Bibliographie des travaux de Jean-Pierre Martin* (pp. 7-13), se partagent entre épopée française, folklore, tradition épique africaine: nous ne rendrons compte ici que des contributions centrées sur le premier de ces sujets, déjà riches et nombreuses.

Loin de constituer un thème parmi d'autres, les *juvenes* représentent selon Dominique BOUTET «l'épine dorsale» du *Charroi de Nîmes* (p. 25): en effet, cette notion explique certains motifs portants (ambiguïté entre richesse et pauvreté, révolte contre l'autorité, transmission des fiéfs) dans une perspective idéologique et sociologique, et jusqu'à la dimension carnavalesque, que la critique a souvent reconnue dans cette chanson (*La question des 'Bachelers' et l'idéologie du 'Charroi de Nîmes': retour sur une question lancinante*, pp. 15-25).

Marie-Madeleine CASTELLANI réfléchit sur le motif, apparemment secondaire, de l'enfant dans les versions latine (*Vita Offae primi*) et françaises (*Manekine* de Philippe de Remi, *Belle Hélène de Constantinople* en vers, *Roman du comte d'Anjou*) du conte de la 'fille aux mains coupées'. Dans ces réalisations littéraires, l'enfant est le noyau des problématiques qui marquent les différents textes: religion, hagiographie, questions dynastiques (*Le motif de l'enfant dans quelques versions littéraires du conte de la fille aux mains coupées*, pp. 51-67).

Transmise sous plusieurs formes sans solution de continuité depuis le Moyen Âge, la chanson de *Huon de Bordeaux* a abouti entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle aux réécritures examinées par Caroline CAZANAVE: celle de Paulin et de Gaston Paris, en particulier les *Aventures merveilleuses* de celui-ci (1898), et la pièce théâtrale d'Alexandre Arnoux (1921), qui fut jouée jusqu'en 1959 (*Les Paris, les Arnoux et "Huon de Bordeaux" – transmissions familiales et rebondissements diversifiés*, pp. 69-85).

Sous le titre anglais que lui a donné son éditeur R.C. Johnson en 1961, on lit la première chronique en prose anglo-normande centrée sur la figure de Richard Cœur de Lion. Catherine CROIZY-NAQUET rappelle les sources de l'auteur anonyme – notamment des chroniques latines – et les motifs littéraires qu'il a exploités: d'origine épique, romanesque (arthurienne, surtout), voire hagiographique, ils contribuent tous à former une œuvre de propagande destinée à célébrer une figure royale exceptionnelle (*La compilation des motifs ou l'art de revisiter l'histoire: The Crusade and the Death of Richard I*, pp. 87-105).

Mireille DEMAULES offre une lecture sensible et approfondie du *Songue Saint Valentin* d'Oton de Granson, poème qui fonde une tradition poétique en langue française bien vivante au XV<sup>e</sup> siècle. Par l'in-

termédiaire du songe, le poète oppose à l'amour des oiseaux, naturel, insouciant et inconstant, la *fin'amor* des hommes, fondée sur le respect de lois culturelles et aristocratiques (*"Le Songue Saint Valentin" d'Oton de Granson ou la confluence de l'universel et du singulier*, pp. 107-126).

Les motifs rattachés à la *fin'amors*, en particulier le service dû à la dame, reviennent dans la production de deux princes-poètes dont l'activité est proche dans le temps et dans l'espace, Al-Mu'tamid Ibn 'Abbad et Guillaume IX: comme le souligne Jan GOES, sans que l'on puisse prouver l'influence de l'un sur l'autre, cette similitude de thèmes n'en demeure pas moins frappante (*Al-Mu'tamid Ibn 'Abbad et Guillaume IX: quand les grands seigneurs s'approprient les motifs de la 'fin'amors'*, pp. 127-139).

Personnage secondaire dans la chanson de *Gaufrey* (XIII<sup>e</sup> siècle), Berard du Mont Didier possède toutes les qualités requises à un guerrier de l'entourage de Charlemagne; ce qui fait son originalité, comme le souligne Bernard GUIDOT, c'est que sa présence et ses actions dans la geste sont déterminées par l'amour que lui voue Flordespine, jeune femme sarrasine qui lui donne vie et lui permet de sortir de l'anonymat (*Une brève leur dans la nuit de l'anonymat: Berard du Mont Didier dans "Gaufrey"*, pp. 141-151).

Edward A. HEINEMANN analyse la récurrence des éléments «Ne t'esmaier oncles dist Güelîn» (v. 1613) dans dix passages de *La Prise d'Orange*; au-delà des variantes individuelles, ces reprises provoquent des effets d'écho au niveau tant rythmique que structurel (*Jeu d'échos dans "La Prise d'Orange"*, pp. 153-165).

Roman arthurien composé vers 1250, *L'Âtre périlleux* fait une large place aux combats, dont Laurence MATHEY-MAILLE analyse les «structures d'expression» (définition de J.-P. Martin, citée p. 193); les variantes formelles, nombreuses, sont à ses yeux la preuve du goût et de l'habileté d'un auteur capable d'exploiter le matériel épique à l'intérieur d'une écriture romanesque (*Scènes de combats dans "L'Âtre périlleux"*, pp. 193-202).

Rattaché au folklore, le motif du «fier baiser» est associé dans *Le Bel Inconnu* à une description de la *guivre* qui semble emprunter au savoir scientifique circulant, encore en latin, à l'époque de rédaction du roman (début du XIII<sup>e</sup> siècle). Selon Jean MAURICE, si Renaud de Beaujeu n'est pas un clerc, il faudra néanmoins admettre qu'il était au courant de certaines notions de zoologie, sans doute diffusées oralement en langue vulgaire (*Les embrassades du folklore et du savoir zoologique: le 'fier baiser' dans "Le Bel Inconnu"*, pp. 203-211).

Personnage issu de la tradition celtique, rattaché au merveilleux par certains de ses traits, Guivret affronte deux fois Erec: dans ce jeu de répétitions, Bénédicte MILLAND-BOVE reconnaît l'intégration d'un thème épique au sein du roman; l'insertion du motif réitéré du compagnonnage constitue par ailleurs un autre élément provenant de la chanson de geste (*L'«enromancement» des motifs épiques: l'exemple des deux combats contre Guivret dans "Erec et Enide"*, pp. 203-211).

Dans le cadre plus vaste de l'histoire sémantique du verbe *traire* et de ses dérivés, Aimé PETIT analyse la forme à la *retraite*, de son sens technique en ancien français, rattaché au domaine du combat à l'épée, jusqu'à la signification moderne (*À partir de la formule "A la retraite"*, pp. 257-269).

Chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle, *Florence de Rome* recèle au moins deux épisodes, qu'Emmanuelle POULAIN-GAUTRET définit des «crimes», dans lesquels les



«enquêtes» qui suivent révèlent une attention particulière pour les tempéraments individuels. Loin d'être bâti uniquement avec des matériaux plus ou moins figés et stéréotypés, ce poème prête ainsi une attention remarquable à la psychologie des personnages (*Histoire d'un crime: motifs épiques... et enquête policière dans "Florence de Rome"*, pp. 271-281).

Dans un très bel article de synthèse, Claude ROUSSEL revient sur la question définitoire des «chansons d'aventures». La connaissance approfondie du corpus des textes produits entre XI<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle lui permet d'identifier les traits constitutifs de ce «genre», et surtout de réviser quelques points capitaux: l'ouverture précoce de la chanson de geste à des motifs et éléments hétérogènes et l'influence réciproque entre celle-ci et la littérature courtoise (*De geste et d'aventures*, pp. 283-296).

Quatrième chanson du cycle de Nanteuil, *Parise la Duchesse* fait l'objet de l'étude de François SUARD: il y décèle, au-delà de motifs épiques et folkloriques facilement reconnaissables (l'épouse injustement accusée, le duel judiciaire entre bien d'autres), des traits d'originalité, dont le premier est de donner une fille à Garnier (*"Parise la Duchesse" et le cycle de Nanteuil*, pp. 297-328).

L'épée de Roland ne saurait se réduire à un simple objet: dès la *Chanson d'Oxford*, elle est en effet assimilée à un être vivant. Jean SUBRENNAT s'interroge ici sur ce caractère exceptionnel de Durendal en cherchant dans les poèmes épiques français et dans la *Chronique de Turpin* les origines qui lui ont été tour à tour attribuées, et surtout les traces de sa destinée après la mort du neveu de Charlemagne (*«Rollant est proz, Durendal est seintisme»*, pp. 329-346).

Dernier texte épique franco-italien (fin XIV<sup>e</sup>-début XV<sup>e</sup> siècle), *Aquilon de Bavière* est constamment inscrit par son auteur, Raffaele da Verona, dans une chronologie prétendument historique allant de l'Antiquité tardive à l'époque du narrateur. Comme le rappelle Jean-Claude VALLECALLE, cette histoire englobe également le règne d'Arthur et celui de Charlemagne, et ne se prive pas d'évoquer, à travers un rappel du règne du Prêtre Jean, un monde idéal sans conflit, en dehors de la temporalité (*Histoire et utopie dans "Aquilon de Bavière"*, pp. 389-400).

Myriam WHITE-LE GOFF relit les deux romans de Mélusine de Jean d'Arras et de Coudrette dans l'optique d'une interprétation de l'aristocratie médiévale. Ce lignage fondé par une femme, fée qui plus est, se déploie entre une origine mythique et folklorique, bâtie sur une faute, et la préoccupation lignagère, incarnée par la filiation (*Définition de l'aristocratie selon la légende mélusinienne. La littérature entre folklore et histoire*, pp. 417-427).

Signalons enfin deux articles consacrés à des auteurs plus récents. Celui de Brigitte BUFFARD-MORET porte sur un écho médiéval dans l'œuvre de Victor Hugo. Le grand poète donne en épigraphe de son *Cbant du tournoi (Odes et Ballades, XII)* quatre vers dont il ne précise pas l'auteur: qu'il le connaisse ou pas – ces vers ont circulé, anonymes ou non, entre la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> –, il s'agit de l'envoi de la ballade 444 d'Eustache Deschamps (*Ancienne ballade pour un "jeune temps": à propos d'une épigraphe hugolienne*, pp. 27-38). La contribution de Christian MORZEWSKI retrace, sur la base de la bibliothèque médiévale réunie par Jean Giono dans sa demeure de Manosque (quelque 8000 volumes dont 200 pour le Moyen Âge), la fascination que celui-ci a exercée sur l'auteur d'*Un roi sans divertissement*, où l'on retrouve

un écho sensible de la scène des trois gouttes de sang sur la neige de *Perceval (Giono au Moyen Âge)*, pp. 231-239).

Le volume est complété par une bibliographie générale comprenant les textes, les guides et dictionnaires, les articles et ouvrages critiques (pp. 429-451) et par un index (pp. 453-457).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

«Contre-Champs». *Etudes offertes à Jean-Philippe Genet*, Sous la direction d'Aude MAIREY, Solal ABÉLÈS et Fanny MADELINE, Paris, Classiques Garnier, 2016 «POLEN - Pouvoirs, Lettres, Normes» 4, 458 pp.

Le volume rassemble treize contributions réparties en quatre sections: «Historiographie et épistémologie», «Etats, territoires, acteurs», «Culture et société politique», «Histoire du livre». L'*Introduction*, pp. 9-18, par Aude MAIREY, Fanny MADELINE et Solal ABÉLÈS, retrace l'itinéraire intellectuel du dédicataire et les axes majeurs de ses recherches – les auteurs anglais de textes politiques et historiques, étudiés dans une approche à la fois culturelle et économique-sociale, la genèse de l'Etat moderne, le concept d'«idéel» et les formes de la légitimation du pouvoir entre Moyen Âge et époque moderne – ainsi que son apport méthodologique: approche prosopographique, analyse lexicologique des textes ou textométrie.

Dans la première partie, Solal ABÉLÈS et Fanny MADELINE, *La genèse de l'Etat moderne et sa réception en Angleterre et en Italie. Entre scepticisme et collaboration*, pp. 21-73, détaillent la problématique propre aux deux pays, et son évolution, dans l'approche de la question; Octave JULIEN, *La clé des champs. Apports de la codicologie et de la notion d'«habitus» à l'histoire des textes médiévaux*, pp. 75-99, réfléchit aux conditions d'adaptation des concepts de Pierre Bourdieu à l'étude de la production textuelle médiévale; Matthieu BONICEL, *De la métasource au Web de données*, pp. 101-118, souligne le changement d'échelle dans le traitement des données apporté par le développement des réseaux et leur interopérabilité.

Les contributions dans les autres sections ont surtout un intérêt historique, dans le cadre de la *rassegna* on retiendra plus particulièrement: Yong-Jin HONG, *Le projet de croisade entre champ du religieux et champs transversaux. Le système de communication politique dans deux anthologies de Charles IV et de Philippe VI*, pp. 239-274, à propos de trois manuscrits (BNF, lat. 7470; Rothschild, 3085; BL, Royal, 19 D I): contexte historique de production et contenu; Chiara RUZZIER, *Bibles anglaises et bibles françaises au XIII<sup>e</sup> siècle. Sœurs jumelles ou cousines éloignées?*, pp. 321-349, étude quantitative de quelques caractéristiques matérielles afin de déterminer des indicateurs permettant de préciser l'origine des bibles portatives produites de manière standardisée (surtout en France) et massive au XIII<sup>e</sup> siècle (base de données: 1949 manuscrits); Claire PRIOL, *Le goût du caractère. L'imprimerie parisienne à la lumière des imprimeries européennes, affinités et spécificités (1470-1500)*, pp. 351-376, comparaison statistique de la production de Paris avec celle de Cologne, Bâle, Venise et Lyon (langue, format, spécificités textuelles; base de données: 10944 éditions); Anne TOURNIEROUX, *Les livres d'étudiants et de maîtres séculiers de l'Université de Paris au XV<sup>e</sup> siècle*, pp. 377-99, traitement statistique des mentions de livres apparaissant dans les fiches biographiques de la base *Studium parisienne*.



La *Bibliographie de Jean-Philippe Genet* (pp. 401-425), les index *des œuvres et des noms propres antiques et médiévaux* (pp. 427-439), *des noms propres modernes et contemporains* (pp. 441-443) et *des lieux* (pp. 445-448) terminent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

*Rolando in Paradiso. Il "Frammento de L'Aia" e le origini dell'epica romanza*, a cura di Francesco LO MONACO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013, «Traditio et renovatio» 6, 168 pp.

Il libro è un'eccellente e stimolante raccolta di studi sul *Frammento dell'Aia*, testo problematico e insieme eccezionale della storia dell'epica romanza. Esito di un seminario di studio, contiene due saggi sul *Frammento* e uno sulla cultura latina che presiede alla nascita delle *chansons de geste* insieme a una nuova edizione critica del testo, preceduti da una ricca premessa di Francesco Lo Monaco sulla questione della «memoria delle gesta» (pp. VII-XIX), ovvero degli antecedenti e delle ragioni dell'epica. Paolo RINOLDI, «Causa latet sed vis notissima». Il "Frammento de l'Aia" e l'epica francese (pp. 3-44) offre un resoconto, documentato e giustamente prudente, sull'interpretazione e la posizione che sono state attribuite al *Frammento* all'interno della ricerca sull'epica romanza, in particolare a proposito dei personaggi che vi compaiono e di altri tratti significativi; Marina PASSALACQUA, Il "Frammento de l'Aia". Edizione, traduzione e commento (pp. 45-73) propone una nuova edizione critica, preceduta da un'introduzione diplomatica e accompagnata da una traduzione di servizio e soprattutto da un ricco apparato di note che registra le riprese dalla letteratura latina classica riscontrabili nel testo; Stefano ASPERTI, *Rilettura del "Frammento de l'Aia"* (pp. 75-96) ricava dal confronto negativo con l'epica storica mediolatina e dal rilievo che nel *Frammento* la forma assume rispetto alla narrazione una considerazione del testo come espressione, seppur di scuola, della stessa istanza letteraria che poco dopo si esprimerà nel volgare con le *chansons* giunte fino a noi; infine Claudia VILLA, *Paladini in Paradiso e origine della «chanson de geste»* (pp. 97-126), partendo proletticamente dalla memoria familiare che Cacciaguida dipana nell'incontro con Dante nel *Paradiso* (dove si riscontrano riprese dalla tradizione epica), avanza un suggestivo percorso culturale sull'origine dell'epica francese, nel quale la morte e soprattutto i funerali di Rolando richiamano quelli di altri grandi signori di epoca carolingia, e in particolare di Nittardo, nipote di Carlo Magno e autore delle celebri *Historiae*, e dove viene esaltata la funzione della memoria delle famiglie aristocratiche come terzo attore insieme ai santuari e ai poeti individuati da Bédier. Chiudono il volume (oltre all'indice analitico) un'utile Bibliografia generale e una concordanza delle parole contenute nel *Frammento*.

(Una minuscola nota linguistica: secondo il buon vecchio italiano, nel titolo del libro e in quelli dei capitoli era meglio scrivere «Frammento dell'Aia», così come per es. – e purtroppo – si dice e si scrive il *terremoto dell'Aquila*, e non *de L'Aquila*, e come per il *Frammento* hanno fatto i relatori al momento del seminario [p. VII]).

[WALTER MELIGA]

*Les voyages d'Alexandre au paradis: Orient et Occident, regards croisés*, sous la direction de Catherine GAULLIER-BOUGASSAS et Margaret BRIDGES, Turnhout, Brepols, 2013, «Alexander redivivus» 3, 548 pp.

L'ambition de l'ouvrage est de «placer les récits des voyages d'Alexandre au paradis, si nombreux et si divers, dans les multiples contextes culturels et littéraires qui leur ont prêté *senefiance*, interpréter cette *senefiance* au regard de la spécificité de chaque œuvre, et aussi retracer les chemins tortueux parcourus par les motifs récurrents jusqu'à leur point de rencontre, sinon de départ» (p. 11). Après un article introductif (Catherine GAULLIER-BOUGASSAS et Margaret BRIDGES, *Sur les traces d'une légende, en quête du sens*, pp. 5-11), une première section «propose un premier parcours des textes et tente de retracer l'apparition puis la transmission et les métamorphoses des trois séquences majeures autour de la fontaine d'immortalité, du pays des Bienheureux et du paradis terrestre» (p. 10). On y trouvera les contributions suivantes: Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, *Quêtes d'immortalité ou de salut: des origines grecque et hébraïque aux réinterprétations orientales*, pp. 15-45, et *La pierre du paradis et son enseignement dans les œuvres latines et romanes*, pp. 47-59; Margaret BRIDGES, *Figurations d'une rencontre dans les littératures germaniques, néerlandaise et anglaise*, pp. 61-75; Catherine GAULLIER-BOUGASSAS et Margaret BRIDGES, *Avatars et imitations: la création de nouvelles fictions paradisiaques*, pp. 77-90.

Les contributions des autres sections traitent des différentes traditions. Aires juive, arabe, persane: Jean-Pierre ROTHCHILD, *L'«Ater ad Paradisum» entre homélie rabbinique, roman, traité d'apologétique et «exemplum»*, pp. 93-125; René BLOCH, *Alexandre le Grand et le judaïsme: la double stratégie d'auteurs juifs de l'Antiquité et du Moyen Âge*, pp. 147-164; Marco DI BRANCO, *Alessandro/Dā 'l-Qarnayn, il paradiso e la fonte della vita nella letteratura araba medievale*, pp. 127-146; Émilie PICHEROT, *Le paradis interdit dans le «Rekontamiento del rey Ališand re»: étude du statut non prophétique d'Alexandre le musulman*, pp. 353-375; Mario CASARI, *Un lieu de traduction: Alexandre au paradis dans la tradition persane*, pp. 379-403; Marina GAILLARD, *D'un bout du monde à l'autre: lieux paradisiaques et terres ultimes dans le roman d'Alexandre en prose de l'Iran classique*, pp. 405-445. Aire française: Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, *Les eaux troublées de la quête d'Alexandre et les sources orientales du «Roman d'Alexandre» français: fontaine de vie, fleuve de mort et paradis terrestre*, pp. 165-210; Hélène BELLON-MÉGUELLE, *Les imprévus du voyage: le voyage d'Alexandre au paradis terrestre dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, pp. 275-296; Jean-Claude MÜHLETHALER, *Échec amoureux et échec politique: le remploi du «Voyage au paradis» dans le «Chevalier errant» de Thomas III de Saluces*, pp. 447-461. Aire germanique: Christophe THIERRY, *L'épisode du voyage au paradis dans le «Straßburger Alexander» (fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 259-274. Aires anglaise et écossaise: Margaret BRIDGES, *Five Late Middle English Versions of the Narreme of Alexander's Wondrous Gift*, pp. 485-519; Anna CAUGHEY et Emily WINGFIELD, *Conquest and Imperialism: Medieval Scottish Contexts for Alexander's «Journey to Paradise»*, pp. 463-484. Aire russe: Elena KOROLEVA, *Les Brahmanes et le paradis dans les romans d'Alexandre russes*, pp. 297-351. Un article traite de la présence dans les mappemondes de références aux conquêtes et explorations d'Alexandre, de la signification morale de la représentation de la terre qui se

trouve dans le roman, enfin du sens théologique des images de la mappemonde d'Ebtorf: Patrick GAUTIER DALCHÉ, *Quatre notes sur Alexandre et la cartographie médiévale*, pp. 213-238. *Index des noms des auteurs et des oeuvres* aux pp. 531-541.

[G. MATTEO ROCCATI]

*La chronique et histoire des merveilleuses aventures de Apollin roy de Thir (d'après le manuscrit de Londres, British Library, Royal 120 C II), édition critique par Vladimir AGRIGORAEI, publiée sous la direction de Claudio GALDERISI et Pierre NOBEL, préface de Claudio GALDERISI, Turnhout, Brepols, 2013, «Bibliothèque de Transmédie» 1, 206 pp.*

Le manuscrit de Londres est le seul témoin d'une traduction assez fidèle de l'*Historia* latine. Jusqu'à présent seuls des extraits en avaient été édités, ce volume donne l'édition intégrale. La préface (pp. 13-39) est une réflexion sur la nature symbolique, non romanesque, du récit, ce qui explique la brièveté de la plupart des versions, étonnante pour une œuvre en prose. Dans l'introduction (pp. 43-75) on trouvera la présentation du texte, une brève description du manuscrit, des *Remarques linguistiques*, l'étude des éléments permettant de situer cette version par rapport à la source, des *Remarques littéraires*, enfin les règles suivies dans l'établissement du texte. Ce dernier (pp. 81-124) est suivi d'un dossier (pp. 125-180) où sont commentés de manière précise les choix du traducteur, choix mis notamment en relation avec d'autres traductions françaises (de Gdansk, littérale, de Bruxelles, Florence, Vienne, Nantes). *Index des noms* aux pp. 181-182, *Glossaire* aux pp. 183-189, *Bibliographie* aux pp. 191-203.

[G. MATTEO ROCCATI]

THOMAS, *Tristano e Isotta*, revisione del testo, traduzione e note a cura di Francesca Gambino, Modena, Mucchi, 2014, 200 pp.

L'introduzione (pp. 5-30) traccia una rapida sintesi delle nostre conoscenze (la leggenda e gli episodi salienti nelle diverse fonti, i frammenti conservati del *Tristan* di Thomas, dati e ipotesi su autore e datazione, metrica, lingua). Segue l'edizione (testo di riferimento Marchello-Nizia, 1995, rivisto sui manoscritti) con a lato la traduzione italiana. Ogni frammento è preceduto da una breve presentazione, a piè di pagina apparato critico e note al testo. *Bibliografia thomasiana di riferimento* alle pp. 179-197.

[G. MATTEO ROCCATI]

CHRISTELLE CHAILLOU, «*Faire los motz e-l so*». *Les mots et la musique dans les chansons de troubadours*, Turnhout, Brepols, 2013, «Musicalia Medii Aevi» 2, 274 pp.

Studio molto interessante sui rapporti fra poesia e musica nei trovatori e sui modi della loro elaborazione e trasmissione, in un'epoca nella quale la presenza dell'oralità è importante, anche se non proprio il «moteur de la création et de la diffusion du savoir» (p. 12), come vuole l'autrice sulla scia dei lavori in argomento di Paul Zumthor. In effetti, per quanto si può dedurre dai dati presentati, il lavoro di produzione poetico-musicale non rileva essenzialmente da processi orali e può essere ugualmente dato in contesto scritto o, come

più probabile nel Medioevo occidentale fino ai secoli XII-XIII (a seconda degli ambienti), di «oralità mista» (Zumthor).

La prima parte del libro comprende due capitoli sull'analisi delle espressioni tipiche (*trobar, faire [los motz e-l so]*) nella poesia e nella letteratura narrativa e critica del tempo e sulla critica degli studi filologici e musicologici dedicati ai rapporti fra poesia e musica dei trovatori a partire dalla fine del XIX secolo; segue un capitolo di definizione del *corpus* sottoposto a indagine, composto di poeti, non fra i maggiori, del periodo 1180-1240. La seconda parte contiene dettagliate analisi poetico-musicali dei componimenti presenti nel *corpus*. La terza parte analizza complessivamente il processo di costruzione poetico-musicale, sulla base di una fondamentale tecnica di ripetizione, dove la presenza dell'oralità sarebbe centrale. Nel corso della disposizione e della progressione del componimento, il trovatore procede attraverso tre fasi nelle quali la connessione di poesia e musica è inscindibile: fissazione della forma, progressione del discorso attraverso figure di ripetizione e sistemazione di parti della strofa (per lo più inizio, centro e fine) in funzione espressiva. In questa prospettiva, la composizione e l'esecuzione sono momenti centrali, di cui il deposito dei componimenti nei canzonieri che li trasmettono è soltanto il punto d'arrivo, neppure così determinante nella prospettiva orale, assunta in modo un po' acritico dall'autrice.

Chiudono il volume due *Annexes*: la tabella dei componimenti trobadorici tramandati con la musica e la raccolta dei testi e delle melodie delle canzoni analizzate.

[WALTER MELIGA]

WILFRID FAUQUET, *L'Échiquier de Nature*, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Recherches littéraires médiévales» 20, 142 pp.

Après une étude sur les *Eschez amoureux moralisés* en prose d'Evrart de Conty (ca 1400) parue dans la *Romania* en 2005, Wilfrid Fauquet offre ici un commentaire détaillé – et illustré par de nombreux diagrammes d'échiquier – de la partie d'échecs telle qu'elle est présentée dans le poème en vers (ca 1375). Les questions examinées portent sur le rapport très strict que le poète instaure entre son texte et le *Roman de la Rose*, sur l'interprétation allégorique de la partie, qui se déroule entre le protagoniste et la jeune fille dont il est amoureux, sur l'illustration de l'œuvre dans le ms fr. 143 de la BnF (analyse de la première et de la dernière miniature). L'A. conteste aussi l'attribution du poème à Evrart, et essaie de «lire» la partie sur la base des connaissances du jeu que pouvaient en avoir les contemporains du poète; de fait, les notions techniques relatives aux échecs paraissent si étroitement liées à la composition que le dernier manuscrit conservé, appartenant à Louise de Savoie (fr. 143, cité ci-dessus), a été fabriqué au moment où, vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les règles médiévales du jeu sont modifiées.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Writing the Future. Prognostic Texts of Medieval England*, edited by Tony HUNT, Paris, Classiques Garnier, 2013, «Textes littéraires du Moyen Âge» 24, Série *Divinatoria* 2, 360 pp.

Le volume rassemble la première édition d'une cinquantaine de «written guides to prognostication or

prediction» (p. 14), notamment des *lunaires*, les plus développés, en anglo-normand, latin et moyen-anglais. Ils sont contenus dans un petit nombre de manuscrits, dont les plus importants sont présentés brièvement dans l'introduction (Oxf., Bodl. Libr. Ashmole 304, et Digby 46; Lyell 36; London, Brit. Libr. Add. 15236; Camb., Univ. Libr. GG 1.1.; Yale, Beinecke Libr. 395; Oxf., Bodl. Libr. Ashmole 342 et 345; Camb., Corpus Christi Coll. 37). Sept chapitres suivent, chacun consacré à une forme: I: *Prose Lunaries*; II: *Verse Lunaries*; III: *Zodiacal Treatises*; IV: *Observation of Times (Nativities, Meteorological Prognostics, Brontologies (Thunderbooks, "Tonitrualia"), Wind Prognostics, Perilous Days, Health Regimens (Diet), Prognostics according to Domical Letters)*; V: *Onciromancy*; VI: *Books of Fate*; VII: *Geomancy*. Chaque chapitre comporte un glossaire sélectif. Bibliographie aux pp. 335-345, index des manuscrits, des textes et des matières aux pp. 347-349, 351-353, 355-356.

[G. MATTEO ROCCATI]

JULIE BARRAU, *Bible, lettres et politique. L'Écriture au service des hommes à l'époque de Thomas Becket*, Paris, Classiques Garnier, 2013, «Bibliothèque d'histoire médiévale» 8, 574 pp.

L'objectif de l'ouvrage «est d'étudier les échanges épistolaires dans leur apport à l'histoire sociale et politique, avec l'accent mis fortement sur le fonctionnement d'une sociabilité cléricale fondée sur un univers culturel commun» (p. 58), en prenant comme fil conducteur l'usage de la Bible dans les lettres qui documentent le conflit entre Thomas Becket et Henri II: c'est-à-dire «des événements de 1163-1173, du début de la crise ouverte entre Thomas et Henri II à la canonisation du martyr par Alexandre III» (p. 50). Le corpus sur lequel l'étude a été menée est constitué de plusieurs recueils, parmi lesquels notamment les correspondances de Thomas Becket, Jean de Salisbury, Gilbert Foliot, Arnoul de Lisieux, maître David de Londres, Herbert de Bosham, Alain de Tewkesbury, Pierre de Celle (cf. pp. 50-58).

Après l'introduction (pp. 11-100), la première partie traite de la *Bible en situation épistolaire* (pp. 102-340), la deuxième des relations entre Bible et droit canon (pp. 343-478). *Conclusion* aux pp. 479-482, *Bibliographie* aux pp. 483-552, *index des références et allusions bibliques* aux pp. 553-558, *des notions* aux pp. 559-561, *des noms de personnes* aux pp. 563-568.

[G. MATTEO ROCCATI]

*Geste des Bretuns ou Harley Brut*, Édition critique par Beatrice BARBIERI, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Textes littéraires du Moyen Âge» 37, 276 pp.

Unique traduction en alexandrins de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, cette *Geste des Bretuns* (appelée *Harley Brut* par Bryan Blakey, du nom du manuscrit de la British Library) nous est parvenue dans cinq fragments couvrant au total quelque 3500 vers, qui correspondent à cinq sections de l'*Historia*, allant du livre 73 au livre 167 avec des lacunes: l'édition de Beatrice Barbieri – issue de sa thèse de doctorat soutenue à Sienna en 2011 – est la bienvenue, car elle met enfin à la disposition des lecteurs la totalité du texte.

L'*Introduction* présente d'abord la source, sa tradition manuscrite et ses versions françaises, pour

s'arrêter plus longuement sur les manuscrits de la *Geste* (London, B.L., Harley 1605a; Lincoln, Cathedral Library, 104; London, B.L., Add. 45103), tous les trois du XIII<sup>e</sup> siècle. Suit l'étude de la technique de traduction adoptée par l'auteur anonyme, qui, excellent connaisseur du latin et fidèle à la source latine (surtout dans les quelque 600 vers des *Prophéties* de Merlin), se permet néanmoins des abrégements et des amplifications, ceux-ci notamment dans la section arthurienne; il connaît et adopte la manière des chansons de geste, dont on retrouve certains traits – vers d'intonation en début de laisse, laisses parallèles, style formulaire – et choisit un mètre relativement nouveau pour la matière épique à une époque de transition. Tant la langue que la provenance des manuscrits confirment l'origine anglo-normande de la *Geste*, qui peut être datée de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Dans une partie plus proprement philologique, B.B. discute les rapports entre les trois mss pour la section commune – les *Prophéties* – mais ne peut affirmer en toute certitude l'existence d'un archétype français: dans une telle situation, la source latine constitue un texte de contrôle essentiel pour la reconstitution du texte critique.

La *Note sur la langue* s'articule en 13 points qui portent tous – sauf le dernier, sur les mots préfixés – sur la phonétique des mots en rime; un paragraphe à part concerne la graphie du manuscrit Harley. La *Note sur la versification* analyse les alexandrins et souligne surtout l'impossibilité de restituer des vers métriquement parfaits en anglo-normand. Les *Principes d'édition* séparent les parties transmises par un seul manuscrit et celles qui se lisent dans deux voire dans les trois copies.

Les cinq fragments de la *Geste* sont édités avec soin et précision: les interventions, peu nombreuses, sont toutes signalées dans l'apparat et éventuellement commentées dans les notes finales; celles-ci contiennent aussi de précieux renvois à la source et des éclaircissements sur le contenu. Au vu de la difficulté du texte, on aurait peut-être souhaité un glossaire un peu plus riche (quelque 400 lemmes au total); pour ne donner que quelques exemples, on n'y trouvera aucun de ces mots, tous contenus dans la première laisse du deuxième fragment (p. 139): *trencher* (*quant li munz fut trenché*, v. 2), *peruns* (*doas granz cavez p.*, v. 4), *lesçuns* (*si dit la l.*, v. 6), *tençuns* (*griefs fud la t.*, v. 12), *serjanz* (v. 11), *sermuns* ([*Merlin*] *cumençad ses s.*, v. 17), *guai* (*G. al ruge dragun*, v. 19). Le recours à l'*Anglo-Norman Dictionary* en ligne s'avèrera donc indispensable pour tout lecteur non spécialiste de cette langue.

S'ajoutent les compléments habituels: bibliographie (pp. 255-263), index des noms (pp. 265-269) et des toponymes (pp. 271-273).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

THIERRY LASSABATÈRE, *Du Guesclin. Vie et fabrique d'un héros médiéval*, Paris, Perrin, 2015, 544 pp.

L'ouvrage est autant une biographie contextualisée de Du Guesclin qu'une étude de sa dimension mythique, construite par la royauté et entretenue par la République, dimension qui s'est constituée autour de la dualité du personnage: «Breton fidèle à la France et héros incarnant l'État» (p. 13). Le mythe «prit son essor du vivant du connétable, ou en tout cas dans les premières années qui suivirent son trépas» (p. 14) selon un programme orchestré par le pouvoir et dont la *Chanson* de Cuvelier, délibérément ou non, constitue un des premiers jalons.

L'A. reprend les travaux fondateurs pour «les prolonger au delà de l'établissement "positiviste" des faits du héros, en traitant également les questions plus "structurelles" que pose son destin exceptionnel (...): son lien avec les compagnies d'aventure, sa relation avec le roi, avec la société militaire, son exercice de la fonction de connétable, sa valeur militaire, sans oublier les pistes de recherche et d'interrogation nouvelles qui touchent à l'insertion de Du Guesclin dans les jeux d'influence du temps et les luttes de partis, au dévoilement desquelles la comparaison des différentes versions textuelles de Froissart et, plus encore, de Cuvelier (...) [apporte] un éclairage neuf et largement inexploré. Entrent aussi dans cette investigation la part littéraire, "romanesque" au sens propre du terme, du héros, ainsi que sa dimension mythique et symbolique» (pp. 20-21). Les différents chapitres, des «enfances» jusqu'à la mort, suivent les épisodes de la vie du connétable, tels qu'on les trouve dans les sources, sans doute trace d'une transfiguration du personnage déjà à l'œuvre de son vivant.

*Bibliographie* aux pp. 524-537, *Index* aux pp. 539-542.

[G. MATTEO ROCCATI]

*Les Neuf Preux*, «Bien Dire et Bien Apprendre» 31, 2016, 168 pp.

Ce volume réunit les Actes des journées d'étude organisées en octobre 2013 par l'équipe Alithila de l'Université de Lille 3 sur le motif littéraire, vite transposé en images, des Neuf Preux. Comme on sait, en suivant un schéma qui s'inspire de la conception augustinienne de l'histoire, la série des personnages est répartie en trois triades: païenne (Hector, Alexandre le Grand, Jules César), biblique (Josué, David et Judas Macabée) et chrétienne (Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon). Fixée par Jacques de Longuyon dans *Les Vœux du Paon* (1312), la liste des neuf hommes illustres, comme Sandrine LEGRAND et Marie-Madeleine CASTELLANI le rappellent dans l'*Introduction* (pp. 5-15), se prête à deux lectures différentes: l'une, élogieuse, souligne la progression spirituelle qui se réalise dans la succession chronologique des héros et permet ainsi de célébrer, en tant que dixième preux, un personnage historique ou un commanditaire qui s'ajoute alors à la série; l'autre, moralisante, associe le motif à celui de l'*Ubi sunt* et en fait une sorte d'avertissement contre la vanité de la gloire terrestre. Les différentes contributions, concentrées pour la plupart sur les textes littéraires, ne négligent pourtant pas les représentations artistiques, en France ou en Italie.

Sandrine LEGRAND s'interroge sur les raisons de l'insertion de la figure ambivalente d'Hector, marqué à la fois par la gloire et par l'échec, au nombre des Neuf Preux. Chez les différents écrivains le personnage du guerrier troyen conserve en effet sa richesse et sa complexité: Hector est tantôt un héros légendaire, dont la prouesse exceptionnelle efface le souvenir de la chute, tantôt un vaincu, un modèle imparfait qu'il faut dépasser, dans une perspective progressiste de l'histoire (*Hector de Troie: pourquoi faire d'un vaincu l'un des Neuf Preux?*, pp. 17-29).

Florence BESSON consacre en revanche sa contribution à Godefroy de Bouillon, duc de Basse-Lotharingie et chef croisé devenu ensuite roi de Jérusalem. Si les chroniques de la croisade, en christianisant la figure de Godefroy, visent à construire le modèle du parfait *miles Christi*, elles établissent également des compa-

raisons et des similitudes entre celui qui deviendra le neuvième preux et les autres conquérants de la série. Les relations réciproques qui unissent les uns avec les autres les neuf héros montrent ainsi toute la cohérence d'un motif littéraire qui a été ébauché pour la première fois par les chroniqueurs du XI<sup>e</sup> siècle (*Godefroy de Bouillon, le neuvième preux*, pp. 31-46).

Bertrand du Guesclin a été souvent associé à la série comme dixième preux, en raison de sa bravoure et de sa réputation militaire extraordinaire. Le *Triomphe des Neuf Preux*, incunable de 1487, est peut-être l'attestation la plus significative de cette élévation de Bertrand. En retraçant l'histoire de la diffusion de ce texte, Yvonne VERMIJN retrouve du Guesclin au Portugal, notamment dans un armorial, le *Livro do Armeiro-Mor*, qui reprend les gravures des dix preux de la première édition du *Triomphe* (*Bertrand du Guesclin, dixième Preux*, pp. 47-59).

À partir du XIV<sup>e</sup> siècle, à côté du motif canonique, la série parallèle des Neuf Preuses apparaît dans la culture européenne. Le groupe des femmes, à la composition variable et instable, intègre bientôt Esther, reine de l'Ancien Testament et épouse d'Assuérus. En passant en revue les représentations littéraires et figuratives de la preuse juive au fil des siècles, Flavie ZAZOUN souligne le succès de ce personnage qui, à cause de sa double nature de reine biblique et d'écrivaine, s'est prêté tantôt à revendiquer l'importance du rôle de la femme dans la société, tantôt à légitimer le pouvoir temporel des rois et des souverains (*Esther, la quatrième preuse*, pp. 61-84).

En étudiant la circulation et les modalités de réception du motif des Neuf Preux en Italie, Noëlle-Christine REBICHON consacre son article au cycle des fresques du Palais Trinci à Foligno (1411-12). Peinte le long de la *loggia* qui conduit à la cathédrale et intégrée dans un riche programme iconographique, la galerie des Preux a été modifiée et personnalisée pour promouvoir le message politique du commanditaire: le seigneur de la ville, Ugolino III Trinci. N.-C.R. propose une nouvelle interprétation du cycle monumental, en mettant en relation l'architecture et la fonction des lieux qui accueillent les fresques avec le contenu des trois derniers triomphes de Pétrarque (*Diffusion et réception de la galerie des Neuf Preux en Italie. Étude des peintures murales du Palais Trinci (Ombrie)*, pp. 85-114).

Réalisées pour Valeran de Saluces, fils illégitime du marquis Thomas III, les fresques de la Sala Baronale du Château de la Manta (vers 1420) reproduisent la série des Preux et des Preuses, la Fontaine de Jouvence et une scène de Crucifixion avec des saints. Après avoir retracé l'histoire des études consacrées à cet ensemble, Léa DEBERNARDI discute et refuse l'interprétation prédominante: il ne s'agirait pas d'une allégorie de type scriptural qui, en condamnant les péchés de la chair et la vanité de la gloire terrestre, montre le chemin chrétien de salut, mais d'une série de thèmes décoratifs qui exploitent les potentialités élogieuses des sujets littéraires courtois pour célébrer le commanditaire (*Le cycle des fresques du Château de la Manta: quelques considérations sur l'interprétation iconographique*, pp. 115-138).

L'article signé par Cornelia CIONE, François DEQUESNE et Noëlle-Christine REBICHON présente le cycle figuratif des Neuf Preux qui a été récemment découvert dans le Château de Belvès en Dordogne (fin XV<sup>e</sup>-milieu XVI<sup>e</sup> siècle). Même si aucune lecture de l'ensemble pictural n'est proposée, les auteurs soulignent la qualité artistique et l'importance du cycle,



qui constitue le seul témoignage de la diffusion de la série héroïque en Aquitaine (*Les Neuf Preux de Belvès* (Dordogne), pp. 139-150).

Dans la section *Varia* qui clôt le volume, une étude de Robert BAUDRY consacrée à l'*Élucidation* (ca 1200), 484 vers en franco-picard artificiellement ajoutés au *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, offre une nouvelle interprétation de la légende. Les vieilles épopées irlandaises dans lesquelles le roman de Chrétien plonge ses racines permettent d'éclairer le sens primitif du récit: avant d'être christianisé, le mythe originel du Graal était en fait une exhortation à revenir à l'ancien culte celtique abandonné et à ses divinités (*Le mythe du Graal et son 'Élucidation': nouvelle lecture vers le sens premier du Conte du Graal*, pp. 153-168).

[MARTINA CROSIO]

DENIS GABRIEL, *La "Maison des pauvres maîtres" de Robert de Sorbon - Les débuts de la Sorbonne (1254-1274)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Bibliothèque d'histoire médiévale» 11, 316 pp.

Pour faire face au problème de l'hébergement et de la formation des étudiants n'appartenant pas aux ordres mendiants, Robert de Sorbon fonde, avec le soutien du roi et d'un réseau constitué en grande partie de chanoines et de chapitres parisiens et des régions du nord du royaume, une communauté temporaire de type canonal pour des séculiers poursuivant leurs études en théologie. L'ouvrage montre que sa démarche, qui ne se veut pas innovante et est dictée par son pragmatisme, est profondément différente par rapport aux fondations de collèges qui se succéderont

par la suite et qui prendront la Sorbonne comme modèle: «la fondation de Robert n'est en rien une imitation d'un couvent mendiant. [...] Robert transforme le lieu d'accueil pour étudiants – l'*hospitium* – en communauté religieuse à tendance canoniale, regroupant les étudiants autour d'une bibliothèque que les anciens et les dons se chargent de renouveler» (p. 292).

Le cartulaire et les actes conservés aux Archives Nationales publiés par P. Glorieux (1965-1966) fournissent les pièces permettant «retrouver le processus de fondation par le vocabulaire employé et les techniques immobilières utilisées» (4<sup>e</sup> de couverture). Pour éclairer le dessein de Robert et le fonctionnement de l'institution, cette documentation est complétée par la référence à ses œuvres et à ses manuscrits personnels. L'étude se focalise sur la «période pendant laquelle il apparaît en pleine action dans les documents, entre 1254 et 1274» (p. 15); elle est organisée en trois parties: la première retrace la biographie du fondateur, la deuxième étudie la fondation de la *domus* (le terme le plus souvent employé), la troisième l'organisation sous son provisorat, avec une attention spéciale pour la question de la pauvreté des sociétaires (qualité qui n'est pas déterminante). En particulier, dans la deuxième partie, l'examen de l'évolution des termes désignant l'institution, l'enquête sur le patrimoine immobilier, sur les opérations financières et sur les réalités comptables de la fondation, ainsi que sur les interventions et le rôle des fondateurs, permettent de suivre précisément la mise en place progressive de la maison et son ancrage dans l'Université, voulu par Robert pour assurer sa pérennisation. *Bibliographie* aux pp. 301-308, et *index des noms de lieux et des noms de personnes* aux pp. 309-311.

[G. MATTEO ROCCATI]

## Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

*Rencontres du vers et de la prose: conscience théorique et mise en page*, Actes du colloque des 12-13 décembre 2013, CEMA, Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris 3, sous la dir. de Catherine CROIZY-NAQUET et Michelle SZKILNIK, Turnhout, Brepols, 2015, «Texte, Codex & Contexte» 20, 295 pp.

Le titre de ce recueil synthétise parfaitement le sujet du colloque qui a réuni en 2013 une quinzaine de médiévistes pour repenser la distinction du vers et de la prose «sous l'angle de leur rencontre dans l'espace du texte et dans l'espace du manuscrit» (*Introduction*, p. 1). Les témoignages étudiés par les contributeurs pour retrouver les traces de la formation d'une conscience théorique sur l'utilisation des deux formes couvrent un arc temporel qui va du XII<sup>e</sup> siècle au milieu du XVI<sup>e</sup>. La production latine, italienne et anglaise est prise en considération avec des textes français afin de saisir le phénomène dans sa globalité; nous ne rendons compte ici que des articles concernant la littérature française.

L'«espace du texte» est sondé dans un premier groupe de communications. Les pièces liminaires

des mises en prose des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles constituent un terrain d'étude privilégié: MARIA COLOMBO TIMELLI aborde plusieurs questions liées tant à la nature qu'au contenu du riche corpus de prologues réunis dans le *Nouveau répertoire de mises en proses* (Classiques Garnier, 2014); elle montre que dans les réflexions des prosateurs l'appropriation de la matière est accompagnée d'une prise de distance de sa forme versifiée, qu'il faut moderniser à cause de l'évolution tant de la langue que du goût des lecteurs (*Les prologues des mises en prose, lieu d'une réflexion sur les formes entre XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 35-48). L'analyse d'Anne SCHOYSMAN s'appuie sur les prologues figurant dans les quatre volumes manuscrits de l'*Histoire de Charles Martel* copiés par David Aubert pour illustrer comment les instances narratives responsables du discours métapoétique sur le passage du vers à la prose peuvent se diversifier «en fonction de l'acte de dérimier, de composer, de grossier, sans aucun souci de cerner [...] l'attribution auctoriale du dérimage ou de son remaniement» (*Voix d'auteur, voix de copiste dans la mise en prose: le cas de David Aubert*, pp. 49-60, p. 60). Francis GINGRAS et Nathalie KOBLE

centrent leur attention sur le XIII<sup>e</sup> siècle: le premier, grâce à l'examen du métadiscours et de la tradition manuscrite des fabliaux, met en lumière quelques éléments constitutifs du genre: l'assomption de simplicité pour ce qui concerne la métrique et la rime, le refus de l'association du vers et du mensonge, le critère de la forme versifiée dans la constitution de la transmission manuscrite, critère auquel vient s'ajouter celui de la brièveté dans les cas, peu fréquents, où le vers et la prose se rencontrent (*La part du vers dans la définition médiévale des fabliaux*, pp. 61-74). N.K., pour sa part, réfléchit sur les «enjeux théoriques liés à la lecture des deux modes d'écriture du roman arthurien au XIII<sup>e</sup> siècle» en examinant les modalités de la résurgence du roman en vers dans le *Libre d'Artus* conservé dans le ms. BnF, fr. 337, où le prosateur a intégré de nombreux 'souvenirs' du *Chevalier au lion*, du *Conte du Graal* avec sa *Première continuation*, de la *Vengeance Raguidel* et de *Meraugis de Portlesgues* (*L'autre monde de la prose: reliure et relecture du roman arthurien en vers dans le "Libre d'Artus"*, pp. 75-90, p. 78). L'étude de Jean-Claude MÜHLETHALER, *Défense et illustration du vers dans les récits du Moyen Âge tardif: du règne de Philippe le Bel au règne de Charles VI* (pp. 105-122), nous ramène à l'époque du moyen français en abordant le problème de la persistance du vers dans les textes narratifs des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles (*Roman du comte d'Anjou, Chanson de Bertrand du Guesclin, Mélusine de Coudrette...*) du point de vue de sa réception dans des milieux culturels et politiques différents. Jean Maugin, auteur du *Nouveau Tristan*, garde la structure du roman source, le *Tristan en prose*, caractérisée par l'enchaînement de quelques pièces lyriques dans la narration, mais remplace systématiquement les poèmes de son devancier: la comparaison des textes permet à Jane H.M. TAYLOR d'étudier la dynamique prose-vers opérant chez Maugin par rapport au roman du XIII<sup>e</sup> siècle; la vision de la poésie comme un moyen, manquant à la prose, pour «véhiculer les sensibilités et les passions» fait de l'auteur angevin un représentant de la poétique de l'«inspiration» qui s'affirme vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle («*Ennobby de nouvelle éloquence: hybridité vers-prose dans le "Nouveau Tristan" de Jean Maugin (1554)*», pp. 123-137). À partir de la rime *prose/rose* d'une ballade de Molinet, qui remplace les syllabes finales de quelques vers par le dessin d'une fleur, Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET s'interroge sur le jeu entre la prose et le vers dans la poésie du Moyen Âge; elle suggère une vision scalaire à trois degrés (vers narratifs, vers lyriques et prose) qui permet différentes confrontations: à deux termes entre vers et vers (dans les romans en octosyllabes avec enchaînement de pièces lyriques) ou entre vers et prose, mais aussi à trois termes comme dans le *Voir Dit* et dans le *Roman de Cardenois* de Guillaume de Machaut (*La prose et la rose: l'imaginaire spatial de la prose et du vers*, pp. 151-160).

Deux contributions, enfin, sont centrées sur l'«espace du manuscrit»: celle de Christine RUBY esquisse une typologie des mises en page des textes français en vers dans les manuscrits du XII<sup>e</sup> siècle, en soulignant la continuité avec les modèles latins et, en même temps, la capacité d'adaptation des copistes à un nouveau système linguistique et à une nouvelle versification (*Le vers français au XII<sup>e</sup> siècle: entre tradition et innovation*, pp. 183-199); l'article de Marie-Hélène TESNIÈRE étudie la mise en page du traité de Boèce dans une dizaine de manuscrits latins et français allant du IX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XV<sup>e</sup>, afin de comprendre le rôle joué par celle-ci dans la manière de lire et de comprendre le *De Consolatione* tout au long du Moyen Âge, et

pour établir s'il existe une mise en page spécifique au prosimètre (*La mise en page du prosimètre: l'exemple du "De Consolatione Philosophiae" latin et français dans quelques manuscrits de la Bibliothèque nationale de France*, pp. 213-242).

La *Bibliographie* (pp. 265-287) et les *Index des auteurs et des œuvres antiques et médiévales* (pp. 289-295) terminent le volume.

[BARBARA FERRARI]

«Le Moyen Français» 76-77, 2015.

Ce fascicule du «Moyen Français» réunit les contributions à un séminaire qui s'est déroulé à l'Université de Paris 3 de 2012 à 2015: centré sur l'emploi du vers et de la prose au Moyen Âge, il avait pour but d'interroger les textes sur la pratique de ces formes d'une part, sur leur théorisation éventuelle de l'autre. Les corpus examinés, ainsi que les langues en jeu, sont assez diverses et prouvent bien que plusieurs domaines et aires linguistiques participent d'un véritable débat, souvent implicite, sur le rapport entre les deux écritures entre XIII<sup>e</sup> et début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Adrian ARMSTRONG examine un corpus de douze traductions en néerlandais de vers ou de prosimètres français de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle (outre la *Consolatio* de Boèce, récupérée ici en tant que pièce maîtresse, les auteurs retenus sont Jean Molinet, Jean Lemaire de Belges, Nicaise Ladam, Pierre Gringore, Amé de Montgosoie, Olivier de La Marche, Jean Bouchet, Pierre Michault), dans le but de vérifier les techniques adoptées surtout en relation à la forme: l'analyse permet de reconnaître que, globalement, le vers «revêt un caractère de supplément formel» dans les deux cultures (p. 29) que les traducteurs s'efforcent de maintenir («*Half dicht, half prose gheordineert*»). *Vers et prose de moyen français en moyen néerlandais*, pp. 7-38; dossier des textes aux pp. 30-38).

Sur la base de neuf romans rédigés dans l'atelier du Maître de Jean de Wavrin (*Blancandin, Florimont, Florent et Octavien, Gérard de Nevers, Jehan d'Avennes, Chastelain de Coucy, Gilles de Chin, Seigneurs de Gavre, Comte d'Artois*), Annie COMBES montre comment un cercle d'auteurs anonymes adoptent une pratique variable de réfection de leurs textes de départ, pour la plupart mais non exclusivement des sources en vers; cette pratique ne s'accompagne cependant d'aucune réflexion sur le traitement de ces modèles, ni sur le rapport vers-prose, et encore moins d'une explicitation du rôle de l'écrivain ou de l'opération de réécriture qu'il a effectuée. Si une «école» a existé à Lille autour de 1450, elle peut être reconnue par des analogies dans la production et l'illustration de ces manuscrits, le silence voire les mensonges que ces auteurs ont glissés dans leurs prologues ne révélant de fait qu'une «pratique non réfléchie» et une «familiarité avec les œuvres qui circulent, à l'écart de toute réflexion critique» (*L'atelier de la prose (l'atelier de Jean de Wavrin)*, pp. 39-64, citation p. 63).

Noémie CHARDONNENS s'attache aux huit lais enchâssés dans *Perceforest*; tous rattachés à la sphère amoureuse, ils entretiennent un lien étroit avec le récit, et ce sur plusieurs plans: soit ils reviennent sur des moments de la narration déjà racontés en prose, soit ils provoquent les réactions des destinataires internes ou des lecteurs, soit encore ils relancent l'action. L'auteur dépasse ainsi largement ses modèles, le *Tristan* en prose au premier chef, mais également *Ysaïe le Triste* et *Meliadus*: dans *Perceforest*, vers et prose, plutôt



qu'opposés, s'avèrent complémentaires (*Mémoire de la prose, destin du vers. Les lais du "Perceforest" du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 65-84).

Éditrice avec Didier Lechat du *Livre du duc des vrais amants* (Paris, Champion, 2013), Dominique DEMARTINI interroge la fonction du vers et de la prose dans cette œuvre de Christine de Pizan. Comparé d'abord avec le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, le *Livre* révèle une distribution réfléchie du vers narratif, de la prose didactique dans les épîtres enchâssées, et encore des vers lyriques; à ces différentes formes s'ajoute le recueil final de pièces poétiques, retranché du récit, où c'est la voix féminine qui prend le dessus («*Des or est mout changiez li vers*»). *Fictions du vers et de la prose dans "Le Livre du duc des vrais amants" de Christine de Pizan*, pp. 85-109).

Témoignage intéressant d'une écriture de l'histoire en milieu urbain au début du XVI<sup>e</sup> siècle, la *Chronique* de Philippe de Vigneulles contient tant des citations en vers que des résidus de la mise en prose du cycle des *Lorrains* du même auteur. Catherine M. JONES analyse très clairement les modalités d'insertion de ces pièces rapportées, ainsi que leurs multiples fonctions au sein d'une œuvre qui célèbre avant tout la ville de Metz et sa région (*Zones de contact entre vers et prose dans la "Chronique" de Philippe de Vigneulles*, pp. 111-135).

Rédigé en prose, le *Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival a inspiré des réfections en vers: cette pluralité de versions permet à Sarah KAY de comprendre ce choix de la prose à une époque charnière – le début du XIII<sup>e</sup> siècle – dans le rapport qui s'établit entre trois formes: vers, prose et chant (*Chant et désenchantement dans le "Bestiaire d'Amours" de Richard de Fournival*, pp. 137-158).

Amandine MUSSOU examine quant à elle la relation qui s'instaure entre vers et prose lors du passage des *Eschés amoureux* (ca 1370-1380) à la «moralisation» fournie par Evrard de Conty vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Si le commentaire d'Evrard se propose d'élucider le sens caché de la première partie du poème (environ un cinquième), l'intérêt du texte second réside aussi dans la rénovation lexicale et linguistique qu'il propose et dans le fait que l'œuvre ainsi glosée, et traitée à l'instar d'une *auctoritas*, est en fait un poème en vers français (*Fiction et commentaire chez Evrard de Conty, des "Eschés amoureux" en vers au "Livre des eschez amoureux moralisés" en prose*, pp. 159-184).

Morceau de bravoure poétique, tant par son bilinguisme que par sa complexité formelle, la lettre de Grâce de Dieu insérée dans le *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville (ca 1356) subit une double translation sous la plume de Jean Galopes, qui la transpose en prose française entre 1422 et 1427, puis, à peu de distance, en prose latine. La collation attentive des trois textes menée par Stéphanie LE BRIZ et Géraldine VEYSSEYRE confirme, d'une part, que Galopes a fondé cette dernière adaptation sur sa propre prose française, sans nullement revenir aux vers latins de Guillaume, d'autre part que, si le texte français constitue une véritable réécriture du modèle versifié, la traduction latine implique à la fois une simplification des aspects théologiques et une transposition linguistique destinée à un nouveau public (*Dérimer la lettre bilingue de Grâce de Dieu (Guillaume de Digulleville, "Le Pèlerinage de l'âme", vers 1593 à 1784)*, pp. 185-211).

Malgré une édition critique qui ne lui rend pas justice (par Claude M.L. Lévy, Université d'Ottawa, 1983), *Florian et Florete* en prose est une adaptation qui mérite d'être relue, comme le fait Barbara WAHLEN sur la base de la taxonomie proposée par Annie Combes dans un

article récent, vite devenu une référence (*L'emprise du vers dans les mises en prose romanesques (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, in *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, lectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2012, pp. 115-140). On peut reconnaître ainsi que le prosateur anonyme du XV<sup>e</sup> siècle soumet à des traitements différents les scènes courtoises et les scènes épiques de sa source, et qu'il alterne les modalités de réécriture (de la transposition «contrainte» à la transposition «fidèle» à la transposition «libre») sur la base de choix délibérés et discernables (*Transporter de rime en prose. L'exemple de "Florian et Florete"*, pp. 213-230).

Si la réflexion sur le rapport entre vers et prose, entre autres sur ce produit typiquement français que sont les «mises en prose», a pris beaucoup d'ampleur ces dernières années, on reconnaît volontiers à ce fascicule du «Moyen Français» un grand intérêt, dans la mesure où les contributions qu'il réunit adoptent une approche large, tant pour la diachronie envisagée que pour les genres étudiés, et encore pour les langues concernées: on revient ainsi, en l'enrichissant de manière remarquable, sur un sujet qui, loin de ne concerner que les aspects formels et linguistiques, touche à l'univers culturel et mental des écrivains entre XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Pays bourguignons et Orient: diplomatie, conflits, pèlerinages, échanges (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Rencontres de Mariemont-Bruxelles, 24-27 septembre 2015, «Publications du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)» 56, 2016.

Les relations entre la Bourgogne et les pays d'Outre-Mer furent fréquentes notamment sous les ducs Valois, sous des formes différentes: aux pèlerinages s'ajoutent en effet des missions diplomatiques et des voyages d'exploration destinés en particulier à soutenir le projet de Croisade que Philippe le Bon caressa tout au long de sa vie. Ce recueil fait le point sur ces aspects dans des perspectives complémentaires: historique, artistique, littéraire, voire militaire.

Jacques PAVIOT s'intéresse d'abord aux voies par lesquelles parvenaient à la cour des Ducs les informations sur l'Orient: comptes rendus d'ambassades ou de pèlerinages, échanges épistolaires avec des Franciscains, contacts individuels; les chroniqueurs – de Froissart à Chastelain – fournissent aussi dans ce domaine une grande quantité de renseignements (*Les "Nouvelles de Levant" à la cour de Bourgogne*, pp. 27-39; tableau chronologique des événements aux pp. 35-39). Dans une perspective analogue, Jaroslav SVÁTEK met en relief un aspect particulier du *Voyage d'outremer* (1432-1433), à savoir l'attention que Bertrand de La Broquière réserve aux structures étatiques de l'Asie Mineure et son émerveillement vis-à-vis de la cour ottomane et de son fonctionnement (*L'idéal du souverain oriental dans le récit de Bertrand de La Broquière*, pp. 61-72); alors que Bernard HAQUETTE propose une étude centrée sur les pèlerinages en Terre Sainte entrepris par la famille de La Viesville, et pense pouvoir attribuer un récit de voyage (entre 1419 et 1425) jusque-là anonyme à Pierre IV de la Viesville (*Pèlerins artésiens en Terre Sainte à la fin du Moyen Âge*, pp. 161-173). Marie-Cécile BRUWIER, Gilles DOCQUIER, Alain MARCHANDISE font bien plus qu'«esquisser» une lecture du compte rendu que Georges Lengherand, dignitaire montois, a laissé de son voyage en Terre Sainte: ils soulignent l'intérêt des

pages consacrées à l'itinéraire italien, puis à la traversée du Sinaï («*En tous quartiers ou j'ay esté. Le récit de pèlerinage de Georges Lengherand, mayeur de Mons (1486-1487): une esquisse*, pp. 191-211).

Avec Gisela NAEGLÉ on aborde deux moments qui ont marqué l'histoire bourguignonne: d'une part la défaite de Nicopolis (1396) dans l'œuvre de Philippe de Mézières, d'autre part la chute de Constantinople (1453) et les réactions que celle-ci provoqua, au-delà du Duché, dans plusieurs pays européens (*Pleurer, convaincre et réformer. Défaites militaires, projets de croisade et réformation du monde dans l'espace bourguignon (XIV-XV siècles)*, pp. 41-59). Nicopolis revient aussi dans la contribution de Bertrand SCHNERB, qui retrace la biographie d'Enguerran VII de Coucy, fait prisonnier par les Turcs en 1396 et mort en captivité l'année suivante: Eustache Deschamps, qui lui fut proche, en fait le portrait dans certains de ses poèmes, parmi lesquels la complainte composée pour sa mort, des ballades et des rondeaux (*Vie et mort d'un combattant de Nicopolis: Enguerrand VII, seigneur de Coucy*, pp. 83-105).

L'opposition apparente entre Bourgogne et monde oriental s'estompe parfois, comme le montrent les *Chroniques* de Jean de Wavrin et le *Gazavatnâme* anonyme, dédié au sultan Murad II, objet de la contribution de Hilmi KAÇAR: les portraits du souverain idéal qui ressortent de ces deux textes présentent en effet des similarités saisissantes (*A Comparison of Ottoman and Burgundian Narratives on the Battle of Varna (1444)*, pp. 73-81).

Le voyage d'Outre-Mer et les motifs qui lui sont associés trouvent enfin une illustration extraordinaire dans *Othovien*, remaniement en prose de *Florent et Octavien* achevé juste après le Banquet du Faisan. Matthieu MARCHAL en examine les particularités: la précision géographique, qui semble venir des récits de voyage, l'assimilation de l'empereur de Rome, défenseur de la chrétienté, à Philippe le Bon, le vénération pour les Lieux Saints et surtout le désir de reconquérir la Terre Sainte. Mise à jour d'une chanson de geste récente (les manuscrits datent du milieu du XV<sup>e</sup> siècle), *Othovien* porte l'empreinte des préoccupations bourguignonnes après la chute de Constantinople (*Voyages et conflits militaires au Proche-Orient dans la mise en prose bourguignonne de "Florent et Octavien"*, pp. 145-159).

D'autres articles portent sur les contacts entre les milieux bourguignons et l'Orient dans des perspectives plus techniques ou étrangères à la culture proprement française: l'intérêt des Orientaux à l'égard des Bourguignons (Jean-Charles DUCÈNE, *Les Pays-Bas bourguignons dans les sources orientales*, pp. 17-26), le reflet de l'Orient dans l'œuvre picturale de Jan Van Eyck (Ludovic NYS, *Jean Van Eyck et Jérusalem*, pp. 107-126), l'attention de Philippe le Bon pour les armes des Turcs (Michael DEPRETER, «*A la façon de Turquie*». *Philippe le Bon et l'artillerie ottomane: de l'admiration à la désillusion?*, pp. 127-144), des récits de voyage en moyen néerlandais (Alexia LAGAST, *Polémique ou neutralité? La représentation de Mahomet dans les récits de voyage de Josse de Ghisteltes (1481-1485) et de Bernhard von Breydenbach (1483-1484)*, pp. 175-189), des missions diplomatiques plus tardives (Louis SICKING, *L'origine de la diplomatie impériale à la cour ottomane. Les missions de Corneille de Schepper, ambassadeur habsbourgeois, à Constantinople, 1533-1534*, pp. 213-239).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MARIA COLOMBO TIMELLI, «*Bon fruit vient de bonne semence*», ou du bon usage de «*Transmedie*», «*Le Moyen Français*» 75, 2014, pp. 121-134.

Dans cet article dense, M.C.T. ne se limite pas à donner un compte rendu du répertoire des traductions médiévales dirigé par Claudio Galderisi (*Traductions médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI-XV siècles)*, Turnhout, Brepols, 2011), mais elle en fournit une sorte de complément monographique. En vérifiant les renvois à un auteur dont elle s'intéresse depuis longtemps – Jean Miélot, traducteur majeur de la cour de Bourgogne pendant les années 1450-1470 – la chercheuse met le répertoire à l'épreuve et, en constatant quelques lacunes et des imprécisions, elle apporte des corrections et des ajouts ponctuels. M.C.T. montre également que l'utilité de cet important instrument de travail consiste moins dans la masse des données recueillies que dans les bases qu'il jette et dans les pistes de recherches ultérieures que sa consultation peut suggérer: à partir du profil de Miélot qui émerge du répertoire, elle signale ainsi des sujets pour de futures études sur le traducteur picard.

[MARTINA CROSIO]

*Les Quinze Joies du mariage*. Traduction nouvelle et édition de Nelly LABÈRE, Paris, Gallimard, 2016, «*Folio Classiques*», 398 pp.

*Les Quinze Joies de Mariage*, ouvrage composé entre la fin du XIV<sup>e</sup> et le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, a joué d'une fortune éditoriale considérable à partir de l'édition de 1853 du manuscrit de Rouen (BM, 1052 / Y-10) par Pierre Jannet (reproduite en 1952 par Albert Pauphilet dans le volume *Poètes et Romanciers du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, pp. 489-570) et jusqu'à celle, récente, par Michèle Guéret-Laferté, Sylvain Louis et Carmelle Mira (Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, avec traduction en français moderne par Isabelle Bétemps et Carmelle Mira) fondée sur le même manuscrit, édité aussi par Jean Rychner en 1963. D'ailleurs, les nombreuses études sur les trois autres témoins et sur les premiers imprimés qui assurent une vaste diffusion du texte tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que les multiples traductions dans les langues modernes prouvent que ces quinze tableaux mi-satiriques, mi-réalistes axés sur la description des malheurs de l'homme dans le mariage suscitent l'intérêt du public encore de nos jours.

N.L., qui s'est penchée récemment sur l'énigme qui renferme le nom de l'auteur (N. Labère, G. Mangard, *Le nom de l'auteur des "Quinze Joies de Mariage"*, «*Romanische Forschungen*» 127, 2015, pp. 52-68), traduit ici le texte de l'ancienne édition de Pierre Jannet, qui figure en regard. Les variantes notées en fin de volume ont le but de signaler les différences entre cette édition et les deux autres mentionnées ci-dessus, afin de mettre en évidence les omissions, les lectures différentes du manuscrit de base ou les reconstructions effectuées par les éditeurs et «redonner à lire l'édition de [...] 1939 dans une édition revue et commentée dans une traduction entièrement nouvelle» (p. 12). Cela devrait également permettre de «nuancer les propos de Jean Rychner» (p. 383), particulièrement sévères à l'égard de l'édition Jannet. En réalité, la lecture de cette *varia lectio* bien particulière permet de mesurer toute la distance qui sépare les trois éditions du ms de Rouen; le passage du prologue figurant à la p. 46, dont les 'variantes' sont notées p. 384, n'en est qu'un exemple.

Dans l'Introduction, l'A. fournit les éléments essentiels pour apprécier le texte du point de vue littéraire, en se penchant successivement sur la question complexe du réalisme du quotidien (pp. 12-14), l'ambiguïté du titre avec son symbolisme numérique et ses renvois intertextuels (pp. 14-18), la thématique misogyne et le thème du mariage (pp. 19-22), la structure narrative du recueil centrée sur la métaphore de la nasse (pp. 22-26), la question du genre entre traité et jeu (pp. 27-30). Un dernier paragraphe est consacré aux choix de traduction, visant à «préserver [la] capacité illustrative et expressive» de la langue des *Quinze Joies* (p. 33) qui est riche en jeux de mots, accumulations, digressions et formules figées pour accroître la vivacité de la narration et mimer au niveau du style les motifs qui sont à la base de la thématique du texte. Le pari consistait donc à produire un texte en français moderne capable de restituer la saveur de la langue médiévale en s'éloignant parfois de la lettre, mais en gardant en même temps un lien fort avec la source.

L'A. s'est acquittée de cette tâche ardue avec succès, car elle a su respecter le style dans son alternance entre syntaxe très articulée et imitation de la conversation, ainsi que la richesse lexicale déployée par le prosateur anonyme dans de nombreux domaines différents; on appréciera particulièrement la conjugaison entre précision et vivacité dans le choix de locutions équivalentes (ex. *s'y bouter tel feur tel vente*, p. 56 = *s'y jeter à corps perdu*; *tenir entre deux*, p. 156 = souffler le chaud et le froid), ce qui ne fait que servir l'exactitude globale de la traduction. Celle-ci reste, cependant, un exercice particulièrement difficile et délicat, surtout pour les passages contenant des jeux de mots avec double sens libre, parfois difficiles à détecter; à ce propos, je me demande, par exemple, si dans la phrase «Et quelque jeu ou instrument qu'il [le mari] voie, il se souvent toujours de son mesnage», l'*instrument* ne ferait pas allusion à autre chose qu'un concert auquel le mari assisterait («À chaque fois qu'il va au spectacle ou au concert, ses soucis domestiques l'obsèdent», pp. 114-115), comme semble le suggérer le DMF 2015, *ad vocem*, B b, dernière acception. Aussi, la structure de certaines phrases peut parfois prêter à confusion, comme c'est le cas d'un passage de la *Cinquiesme Joie* où la femme vorace est comparée au buveur («quant il a beu [le petit rippoppé], il trouve un mauvais desboit, et qui le voudroit croire, il n'en bevroit plus si en deffault d'autre meilleur n'estoit»); la traduction me paraît être «et jure à qui veut bien le croire qu'il n'en boirait plus si seulement il ne manquait pas de vin de meilleure qualité» plutôt que «il arrêtera de boire s'il n'y a pas de vin meilleur», pp. 134-135). En tout cas, la qualité globale du travail n'est pas mise en question.

Le volume est complété par un Dossier comprenant une Chronologie des événements et des œuvres littéraires des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles ainsi qu'une Notice consacrée à l'auteur, à la datation du texte, aux sources et influences, à la technique de composition et à la tradition manuscrite; à ce propos, il sera opportun de préciser que le manuscrit «appartenant à un collectionneur non identifié» (p. 362) était tel au moment où J. Rychnér publiait son édition, mais il a bien été acheté par la bibliothèque de Genève en 1975 (Comites Latentes 169, ancien Phillipps 8338). La Bibliographie, les notes et le relevé des 'variantes' achèvent le volume.

[PAOLA CIFARELLI]

«Le Moyen Français» 75, 2014.

Ce fascicule du «Moyen Français» réunit les textes des cinq conférences plénières données lors du IX<sup>e</sup>

colloque international Christine de Pizan (Université de Louvain, juillet 2015). Soulignons que, si la bibliographie sur Christine est immense, ces articles – grâce à des approches renouvelées ou par un encadrement vaste – nous semblent tous contribuer à une meilleure connaissance de l'œuvre et de la personne. La présentation suit l'ordre alphabétique du nom des auteurs. Le volume est inauguré donc par Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, qui explore les modalités, assez nombreuses et diversifiées, par lesquelles Christine «signe» ses œuvres: son nom de baptême, auquel peut s'ajouter son lieu d'origine, sa signature («[s]e/Moy, C(h)ristine...»), mais aussi des jeux de mots, anagrammes ou charades, voire allusions au Christ ou à sainte Christine. Femme, chrétienne, et surtout écrivain, Christine affirme résolument sa présence et sa responsabilité d'auteur dans toute son œuvre (*Christine de Pizan et le pouvoir du nom*, pp. 3-17). Concentré sur un sujet plus particulier, Jean-Claude MÜHLETHALER s'interroge sur la fonction du *desir* chez Christine et chez les poètes de l'époque de Charles V; sur cette toile de fond, la poétesse occupe une position à part: dans le domaine courtois, elle exprime par l'écrit le désir amoureux des autres, alors que dans le domaine du savoir, l'émerveillement suscite en elle le désir d'apprendre, qui se transforme en littérature (*Désir et étonnement: de l'auteur au lecteur. Émotion, écriture et lecture au temps de Christine de Pizan*, pp. 19-42). Centrée sur les stratégies adoptées par Christine pour réaliser et légitimer ses prises de parole dans ses œuvres, la contribution de Gabriella PARUSSA met en relief les techniques du dialogisme et de la polyphonie: de nombreuses citations montrent bien comment se construit sa figure autoriale et par quels procédés les idées féministes de Christine s'expriment et s'affirment à l'encontre de l'idéologie masculine dominante (*Stratégies de légitimation du discours autorial: dialogie, dialogisme et polyphonie chez Christine de Pizan*, pp. 43-65). Les deux dernières interventions portent sur les manuscrits de Christine de Pizan. Christine RENO étudie notamment les manuscrits qui portent des marques des possesseurs et/ou des lecteurs anciens: du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, des signes (manicules ou «Nota»), l'ajout de tables des matières, de titres, incipit, explicit, ainsi que l'insertion du nom de l'auteure, donnent un aperçu de la réception de Christine et de son œuvre à des dates et dans des milieux très divers (*La mémoire de Christine de Pizan dans ses manuscrits*, pp. 67-83). C'est finalement sur le célèbre «manuscrit de la Reine» (London, BL, Harley 4431) que se clôt ce vaste panorama: Lori J. WALTERS en examine le contenu en rapport avec les œuvres contemporaines de Christine (*Epistre à la reine*, 1405; *Sept Psaumes allegorisés*, 1409; *Lamentacion Crbistine*, 1410; *Livre de Paix*, vers 1413) et avec deux sermons de Jean Gerson (1408 et 1413). Les effets d'écho et les reprises d'un texte à l'autre lui permettent d'interpréter l'ensemble du recueil comme un véritable appel à la paix (*The Queen's Manuscript as a Monument to Peace*, pp. 85-117).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Une femme et la guerre à la fin du Moyen Âge. Le "Livre des faits d'armes et de chevalerie" de Christine de Pizan.* Études réunies par Dominique DEMARTINI, Claire LE NINAN, Anne PAUPERT et Michelle SZKILNIK, Paris, Champion, 2016, «Études Christianiennes» 13, 231 pp.

On ne peut que féliciter les collaborateurs de ce volume collectif pour avoir consacré des études pon-

tuelles au *Livre des faits d'armes et de chevalerie*, composé par Christine de Pizan autour de 1410 et seul de ses ouvrages qui attend encore une édition critique; en effet, comme les éditeurs le soulignent dans l'*Introduction* (pp. 7-27), «la richesse de cet ouvrage, son caractère insolite et pourtant pertinent, son étonnante destinée» (p. 27) méritaient d'être mis en lumière, afin que l'importance de la réflexion politique développée dans le traité, l'originalité de son style et l'efficacité de la technique de compilation des sources puissent ressortir pleinement. Un autre grand mérite du présent volume est la cohérence qui lie les différentes contributions, constituant autant de chapitres d'une véritable petite monographie sur le texte christinien. Les articles sont organisés en quatre sections harmoniquement structurées et consacrées respectivement à *La tradition manuscrite* (pp. 29-70), aux questions concernant *Histoire et Politique* (pp. 73-116), aux techniques de *Compilation et réécriture* (pp. 119-162) et à *La Réception* (pp. 165-203). En outre, la Bibliographie qui clôt le volume est un instrument de travail précieux pour ceux qui voudront se pencher sur ce texte et permet de mesurer l'intérêt que cet ouvrage a suscité, par delà une méconnaissance apparente.

La première section s'ouvre sur les remarques de Gabriella PARUSSA (*Genèse et fortune d'un texte: la tradition textuelle du "Livre des faits d'armes et de chevalerie" de Christine de Pizan*, pp. 31-47) à propos de la tradition manuscrite, à la fois touffue et complexe; les recherches menées sur les 22 témoins permettent d'éclaircir quelques-unes des nombreuses questions laissées ouvertes par les études pionnières de Charity Cannon Willard et des savants qui ont abordé la question à une époque plus récente: la répartition des témoins dans les groupes A et B est donc établie de manière fiable, tandis que des jalons importants sont posés pour résoudre les problèmes liés à la composition du traité et à sa transmission; en particulier, la collation partielle effectuée par G.P. semblerait remettre en question l'antériorité du ms Bruxelles, KBR 10476 par rapport au ms Paris, Bnf, fr. 603; en outre, le problème des corrections et modifications auctoriales ou par des scribes-remanieurs dans plusieurs témoins amène à envisager une édition numérique et interactive, pouvant rendre compte des stratifications du texte. Par contre, l'étude de Christine RENO (*Les deux exemplaires originaux subsistants du "Livre des faits d'armes et de chevalerie": différences principales*, pp. 51-53) reprend en partie les arguments exposés dans l'*Album Christine de Pizan* pour prouver que le manuscrit bruxellois conserverait la version la plus ancienne du traité, ce qui confirme que la reconstruction des dynamiques de composition pose des difficultés considérables. Le contexte manuscrit des *Faits d'armes* dans trois des quatre manuscrits-recueils parvenus jusqu'à nous (Paris, BnF fr. 603 et Bruxelles, KBR 9009-900: groupe A; et Bordeaux, BM 815: groupe B) font l'objet de la contribution de Karen FRESKO (*Trois recueils manuscrits contenant les "Faits d'armes": Paris, BnF, fr. 603, Bruxelles, KBR 9009-9011 et Bordeaux, Bibl. Mun. 815*, pp. 55-87); l'A. souligne l'affinité thématique et iconographique des *Faits d'armes* et de la *Mutacion* réunis dans le ms de Paris, tandis que le codex bruxellois, qui conserve aussi l'*Arbre de Batailles* d'Honorat Bovet et les *Manières de Bataille* de 1306, témoignerait surtout de la renommée durable de Christine de Pizan en tant qu'auteur traitant des questions concernant la chevalerie. Enfin, le manuscrit de Bordeaux associe les *Faits d'armes* à des ouvrages traitant eux aussi de la légitimité du pouvoir royal.

Les contributions de la deuxième section abordent des questions liées au droit de la guerre, au droit d'armes et aux mécanismes du commandement au sein d'un modèle de service militaire professionnalisé. Thierry LASSABATÈRE (*La fonction de connétable et le commandement militaire dans le "Livre des faits d'armes et de chevalerie" de Christine de Pizan*, pp. 73-87) souligne la nécessité d'une utilisation prudente du traité comme source complémentaire susceptible d'apporter un éclairage sur la place réelle du connétable dans l'armée: miroir du prince visant l'éducation et l'édification, il répond à une pratique culturelle privilégiant la compilation et l'imitation des anciens, plus qu'à une volonté de décrire exactement la réalité de son temps. Par contre, la conjugaison de sources antiques (Végèce, Valère Maxime et Frontin) et modernes (*L'Arbre de Batailles* d'Honoré Bonet, fondé à son tour sur le traité latin du juriste bolonais Giovanni da Legnano) permet à Christine de bâtir une réflexion approfondie sur la discipline militaire, le comportement des membres de l'armée, le rôle fondamental du prince dans la réglementation de l'usage de la force armée au sein d'une conception de la guerre juste (Loïc CAZAUX, *Pour un droit de la guerre? La discipline militaire et les rapports entre combattants et non-combattants dans le "Livre des faits d'armes et de chevalerie" de Christine de Pizan*, pp. 89-102). L'analyse des trois derniers chapitres de la partie IV, consacrés au droit d'armes, permet enfin à Inès VILLELA-PETIT de montrer la dette de Christine envers le *Tractatus de insigniis et armis* de Bartolo da Sassoferrato à travers le philtre de l'*Arbre de Batailles*, ainsi que d'analyser les enjeux des choix que Christine fit pour les armes imaginaires de son père (*La dame à la biche: Christine de Pizan et le droit d'armes*, pp. 103-115).

C'est la qualité littéraire de l'ouvrage christinien qui est au cœur des contributions de Claire LE NINAN («*Sy fais bardièrement et ne de doubttes: Christine de Pizan entre clergie et chevalerie dans le "Livre des faits d'armes et de chevalerie"*», pp. 119-132), de Bernard RIBÉMONT (*Le "Livre des faits d'armes et de chevalerie": droit et didactique*, pp. 133-147) et d'Hélène BUI («*Et la gist la maistrie: de l'Arbre des Batailles au "Livre des faits d'armes et de chevalerie"*», pp. 149-162); en effet, les traits caractéristiques du talent d'écrivain de Christine apparaissent, selon C.L.N., dans l'association étroite entre sagesse et chevalerie symbolisée par le personnage de Minerve, dans la valorisation de l'acte d'écriture, ainsi que dans la technique du dialogue, destiné à rendre efficaces les enseignements théoriques et pratiques et à faciliter un processus d'identification des lecteurs avec le narrateur. Le «rapport de binarité stratifiée» (p. 133) que Christine instaure avec ses lecteurs et avec sa matière, utilisée en contrepoint pour faire en sorte que l'art de chevalerie dialogue avec la morale, le droit et la loi, est considéré par B.R. comme l'élément permettant de passer du traité au manuel d'enseignement, animé et vivifié par le talent littéraire de l'auteur. En particulier, dans les parties fondées sur l'*Arbre des Batailles* l'étude des techniques mises en œuvre par Christine pour sélectionner la matière, la recomposer dans un raisonnement linéaire et l'inscrire dans la fiction littéraire dialogique permet à H.B. de mettre en évidence à quel point le travail de réécriture sert la clarté de l'exposition, l'efficacité, mais aussi une esthétique personnelle caractérisée par un souci d'élégance stylistique et de richesse lexicale.

Les *Faits d'armes et de chevalerie* régénèrent donc la matière issue de sources différentes à travers une réécriture dont la qualité littéraire a sans doute favorisé le



succès durable de ce texte. Dans la dernière section, Michelle SZKILNIK (*Le "Jouvenel" ou le "Roman des faits d'armes et de chevalerie"*, pp. 165-178) prouve que l'influence du traité christinien sur le *Jouvenel* de Jean de Bueil s'étend bien au delà de l'emprunt ponctuel repéré depuis longtemps par la critique; les convergences se manifestent tant au niveau idéologique que sur le plan formel, à tel point qu'on peut légitimement parler de «mise en fiction» (p. 166). La fortune anglaise du *Livre* aux approches de la défaite dans la guerre de Cent Ans, et particulièrement le projet éditorial conçu par John Talbot dans le célèbre «Shrewsbury book», ont donné lieu à une série d'interprétations qu'Andrew TAYLOR évoque pour montrer que la réception de cet ouvrage s'insère dans un contexte où l'héritage culturel français est l'objet d'un débat serré au sein de la société anglaise («*Dame Christine*» et *la chevalerie savante en Angleterre*, pp. 179-190). Enfin, Liliane DULAC et Earl Jeffrey RICHARDS (*Le "Livre des faits d'armes et de chevalerie": une critique féminine cachée de la chevalerie?*, pp. 190-203) reviennent sur la question ouverte de la suppression, dans les manuscrits du groupe B, de toute référence à Christine pour proposer que la «masculinisation» serait la conséquence «d'une répartition des rôles de l'homme et de la femme à la cour bourguignonne, sous une forme nostalgique et traditionnelle [...] mais non pas misogynne» (p. 192) après la chute de Constantinople: la disparition, dans le prologue de la partie I, de l'évocation de Minerve symbolisant l'union entre *sapientia* et *fortitudo* se justifierait dans le contexte de la promotion de la croisade en 1454, réalisée à travers la métaphore de Dame Eglise se plaignant et des chevaliers de la Toison d'Or la défendant. Cependant, cette hypothèse ne pourra être considérée comme vraisemblable que lorsqu'on aura vérifié que tous les onze mss du groupe B ont été confectionnés dans la seconde moitié du siècle.

Par la richesse des différentes contributions, qui concourent toutes à approfondir la connaissance de ce texte complexe, ce volume rendra les plus grands services non seulement aux spécialistes de la production christinienne, mais aussi à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des mentalités et à la littérature du moyen âge tardif.

[PAOLA CIFARELLI]

«Styles, genres, auteurs» 16, 2016.

Au programme pour l'Agrégation en Lettres et en Grammaire de 2017, le *Livre du Duc des vrais amants*, œuvre peu connue de Christine de Pizan éditée en 2013 seulement (par Dominique DEMARTINI et Didier LECHAT, Paris, Champion Classiques Moyen Âge), suscite nécessairement un intérêt renouvelé chez les critiques. Nous signalons donc ici deux articles parus dans le recueil que l'UFR de Langue Française de la Sorbonne a consacré aux textes au concours.

Dans le premier, Sarah DELALE se concentre sur ce qu'elle appelle la «théâtralisation» de l'amour courtois, et plus en particulier sur les procédés stylistiques et jeux de langage par lesquels Christine représente l'amour entre le Duc et la Dame: les personnifications, dont elle analyse le fonctionnement dans les différents contextes, Jalousie et Danger notamment, assignent le statut de «personnages» dans un récit qui ne se transforme pas pour autant en roman allégorique (*Faire le courtois: représentation, allégorisation et théâtralisation de l'amour dans "Le Livre du Duc des vrais amants"*, pp. 13-43).

Dans le second, Gabriella PARUSSA met en relief les caractéristiques les plus saillantes de la langue du *Livre*: aspects graphiques et phonétiques, traits morphologiques, syntaxe de la phrase et ordre des mots, lexique (mots rares, archaïques et régionaux), tout semble converger pour étayer une séparation assez nette entre parties en vers (narratives et lyriques) et insertions en prose (lettres). Les contraintes rimiques et rythmiques d'un côté, le but didactique et l'efficacité poursuivis de l'autre, s'avèrent ainsi être les critères qui ont présidé quelques choix de Christine. Plutôt donc qu'attribuer certains traits au sexe ou à l'origine italienne de la poétesse, on aurait tout intérêt à étudier la langue de Christine en rapport avec la production, en vers et en prose, de ses contemporains (*La langue de Christine de Pizan: usages et contraintes génériques*, pp. 45-65).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JEAN MIÉLOT, *Vie de sainte Katherine*, édition de Maria Colombo Timelli, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Textes littéraires du Moyen Âge» 34, 276 pp.

La *Vie de sante Katherine*, rédigée en prose par Jean Miélot en 1457, est conservée dans deux témoins: le ms. Paris, BnF, fr. 6449 (M, texte vraisemblablement correspondant de près à la version de Miélot quoique l'autographie du ms. ne soit pas établie), destiné à Philippe le Bon et illustré de semi-graisilles dues pour la plupart à Willem Vrelant; et le ms. Paris, BnF, n.a.fr. 28650 (D), copie réalisée probablement vers 1475 par David Aubert à la demande de Marguerite d'York, illustré par Simon Marmion. Ces manuscrits, reproduits tous deux sur Gallica, témoignent à la fois de la fervente production de livres de luxe qui a caractérisé la cour de Bourgogne, et de la dévotion dont a joui sainte Catherine d'Alexandrie, l'une des saintes les plus honorées en France et en Bourgogne au xv<sup>e</sup> s.

Attentif à donner une version exhaustive de la *Vie* de sainte Catherine, Miélot traduit la compilation d'un certain Frater Petrus, qui a vécu en Toscane au xiii<sup>e</sup> s. Comme c'est généralement le cas, la source directe de Miélot nous échappe, aucun manuscrit de la compilation de Frater Petrus n'ayant subsisté. Son texte a toutefois été imprimé à partir de 1500 (*Nova quedam singularis atque rara legenda ex aliis sex legendis collecta et perfecta [...]*, Strasbourg, Johann Grüninger, ISTC ip00427000), et M.C.T. montre tout le parti que l'on peut tirer de cet imprimé ancien pour cerner la source de Miélot et les traits caractéristiques de sa traduction: fidélité au latin, présence de nombreux calques morphologiques, sémantiques, syntaxiques, mais volonté évidente de donner à lire un texte qui ne soit pas obscur, notamment avec l'ajout de gloses traductives pour les *realia* du monde romain.

L'intérêt de la seconde copie du texte (ms. D), réalisée environ vingt ans plus tard et malheureusement mutilée des trois premiers cahiers (prologues et 22 premiers chapitres), réside dans la technique de réécriture de David Aubert, qui se confirme ici enclin à l'amplification, à l'ajout de binômes coordonnés, d'adverbes ou d'attributs de tous genres. Sur le plan philologique, des cas de convergence de la source latine et de D permettent de corriger certaines erreurs mécaniques de M et de prouver un archétype commun à M et D, mais D ne recourt jamais au texte latin pour corriger les erreurs traductives de M, et introduit quelques erreurs individuelles (l'hypothèse avancée par M.C.T. d'une version intermédiaire entre l'archétype de la traduc-

tion et D, plausible en raison de la distance temporelle, reste une alternative douteuse basée sur deux passages où M et D semblent tous deux corrompus). Si le choix de baser l'édition critique du texte sur le ms. M s'impose donc, l'éditrice souligne la nécessité de n'écarter a priori ni le contrôle du texte latin, quoique dans une version imprimée de près d'un demi-siècle plus tardive, ni la copie d'Aubert, fortement innovatrice. Remarquons qu'il s'agit là d'une situation commune à de nombreuses traductions de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> s., qui exige une solution éditoriale susceptible de rendre compte de l'apport philologique d'une «tradition» textuelle dont chaque élément (le texte latin, le ms. M, la copie amplifiée de D) est fortement autonome. La solution éditoriale choisie par M.C.T. emporte la conviction: elle offre l'édition des deux rédactions, celle de M et celle de D, avec une même numérotation des chapitres afin de faciliter leur lecture en regard; et outre l'apparat critique, normalement enregistré en bas de page, elle choisit très opportunément de regrouper à la fin de chaque chapitre des notes qui fournissent les éléments historiques nécessaires à éclairer le texte et commentent systématiquement les rapports entre les deux mss de la version française, et entre ceux-ci et le texte latin attentivement collationné. Étant donné que les chapitres sont relativement courts, cette formule a le mérite non seulement de définir par contraste les caractéristiques linguistiques et stylistiques de la version éditée, mais aussi de permettre de saisir facilement la profondeur de la «tradition» du texte, là où le second ms. français et surtout le texte latin sont des éléments trop hybrides pour pouvoir être accueillis dans l'apparat critique.

L'étude linguistique, fondée sur un dépouillement exhaustif, se concentre sur les régionalismes et révèle que la copie de David Aubert est plus marquée que le texte du ms. M par des traits du Nord et du Nord-Est. Le Glossaire, qui signale quelques formes propres au ms. D, donne aussi, le cas échéant, la forme latine traduite. Trois annexes complètent le volume: les *Vies de sainte Catherine* rédigées au xv<sup>e</sup> s. recensées dans la base Jonas de l'IRHT (liste qui n'a pas été modifiée depuis la parution du volume); les titres de chapitres, caractérisés par une évidente recherche de variété, d'où ressort la technique d'amplification et de multiplication des rubriques par David Aubert; enfin, l'édition de la vie de sainte Catherine dans la version

du *Martyrologe* (Bruxelles, KBR, mss 9946-9948, ff. 120v-123v), une version brève qui inclut une traduction libre de la *Legenda aurea*, où sont encore relevés quelques picardismes et archaïsmes. L'intérêt du volume dépasse donc largement celui de l'édition de la traduction de Jean Miélot confrontée avec la copie amplifiée de David Aubert: une perspective élargie, sur le plan philologique, linguistique et historique, éclaire la production textuelle de la cour de Bourgogne et les aspects régionaux de ces textes, qui s'insèrent dans le courant de la dévotion à sainte Catherine d'Alexandrie jusqu'à la diffusion imprimée de la compilation latine traduite par le secrétaire de Philippe le Bon.

[ANNE SCHOYSMAN]

*La voix des peuples: épopée et folklore. Mélanges offerts à Jean-Pierre Martin.* Textes recueillis par Marie-Madeleine CASTELLANI et Emmanuelle POULAIN-GAUTRET, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Lille 3, 2016, «UL3 travaux et recherches», 461 pp.

Ce volume, dont nous rendons compte amplement dans la section «Medioevo», contient deux contributions centrées sur le xv<sup>e</sup> siècle. Dans la première, Jean-Charles HERBIN présente et édite le résumé de la *Geste des Loberains* qui apparaît deux fois dans le manuscrit Arsenal 3143, sous la forme d'un brouillon amputé en fin de volume, sa mise au net trouvant place au début; élaborée au xv<sup>e</sup> siècle, cette synthèse, qui ne compte qu'une quarantaine de lignes dans l'édition, montre bien que ce lecteur anonyme lisait la *Geste* comme un témoignage historique (*Un curieux résumé de la "Geste des Loberains" (N = Arsenal 3143)*, pp. 167-172). La seconde est consacrée au *Jouvenel* de Jean de Bueil: dans cette biographie romanesque à visée didactique (après 1460), le compagnonnage guerrier s'oppose, selon la lecture qu'en fait Michelle SZKILNIK, à deux autres univers: celui des femmes, déloyales et toujours prêtes à trahir, et celui des hommes de cour, également menteurs et hypocrites (*Le compagnonnage guerrier dans le "Jouvenel" de Jean de Bueil*, pp. 347-359).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]



## Cinquecento

### a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

*Érudition et culture savante de l'Antiquité à l'époque moderne*, sous la direction de François BRIZAY et Véronique SARRAZIN, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, «Histoire», 270 pp.

Il volume riunisce le comunicazioni tenutesi ad Angers durante la giornata di studi del 16 marzo 2012 e il seminario «Histoire comparée des cultures et des sociétés européennes» (2011-2012), dedicate al tema dell'erudizione dalla tarda antichità all'epoca moderna, in Europa e nel Vicino Oriente cristiano. Sono definite due grandi prospettive di ricerca. La prima guarda al rapporto dei *savants* con le loro fonti, antiche e moderne, e quindi al lavoro di studio, commento e trasmissione di testi che va ben al di là dei limiti della semplice compilazione – un esercizio di cui alcuni autori presi in esame, come Raban Maur, sono stati tacciati a lungo. La seconda concerne invece l'organizzazione e la circolazione dei saperi, e dunque il lavoro degli *scriptoria* e degli *ateliers* librari, gli scambi privati fra letterati, e l'attività culturale promossa da accademie, circoli e *cabines de lecture*. I contributi raccolti sono i seguenti.

Première partie («Les sources de l'érudition»): Edith PARMENTIER, *L'énigmatique "Anthologie" de Stobée. Organisation du recueil et fiabilité des textes transmis*, pp. 19-35; Estelle BERTRAND, *Ethnonymes, toponymes dans l'"Histoire romaine" de Cassius Dion: quelques remarques sur la culture géographique de l'historien*, pp. 37-52; Caroline CHEVALIER-ROYET, *Entre tradition et innovation: Raban Maur, un érudit carolingien face à ses sources*, pp. 53-70; Marie BARRAL-BARON, *Érasme et les "Adages" ou l'art de collecter, commenter et diffuser la culture savante de l'Antiquité*, pp. 71-83; Deuxième partie («Le travail et la démarche intellectuelle de l'érudit»): Blandine COLOT, *Lactance, le "Cicéron chrétien": transmission des textes et contextes*, pp. 87-100; Françoise BRIQUEL CHATONNET, *Le travail d'un érudit à travers la correspondance du patriarche de l'Église de l'Orient Timothée I<sup>er</sup> (780-823)*, pp. 101-115; Pierre AGERON, *Dans le cabinet de travail du pasteur Samuel Bochart. L'érudit et ses sources arabes*, pp. 117-143; Troisième partie («Les aspects matériels de la production érudite»): François BÉRENGER, *Le fonctionnement du scriptorium de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou*, pp. 147-161; Valérie NEVEU, *Les recueils de lieux communs au regard des sciences de l'information: un modèle pour la classification bibliographique et l'indexation matières? (XVI-XVIII siècle)*, pp. 163-181; Véronique SARRAZIN, *Éditer l'érudition, en France, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, pp. 183-200; Quatrième partie («La culture savante»): Clémence REVEST, *Les «sympathisants» de l'humanisme: le cas des frères Giobbe, Lazarino et Giona Resta*, pp. 203-215; Iolanda VENTURA, *Médecine et encyclopédies entre Renaissance et époque moderne: l'exemple de Giorgio Valla et de Johann Heinrich Alsted*, pp. 217-235; Thomas GUILLEMIN, *Le directeur de conscience déguisé en érudit pédagogue: la vanité des sciences d'Isaac Papin*, pp. 237-250; Jacques MAILLARD, *La vie culturelle des élites en Anjou au XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 251-266.

Si segnalano due articoli concernenti il Rinascimento francese. Il primo è dedicato a un'opera di portata

europea, gli *Adagia* erasmiani: BARRAL-BARON ripercorre dapprima la storia editoriale del fortunatissimo repertorio paremiografico, per poi rilevare come il lavoro di selezione, traduzione e commento di proverbi greci e latini testimoni una concezione dell'*eruditio* al servizio della *fides*. Nell'ultima parte dello studio, l'A. ricollega il monumentale progetto della raccolta all'ottimistica fiducia dell'autore nell'avvento imminente di una nuova età dell'oro, una fiducia destinata ad essere frustrata negli anni Venti dalle tensioni conseguenti la Riforma. Il secondo contributo, di NEVEU, è invece dedicato alle raccolte di *lieux communs* quali modelli per l'elaborazione di principi di indicizzazione nell'epoca moderna. Basandosi su un corpus di cinquanta titoli, alcuni dei quali proposti nell'articolo come casi-studio (fra questi si segnalano i lavori di Gesner et di La Croix du Maine), l'A. distingue due tipologie di raccolte cui corrispondono due tipologie di indici distinti: da un lato, i volumi di carattere generale, solitamente di taglio morale o filosofico; dall'altro, i volumi di carattere pratico o professionale, dedicati a discipline quali teologia, diritto o medicina. Sarebbero le tecniche di indicizzazione adottate per questi ultimi, in particolare, ad aver contribuito allo sviluppo degli strumenti bibliografici e dei sistemi di classificazione dell'informazione moderni.

[MAURIZIO BUSCA]

DIDIER LE FUR, *François I<sup>er</sup>*, Paris, Perrin, 2015, 1024 pp.

Didier Le Fur, noto specialista della Francia del XV e XVI secolo, storico brillante e saggista impostosi per numerosi studi sul Rinascimento, fra cui *Henri II* (Perrin, 2009) e *Marignan, 13-14 septembre 1515* (Perrin, 2015), pubblica ancora per le edizioni Perrin un corposo volume su Francesco I, riaprendo la riflessione e la discussione critica su questa vera e propria figura mitica nel panorama rinascimentale europeo, centrale per la politica nazionale ed estera di Francia nei trentadue anni del suo regno, dal 1515 al 1547. Si tratta di uno studio specialistico che nasce da un intenso lavoro di archivio di cui Didier Le Fur si è giovato per riesaminare una vasta documentazione su questo monarca, spesso considerato dagli uni come re e sovrano emblematico, modello del Rinascimento politico, culturale e artistico, dagli altri come uomo dominato dal fascino e dal potere femminile, primo fra tutti il potere esercitato su di lui dalla madre Luisa di Savoia e dalla sorella Margherita di Navarra, ma anche quello subito per il tramite di donne diverse, legate alla corte, e a causa del cui influsso emerge in qualche modo un profilo di uomo debole, frivolo e al limite dell'erotomania.

Ed è proprio questo uno dei maggiori intenti del poderoso lavoro di Le Fur, quello cioè di riportare da un lato l'interesse critico su aspetti storico-politici fondanti per la storia sociale, economica e culturale della Francia rinascimentale, ma dall'altro di dare spazio al dettaglio anche esistenziale di un monarca, sovrano di grande interesse e indubbia centralità nel XVI secolo, ma che per Le Fur – come questo studio fa emerge-

re – talvolta si colora di tinte aneddotiche o mitiche. Tuttavia, lo studio di Le Fur non viene mai meno alla ricostruzione e alla contestualizzazione storica degli avvenimenti che si delineano intorno al potere di Francesco I, uomo e sovrano leggendario di Francia. Per questa ragione il ricco lavoro di Le Fur si costruisce su due macro sezioni; un primo e un secondo libro intorno a cui si intrecciano una serie di fittissimi capitoli con i quali la figura di Francesco I viene studiata minuziosamente, partendo dal periodo dell'infanzia fino ad arrivare al momento dell'incoronazione di Enrico II, per chiudersi poi con la seconda sezione in cui l'A. si sofferma sulla figura mitica di Francesco I: re cavaliere, principe galante, sovrano innamorato, uomo di lettere, inventore del Collège de France, protettore di artisti illustri e della lingua nazionale. Certo, se taluni degli aspetti che vengono affrontati in questo poderosissimo volume sono da tempo oggetto di analisi scientificamente serie – il che è peraltro ovvio, visto la centralità di questo sovrano nel panorama internazionale del Rinascimento – molti altri sono invece analizzati con un approfondimento inedito, reso possibile proprio da nuovi dati documentali che arricchiscono di materiale originale gli studi attuali, dando spazio a indagini che si vorranno ancora portare avanti su questa importante figura. Il volume riporta un ricco apparato di note e un'ampia e aggiornata bibliografia che ne fanno uno strumento monografico di approfondimento utilissimo sia per lo storico sia per lo studioso del XVI secolo francese.

[MICHELE MASTROIANNI]

DANIELE SPEZIARI, *La plume et le pinceau. Nicolas Denisot, poète et artiste de la Renaissance (1515-1559)*, Genève, Droz, 2016, 288 pp.

Giovane e attivissimo studioso del Rinascimento francese, DANIELE SPEZIARI fa uscire per le edizioni Droz un denso e ricco volume su una figura importante qual è quella di Nicolas Denisot, anche se per molto tempo trascurata dalla critica, rappresentativa a pieno titolo dell'intellettuale erudito del XVI secolo e dell'uomo politicamente accorto, capace di trarre vantaggio dal potere per fini personali e culturali. In possesso di svariate doti che lo portano alla notorietà, Denisot, eclettico poeta, disegnatore, editore e precettore, lega il suo nome alla poetica della Pléiade e alla celebre *querelle* che vede al centro di aspre tensioni dell'epoca due noti autori come Marot e Sagon.

La solida monografia di Speziari si compone di sei capitoli, preceduti da una introduzione (pp. 9-15) che inquadra le questioni oggetto delle indagini, ridiscusse e poi confermate nelle conclusioni (pp. 243-248), chiarendo la prospettiva critica seguita, puntualmente in dialogo con le ipotesi avanzate e il bilancio finale prudentemente disegnato. Prospettiva che viene confermata non solo nella conduzione delle analisi e della ricostruzione storiografica e storico-politica cui costantemente sono riportate la vita e l'opera di Denisot, momento indispensabile questo – spiega giustamente Speziari – per la comprensione del ruolo dell'intellettuale nel panorama rinascimentale francese, ma anche nella conduzione complessiva del lavoro che, come annunciato nelle pagine liminari, è centrata sul proseguimento di alcuni studi fondatori (la monografia di Clément Jugé che nel 1969 contribuì a ridare importanza alla figura di Denisot e, soprattutto, un importante articolo di Enea Balmas del 1978 che resta una costante imprescindibile delle ricerche di Speziari), ma

attraverso una rilettura che per il tramite di nuovi dati di archivio estrapolati da documenti portati all'interesse della critica da Speziari per la prima volta, fanno nuova luce su Nicolas Denisot, permettendo allo specialista in particolare di «apprécier les années d'or de la Pléiade d'un point de vue différent, marginal et central en même temps, et de mieux connaître un moment de l'histoire littéraire de la Renaissance à travers la contribution de celui qui est de nos jours réputé “mineur” mais qui ne l'était assurément pas à son époque: au contraire, sans jamais adhérer au programme prôné par Ronsard (mais en s'y opposant moins nettement qu'on ne l'a cru), il a été au cœur du mouvement de renouvellement des lettres sous le règne d'Henri II et a même rencontré, au moins pendant quelques années, une faveur et une popularité extraordinaires et qui ne manquent pas de nous étonner, avant de connaître la disgrâce et d'être à peu près complètement oublié après sa mort».

Il I capitolo («Cheminements d'une existence entre poésie et peinture», pp. 17-85) è strutturato su una fitta serie di dati attraverso cui viene ricostruita la biografia dell'autore, connessa con la sua esperienza pittorica. Connessione che testimonia della complessità dell'opera di questa figura di intellettuale rinascimentale da un lato e della sua evoluzione dall'altro, nel corso del tempo. Nel II capitolo («Des Noëls aux *Cantiques*: Nicolas Denisot, la tradition 'noélique' et le débat autour de la poésie d'inspiration sacrée», pp. 87-148) sono oggetto di analisi serrate due importanti raccolte poetiche di Denisot: i *Noëls* (1545) e i *Cantiques* (1552). Lo studio condotto da Speziari sulla prima raccolta è storicamente contestualizzato in alcune pagine ove sono ripercorsi i momenti fondamentali della nascita e dell'evoluzione dei *Noëls*, mentre le analisi sulla seconda poggiano sulla discussione critica di talune questioni centrali all'interno dell'elaborazione di una poesia di ispirazione cristiana come quella dei *Noëls*, questioni che toccano problemi complessi quali in particolare la sovrapposizione di tutta una tradizione antica, teologico-pagana, pregnante, come noto, nel Rinascimento europeo, la quale genera il fenomeno interessantissimo ma delicato del sincretismo pagano-cristiano del XVI secolo. Questa seconda sezione apre un confronto critico di difficile discussione che Speziari riesce però a condurre con le giuste proporzioni, insistendo su un punto importante. Lo studioso sottolinea infatti che «la différence entre le premier et le deuxième recueil poétique de Denisot est visible dès le titre: *Noëls* se rattache [...] à un sous-genre établi de caractère populaire, tandis que l'emploi du titre *Cantiques* est révélateur d'une ambition de plus haute visée. C'est pourquoi, malgré la continuité du sujet, la référence à la tradition 'noélique' ne suffira plus pour comprendre les *Cantiques*, il faudra les insérer dans un débat plus large autour de la poésie d'inspiration chrétienne». Nel III capitolo («Le Ms. Royal 12 A VII (British Library) ou les Muses anglaises de Nicolas Denisot», pp. 149-165), importante per i dati inediti riportati e discussi, l'A. concentra il discorso sul manoscritto in latino offerto al giovane Edoardo VI, re d'Inghilterra. È questa una sezione dei lavori che ha il pregio di fare luce sulla formazione classica di Denisot, con particolare riferimento alla conoscenza del mondo culturale di espressione latina dell'autore, ma anche alla dimensione più particolareggiata e circoscritta del contesto umanista cui appartiene Denisot, ai suoi rapporti intellettuali, ai legami politici (elogio commemorativo di Enrico VIII, elaborazione dei *tombeaux* per Margherita di Navarra), alle ascendenze culturali appunto (le fonti) che agiscono in lui, tanto da

permetterne – così come Speziari dimostra in tutto il suo lavoro – una lettura attenta alla ricostruzione delle dinamiche contestuali dell'epoca, in chiave storico-letteraria. Proprio attraverso lo studio dei *tombeaux* dedicati a Margherita di Navarra si crea il passaggio fra il III e il IV capitolo («Denisot et l'évolution du tombeau poétique: de l'*Hecatodistichon* au Tombeau de Marguerite de Valois royne de Navarre», pp. 167-203). Quarto capitolo in cui l'attenzione è rivolta alle analisi comparate delle due opere in questione e ai centoquattro distici latini attribuiti alle tre sorelle Seymour, allieve di Denisot durante il suo soggiorno in Inghilterra e figlie del duca di Sommerset, al tempo governatore del re Edoardo VI. Procedendo così verso la fine della sua monografia, Speziari, nel capitolo V (*Nicolas Denisot artiste*, pp. 205-220), prima illustra i lavori dell'umanista, questa volta presentato sotto le vesti di cartografo e di autore/ritrattista, poi chiude, con il capitolo VI («Denisot ou pseudo-Denisot? À propos des attributions anciennes et modernes», pp. 221-242), in cui mette in discussione la questione dell'attribuzione di certi scritti, questione controversa relativamente a *Nouvelles Récréations et joyeux devis* di Bonaventure de Périers e a *L'Amant resuscité de la mort d'amour*.

Il volume, arricchito da immagini e tabelle molto utili per lo studioso, si impone come studio aggiornato, accurato e scientificamente originale per la disamina e per il materiale inedito che offre (fra cui non va dimenticata la scoperta da parte di Speziari del testamento di Denisot, che ha permesso di ridefinire la biografia dell'autore e la sua collocazione nel contesto storico-culturale della prima metà del XVI secolo). È ora questo un ottimo strumento di ricerca da cui la critica di settore dovrà partire per studi futuri che vogliano ancora indagare la figura composita e complessa di Nicolas Denisot.

[MICHELE MASTROIANNI]

VALÉRIE AUCLAIR, *Vision, espace, temps, dans l'«Apocalypse figurée» de Jean Duvet*, «Le Verger», bouquet X, novembre 2016, 26 pp.

La rappresentazione figurata di sogni o visioni nel Rinascimento ha caratteristiche iconografiche ben precise e generalmente presuppone la raffigurazione di colui che sta osservando allo stesso livello di ciò che viene osservato: tale convenzione si pone però in netto contrasto con le regole tradizionali della prospettiva. Anche le illustrazioni dell'Apocalisse medievali e rinascimentali fanno parte di questa tipologia e, all'interno di tale produzione artistico-letteraria, si pone l'opera di Jean Duvet, orafo e incisore che elabora una vera e propria estetica della rappresentazione apocalittica. Rifiutando la prospettiva tradizionale, egli raffigura infatti uno spazio divino non soggetto alle leggi della fisica. Tra il 1546 e il 1555 Jean Duvet elabora ventitré incisioni che riproducono passi dell'Apocalisse, pubblicate dapprima su fogli volanti, e successivamente edite a Lionne, nel 1561, insieme a una traduzione anonima dell'Apocalisse. Il modello principale di queste incisioni è Albrecht Dürer, autore dell'*Apocalipsis cum figuris: Die heimlich Offenbarung Iohannis*, pubblicato nel 1498. Tuttavia, le illustrazioni di Duvet si discostano da quelle di Dürer, poiché oltre ad aggiungere sette tavole supplementari, contengono una riflessione originale sulla rappresentazione delle visioni apocalittiche. Attraverso uno studio comparativo dettagliato, supportato da una ricca appendice con illustrazioni, l'A. descrive le caratteristiche dello stile di Duvet e le prin-

cipali differenze rispetto al modello, offrendo così una minuziosa *comparatio* tra le due riproduzioni del testo biblico di Giovanni. L'analisi di queste varianti permette così di dimostrare che, rispetto a Dürer, Duvet predilige la raffigurazione di Giovanni quale visionario piuttosto che come personaggio storico. In particolare, l'immagine di Giovanni che intraprende un percorso di evoluzione verso la contemplazione della Grazia di Dio è resa grazie alla mancanza di prospettiva. Rispetto alle composizioni di Dürer, nelle quali essa diventa tecnica rappresentativa del mondo umano, Duvet impiega l'assenza di prospettiva per evocare un mondo trascendente, in cui storicismo evenemenziale e misticismo non sono più distinti. In conclusione, Duvet elabora uno stile unico e personale, fondato su una temporalità ambigua, in virtù della quale le sue composizioni sfuggono a una collocazione nel tempo e nello spazio, allo stesso modo in cui una profezia si inserisce in un momento in cui il suo oggetto non si è ancora enunciato.

[FILIPPO FASSINA]

DAVID EL KENZ, *Le «Combat des derniers temps» à Langres: Henri II en Saint Michel terrassant le dragon (v. 1548) de Jean Duvet*, «Le Verger», bouquet X, novembre 2016, 10 pp.

A partire dall'ascesa al trono di Carlo VII, l'Arcangelo Michele diviene il patrono del regno di Francia, tanto che nel 1469 Luigi XI costituisce un ordine di cavalieri consacrati alla sua protezione. Dal punto di vista iconografico, l'immagine di san Michele che uccide il drago diviene ricorrente nella propaganda politica per i sovrani, tanto che si impone l'idea dell'incarnazione dell'angelo nel re stesso. Nel 1548 Enrico II ripristina l'ordine di san Michele attraverso una grande cerimonia di fronte alla cattedrale di Lionne e, per l'occasione, l'incisore Jean Duvet elabora due incisioni su rame, raffiguranti la prima le insegne dell'ordine e la lotta dell'Arcangelo contro Lucifero, la seconda Enrico II sotto le spoglie di san Michele che vince il drago. L'A. sottolinea come la rappresentazione di un angelo incarnato in un essere umano costituisca un'innovazione iconografica notevole e permetta di inserire il sovrano all'interno di una storia provvidenziale che lo vede come guida del proprio popolo verso la salvezza. Inoltre, riprendendo gli studi di Denis Crouzet e di Jean Céard, viene proposta l'interpretazione secondo la quale la personificazione dell'angelo si inserisce nel «temps panique» dell'epoca, su cui incombe lo spettro del Giudizio Universale e in cui si ricercano strumenti di salvezza. Anche il contesto locale in cui opera Duvet è importante per comprendere il suo stile: in questo studio viene infatti descritto il *milieu* della città di Langres, un centro della Riforma cattolica, teatro di una delle più spettacolari esecuzioni collettive di eretici che la storia di Francia ricordi e che ha influito sulle scelte artistiche dell'incisore. Viene pertanto ripercorsa la vita dell'incisore e la storia della sua città, sottolineando in particolare i legami tra autorità religiosa e potere reale, uniti nel contrasto alla minaccia delle eresie, lotta che sembra essere stata condivisa e interiorizzata da Duvet. La stampa di *Henri II en saint Michel* va dunque al di là di una semplice celebrazione della ricorrenza dell'ordine dei Cavalieri di San Michele, per inserirsi in un più ampio contesto, storico e sociale, di propaganda legata alla repressione delle eresie sul territorio francese.

[FILIPPO FASSINA]

NICOLAS LE ROUX, *Les guerres de religion*, Paris, PUF, 2016, «Que sais-je?», 128 pp.

Il volumetto, pubblicato di recente da Nicolas Le Roux, storico esperto di Rinascimento francese, pur proponendo una sintesi di ricerche decisamente più ampie, condotte in precedenza dall'A., ha il merito di fornire un quadro chiaro e puntuale dei momenti più rilevanti all'interno delle guerre di religione, per un periodo che viene considerato a partire dal 1520 circa, quando cioè in Francia comincia a diffondersi e a far discutere la teologia luterana, fino all'assassinio di Henri III nel 1589. In particolare Le Roux ritraccia gli avvenimenti salienti di quei quarant'anni che spaccano letteralmente la Francia in una divisione confessionale senza precedenti, divisione cruenta che porta sia i cattolici sia i protestanti a trasformare, come noto, delicati questioni di spiritualità in un vero e proprio laboratorio politico e di propaganda politica. Passando attraverso alcune analisi relative al celebre massacro della Saint-Barthélemy (1572), Le Roux ricorda giustamente una data cruciale nel panorama delle divisioni scismatiche rinascimentali; egli sottolinea cioè il ruolo determinante per le guerre di religione dell'anno 1574, anno in cui, con la quinta guerra, le frontiere confessionali fra cattolici e protestanti paiono offuscarsi e indebolirsi rispetto a un preciso riconoscimento di ideologia confessionale generante una certa permeabilità di una teologia rispetto all'altra. Se da un lato si manifesta quindi un problema di interconfessionalità nel riconoscimento di posizioni teologiche nette, dall'altro, il tempo delle guerre di religione, come ricorda Le Roux, diventa momento di grande diffusione di manifesti, trattati politici, pamphlets e testi di contenuto esegitico e teologico che funzionano da strumento ancora attualissimo per ricostruzioni storiche e interpretazioni critiche. Passando quindi in rassegna le tappe fondamentali delle sanguinose opposizioni fra cattolici e protestanti nella Francia del Cinquecento, con una rapida apertura al panorama del primo Seicento, il presente lavoro consegna un'ottima sintesi di problematiche complesse che possono essere proposte, proprio per la chiarezza e per la semplificazione metodologica, a un pubblico di accorti studenti universitari.

[MICHELE MASTROIANNI]

CAROLINE TROTOT, *Ronsard et les fantômes de Troie*, Fabula / Les colloques, Représentations et réinterprétations de la guerre de Troie dans la littérature et la pensée occidentales, <http://www.fabula.org/colloques/document3809.php>.

Ronsard, come noto, per la costruzione del suo universo poetico, ha attinto in larga misura al mondo dell'*epos* greco, in particolare al mito della guerra di Troia. Oltre ai componimenti amorosi ronsardiani, i cui personaggi principali – Cassandre e Hélène – rimandano chiaramente alle omonime figure del testo omerico, anche il poema epico *La Franciade* riveste un ruolo importante nella ricezione dell'*Iliade*, all'interno dell'opera ronsardiana. In particolare, l'A. si concentra sugli *héros fantômes* che popolano l'epopea incompiuta, a partire dal protagonista Francus, morto durante la guerra e, a sua volta, figlio di un fantasma, Ettore, la cui ombra si manifesta all'inizio dell'opera per profetizzare il destino del figlio. L'analisi dei personaggi evidenzia come compaiano numerosi *eidola* sia di defunti, sia di persone ancora viventi o non ancora nate, come i re di Francia discendenti di Francus. Anche la carat-

terizzazione del protagonista è sottoposta a un'analisi comparativa con l'*Iliade*, al fine di definire le sue caratteristiche di *fantôme*: Ronsard immagina infatti che il protagonista del suo poema sia stato salvato da Giove, che lo avrebbe sostituito con un simulacro durante la presa della città. La figura di Francus si sdoppia dunque, da una parte, nell'immagine evanescente dell'eroe ucciso in guerra e, dall'altra, nell'eroe stesso, salvato dagli dèi per rifondare una novella Troia. I numerosi esempi di personaggi-fantasma rinviando dunque, per l'A., alla questione dello sdoppiamento tra corpo e spirito e dell'identità tra il nome del personaggio stesso e la sua epifania. In questo contributo si sottolinea come Francus sia anche chiamato Astianatte, nome che dal punto di vista etimologico rimanda alla figura di un eroe fondatore e alla *translatio* della patria distrutta, che rinasce con il nuovo nome di Francia. Questo passaggio dall'antichità alla contemporaneità diventa così lo strumento con cui Ronsard e molti altri poeti francesi celebrano il regno di Francia e con cui tentano di far coincidere l'ideale antico con la realtà moderna. Tuttavia Ronsard mette in atto anche quella che l'A. definisce una *poétique du manque*: «L'espace épique de la Franciade est suspendu sur les gouffres de la crise historique où flottent des paroles qui présentent leur miroir aux fantômes d'un passé qui hante le présent». Ricostruendo infatti l'origine greco-romana del regno di Francia, Ronsard rievoca anche la continuità della barbarie della guerra, presente in ogni epoca storica. E la presenza di eroi-fantasma non è altro che la rappresentazione letteraria dell'angoscia e della tragicità della guerra, che manifesta il «rapport problématique de l'art avec la violence de l'histoire».

[FILIPPO FASSINA]

GUILLAUME DU VAIR, *Traictez philosophiques*, éd. critique par Alexandre Tarrête, Paris, Honoré Champion, 2016, 341 pp.

Basé sur la première édition des *Traictez philosophiques* (Abel L'Angelier, 1606), surveillée par l'auteur, cet ouvrage regroupe *La Philosophie morale des Stoïques*, *Le Manuel d'Epictète*, *Les Responses d'Epictète aux demandes de l'empereur Adrian*, *L'Exhortation à la vie civile*, *De la Constance et consolation ès calamitez publiques*.

L'introduction consistante, d'une cinquantaine de pages, permet une entrée claire et méthodique dans les textes, en présentant d'abord l'économie de l'œuvre qui réunit, en 1606, cinq ouvrages composés dans les années 1580-1590 et ayant d'abord connu des publications indépendantes dans un volume intitulé *Traictez philosophiques*, qui constitue lui-même le deuxième d'une série de cinq volumes réunis sous le titre générique de *Recueil des Harangues et Traictez du Sieur [Du] Vlair* (et regroupant *De l'éloquence française*, *Traictez philosophiques*, *Arrests sur quelques questions notables*, *Traictez de piété et saintes meditations*). Plusieurs pages sont ensuite consacrées à présenter la vie et la carrière de l'auteur. Son œuvre est située dans le contexte du regain du stoïcisme dans les années 1580 afin de dégager sa portée chrétienne, indissociable de la dimension philosophique, et la volonté de Du Vair de s'opposer aux idées de la Réforme. Chaque œuvre est ensuite présentée (en suivant la chronologie de composition et en commençant alors par la traduction du *Manuel d'Epictète*), de façon à en dégager les enjeux d'ensemble et l'inscription progressive de l'œuvre dans



le contesto politico de l'époque. La dernière section «Bilan et postérité» permet d'évaluer le style de l'auteur en même temps que sa réception.

Les textes sont ensuite saisis selon les principes éditoriaux en usage, en respectant l'emploi des majuscules et la ponctuation, et accompagnés, en bas de page, de notes sur le texte et des variantes, les paratextes préfaciels des éditions indépendantes publiées avant 1606 étant rassemblés en annexe I, tandis que l'annexe II recense les différentes éditions du *xvi<sup>e</sup> s.* à nos jours. Ce travail est complété par un glossaire, une bibliographie et deux index (des notions et des noms propres). Il constitue en soi un outil clair, pratique et rigoureux pour accéder à l'œuvre philosophique de Du Vair, tout en ouvrant de nombreuses pistes d'étude sur les liens entre la pensée philosophique et chrétienne de l'auteur, la cohérence d'ensemble de son œuvre, son activité de traducteur et son impact sur l'enrichissement lexical du français, sa maîtrise de l'éloquence ou encore l'inscription de l'œuvre dans le contexte religieux et politique de l'époque.

[SABINE LARDON]

JULIA MAILLARD, *L'Apocalypse sur le théâtre de France: «dégüisements» politiques et performativité d'un imaginaire sous Charles IX et Henri III, «Le Verger», bouquet X, novembre 2016, 41 pp.*

In un periodo travagliato da guerre e violenze, il racconto dell'Apocalisse ha la funzione, nella Francia del Cinquecento, di cristallizzare le tensioni attraverso l'artificio dell'allegoria, che modifica in un certo senso la percezione della realtà. Attraverso questo processo di *dégüisement*, il testo diventa così uno strumento politico e sociale che rivela il senso profondo della storia attuale, con la finalità di far agire e reagire il lettore (applicando la cosiddetta *performativité*). Tra il regno di Carlo IX e quello di Enrico III, sotto l'impulso della Riforma, si sviluppa una sorta di *eschatologie intérieure* finalizzata alla purificazione dell'anima, che condiziona anche le immagini e le allegorie utilizzate nell'apparato propagandistico del regno. In questo senso, si crea, attraverso il linguaggio, gli spettacoli, l'arte e la letteratura, l'immagine di un sovrano con caratteristiche messianiche.

Ora, nel presente studio viene evidenziato, in primo luogo, come le opere di Antoine Caron siano esempi palesi di questa tendenza: nell'*Auguste et la Sibylle* si attua un *mélange* tra Roma antica e Parigi e un'identificazione tra Carlo IX e Augusto, in virtù dei quali il sovrano diviene guardiano della *pax aetatis*. Allo stesso modo, Michel de l'Hospital, nel suo *Édit du Roy Charles IX* invita il re a intraprendere una missione, simile a quella di Cristo, per riportare la tolleranza nel mondo. Questo *dégüisement* conduce anche a un rinnovamento delle forme teatrali della corte, che rappresentano in maniera allegorica gli eventi della contemporaneità e le tensioni dell'epoca. Ed è proprio il tema apocalittico che fornisce la materia per attuare questa identificazione, di cui gli esempi più importanti sono, sotto il regno di Carlo IX, proprio l'*Auguste et la Sibylle* e i *Triomphes des saisons* di Caron. Sotto il regno di Enrico III poi, le tensioni religiose si accentuano e parallelamente si accentua l'immagine del re guerriero e misericordioso, un *roi-Christ* che rappresenta il Verbo incarnato. Come per il suo predecessore, anche durante il regno di Enrico III le immagini dell'Apocalisse vengono impiegate dagli autori per celebrare questo mito.

In questo studio viene citato Jean Dorat, che nel suo *Ad Regem Exhortatio* utilizza l'anagramma del nome stesso del sovrano (*Henricus Tertius*, che diventa *Christus in te vere*) al fine di rappresentare la lotta per salvare il regno dalla *Bête*. Anche l'immagine del sovrano diventa, dal punto di vista iconografico, portatrice di un'ideologia salvifica mutuata dall'immaginario apocalittico: i diamanti e la perla che incoronano il re sono infatti simbolo della Parola di Cristo e lo connotano come profeta, conferendogli l'incarico di portare nel mondo la Gerusalemme Celeste. Le azioni di Enrico III si sviluppano sulla scia di questa simbologia: ad esempio, nel 1573 viene istituito l'Ordine del Santo Spirito ai cui membri, attraverso una cerimonia rituale descritta dettagliatamente, era imposto sulla fronte il nome del re, con un chiaro rimando al testo dell'*Apocalisse*. Tuttavia, a partire dal 1580 l'identificazione del potere politico con l'immaginario religioso viene condizionata dalla corruzione generalizzata della Chiesa, tanto da subire un processo di deterioramento nella percezione del pubblico. Si moltiplicano i *pamphlets* che ritraggono il sovrano come ipocrita e superstizioso, attraverso un immaginario anch'esso ripreso dai testi apocalittici ed eretici: sono le figure dello stregone, del mago, dell'ebreo e del turco che si sostituiscono a quella del re-profeta. Di questi testi vengono forniti numerosi esempi e brani antologici, che dimostrano come la letteratura pamphletaria attinga ai *topoi* tipici dei *Mystères*, rievocando mostri e demoni che hanno una funzione disumanizzante e desacralizzante del re. Come l'A. sottolinea, l'*Apocalisse* permette dunque una duplice lettura ancorata al contesto storico-politico in questione e proiettata sulla figura del monarca: da un lato, una visione salvifica legata all'idea di Cristo salvatore che attua la redenzione dell'umanità; dall'altro, la figura dell'Anticristo che, in maniera diametralmente opposta, inganna l'uomo per portare il caos e la guerra, elementi che trovano una corrispondenza concreta negli eventi storici dell'epoca.

[FILIPPO FASSINA]

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER, *Dictionnaire des poètes français de la seconde moitié du *xvi<sup>e</sup> siècle* (1549-1615), t. III, avec la collaboration de Nicolas Ducimetière et la participation de Marine Molins, Genève, Droz, 2016, 754 pp.*

Segnaliamo qui rapidamente la pubblicazione del III volume (i primi due tomi sono stati recensiti nel n. 177 di questi «Studi») di una monumentale e utilissima impresa quale il *Dictionnaire des poètes français*, la quale diventa ora assolutamente essenziale per lo studioso del Rinascimento francese che abbia bisogno di informazioni precise su autori del Cinquecento e del primo Seicento, concernenti in particolare i dati bio-bibliografici di scrittori minori o meno noti. Strumento importante di informazione specialistica, mirabile per lo spoglio documentale e di archivio, anche se talvolta non vengono citati alcuni studi di riferimento sugli autori presentati, il *Dictionnaire* colma un settore della critica in cui mancava un'opera di alta erudizione e informazione.

[MICHELE MASTROIANNI]

PIERRE DE L'ESTOILE, *Les belles figures et drolleries de la Ligue*, édition critique avec introduction et notes par Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 2016, 414 pp.

Studioso del Rinascimento e autore di una serie di lavori su Pierre de L'Estoile, Gilbert Schrenck pubblica

ora una raffinata edizione de *Les belles figures et drolleries de la Ligue* di Pierre de L'Estoile, diarista rinascimentale fra i cui scritti e attività letterarie, come lo stesso Schrenck dichiara nell'introduzione, quella relativa a *Les belles figures* non è certo la più nota agli addetti ai lavori del XVI secolo francese. Nonostante si tratti di un'«œuvre marginale sans doute, car circonscrite dans le temps court contrairement au volumineux journal qui va de 1574 à la mort de l'auteur en 1611, le recueil des *Drolleries* consigne pourtant des événements politiques majeurs de l'histoire de France entre l'assassinat d'Henri III et la reconquête du royaume par son successeur. Au cours de cette période marquée par la violence et le fanatisme, *Les belles figures* offrent un somptueux panorama de pièces d'actualité parue entre 1589 et 1594, lorsque la Ligue activa ses presses en faveur d'une propagande pamphlétaire exceptionnellement intense contre Henri de Valois» (p. ix). Si tratta di quarantasei fogli in cui L'Estoile inserì, incollati su entrambe le facciate, centocinquanta libelli che diventano qui oggetto di studio e di interesse critico soprattutto per la commistione del discorso iconografico con quello letterario, commistione confluita in quest'opera definita da Philippe Benedict, in un lavoro ripubblicato in versione francese nel 2012 (*Le regard saisit l'histoire. Les guerres, massacres et troubles de Toretel et Perrissin*, Genève, Droz), vera e propria *œuvre d'histoire graphique*. Se da un lato, quindi, *Les belles figures* offrono importante materiale per un'indagine di estetica, al crocevia fra arte e letteratura, dall'altro questa edizione è particolarmente significativa rispetto alla questione che pone come centrale per la ricostruzione storico-contestuale: il problema cioè relativo alla circolazione e alla ricezione di questa stessa opera nella Parigi e nella Francia dell'epoca. Problema che si salda con una seconda questione, quella concernente l'amplificazione, per non dire la deformazione della realtà evenemenziale consapevolmente trasformata dalla rappresentazione iconologica e dal discorso poetico in virtù di un orientamento di senso manipolato per ragioni di propaganda politica. Pertanto si apre con *Les belles figures et drolleries etc.* – come avviene per qualsiasi scritto di propaganda – tutta una questione di ermeneutica discorsiva, particolarmente complessa e delicata, sul valore simbolico e, si potrebbe dire, meta-discorsivo, cui questo genere di opere rimandano proprio in una prospettiva di analisi storiografica e scientifica. Di fatto, anche attraverso questa raccolta di testi e immagini si diffuse all'epoca, verosimilmente, un senso di inaudita violenza fra parti inconciliabili come quelle politicamente e confessionalmente rappresentate dalla Ligue da una parte e dai difensori di Henri IV dall'altra (di cui L'Estoile diventa significativo portavoce) rispetto a ciò che in prospettiva socio-politica rappresentavano agli occhi dei parigini e dei francesi Henri III e gli ultimi anni del suo regno. Anche per questa ragione l'edizione critica di Schrenck acquisisce valore scientifico, poiché se da un lato le stampe messe insieme da L'Estoile testimoniamo con originalità di dati proprio di tale violenza, dall'altro sono certamente – sottolinea l'A. – uno dei massimi esempi, numericamente parlando, di un discorso propagandistico intorno alla morte dei Guise a Blois e all'assassinio di Henri III che offre nuova materia di studio, ponendosi come tassello ulteriore e rilevante per la ricostruzione storica, politica e contestuale di un'epoca. Si delinea in questo senso un vero asse focale di interesse sapientemente discusso da Schrenck, il quale giustamente sottolinea il ruolo di L'Estoile e parallelamente l'interesse in chiave storica da *Les belles figures et drolleries etc.* proprio per la so-

vabbondanza di elementi socio-politici, iconografici e letterari che fanno di quest'opera un luogo di osservazione privilegiata in cui «le mémorialiste identifie des séries d'événements intelligibles, délimité des séquences temporelles cohérentes et repère des unités spatiales homogènes. Avec une perspicacité égale, il établit des liaisons transversales dans l'hétérogénéité des épisodes narratifs en unifiant les situations opposées grâce à des fructueuses analogies. Les focalisations à foyer multiple sur la conjoncture politique donnent ainsi naissance à des chaînes spéculatives susceptibles d'éclairer le présent, de lire l'actualité et d'interpréter l'instantané» (p. XIII) al punto che L'Estoile finalizza questa sua raccolta a scritto di testimonianza che intende «montrer et découvrir les abus, impostures, vanités et fureurs de ce grand monstre de Ligue» (p. XXIII). Così, attraverso lo sguardo di L'Estoile, si delinea uno scenario da *théâtre de la cruauté*, interessantissimo per lo storico, per lo storico dell'arte e per lo studioso del Rinascimento. Ciò grazie a questa solida e rigorosa edizione critica, filologicamente accurata per i chiari e dotti rimandi interni e per il ricco apparato di annotazioni, come per la preziosa accuratezza della disposizione e presentazione delle immagini e per l'ampia bibliografia che ne fanno un ottimo strumento di lavoro.

[MICHELE MASTROIANNI]

*Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, sous la direction de Concetta CAVALLINI et Philippe DESAN, Paris, Classiques Garnier, 2016, 391 pp.

Cette étude s'inscrit dans le cadre du très beau Projet de Recherche d'Intérêt National (PRIN) dirigé par Rosanna GORRIS CAMOS et consacré au *Corpus du théâtre français de la Renaissance*, projet de publication destiné à rendre accessible au plus grand nombre ce corpus encore largement méconnu, mais qui encourage également la recherche autour du théâtre de la Renaissance (dont sept bourses de recherche internationales ainsi que le rappelle Rosanna GORRIS CAMOS en *Préface*, p. 9), et suscite des journées d'étude et colloque. Ce présent volume est ainsi le fruit de deux journées d'étude (Bari 10-11 octobre 2014 et Paris 24 avril 2015), organisées par le PRIN *Corpus du théâtre français de la Renaissance*, l'université de Bari Aldo Moro, l'université de Chicago à Paris, le *Gruppo di studio sul Cinquecento francese* et les *Montaigne Studies*. Il reflète le dynamisme international de ce projet, son étendue et son intérêt.

Ces études se développent autour d'une question initiale «La Renaissance est-elle un siècle théâtral?» et se proposent d'explorer les notions récentes de «théâtralité» et de «théâtralisation» (apparues au XX<sup>e</sup> s.) dans une perspective large (Concetta CAVALLINI et Philippe DESAN, *Introduction*, pp. 11-17). L'approche est donc ici transdisciplinaire ainsi que l'atteste la qualité des intervenants, aussi bien spécialistes de littérature, qu'historiens, musicologues, historiens de l'art, conservateurs et archivistes. C'est là une indéniable richesse de cette approche. Les études, de fait, vont permettre d'interroger les notions de «théâtralité» et de «théâtralisation» dans leurs différentes manifestations (littérature, musique, arts figuratifs, médecine, cérémonies et vie sociale...), d'évaluer leur pertinence et leurs limites, et de percevoir leur champ de rayonnement dans les interactions entre les genres littéraires ou encore entre les arts et le contexte social et historique contemporain.



Le volume s'ouvre sur une mise au point bienvenue de Charles MAZOUER qui remet en cause l'idée que «le siècle de la Renaissance ne fut pas une grande époque pour le théâtre en France» pour retracer le panorama de ce «siècle théâtral», rappelant que les formes dites «médiévales» fleurissent essentiellement entre 1450 et 1550, avant d'envisager leur renouvellement entre 1550 et 1610, mais également la théâtralisation de la vie politique ou religieuse (*La Renaissance, siècle théâtral*, pp. 19-31). Les différentes interventions vont alors permettre d'évaluer les interactions entre le genre théâtral et le théâtre du monde. L'historienne Michèle FOGEL interroge ainsi la théâtralisation de la vie politique pour la nuancer à la lueur du règlement de cour édicté par Henri III («Ensuivant tous les règlements faits par le Roy le premier janvier mil cinq cent quatre-vingt-cinq»), qui bannit, entre autres, l'ostentation des vêtements et parures (*Créations cérémonielles et métaphore théâtrale sous le règne d'Henri III*, pp. 33-41). Cette étude trouve son prolongement dans l'exemple de l'habit à l'antique dont Anne SURGERS retrace l'histoire pour dégager l'évolution de sa projection sur le prince, d'abord allégorique avant que l'habit ne se transpose sur le corps physique du roi et que la théâtralisation allégorique ne se résorbe dans l'humanisation du costume (*En route vers un monarque normal ou l'extinction de la croyance en un double corps du roi. L'exemple de l'habit à l'antique (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 43-68). Claude MENGES-MIRONNEAU et Paul MIRONNEAU, étudiant pour leur part la représentation que l'on a des processions de la Ligue, en particulier marquée par le pamphlet que constitue la *Satyre Ménippée*, à la lumière d'un tableau acquis par le château de Pau, la *Procession de la Ligue*, peint vers 1593 et que les auteurs proposent d'attribuer à François Bunel le Jeune (*Le tableau de "La Procession de la Ligue" (vers 1593) ou la politique mise en spectacle burlesque. Questions de sources et d'iconographie*, pp. 191-209).

Les contributions permettent alors d'étendre l'étude de la théâtralité de la vie publique à sa théâtralisation, que ce soit, comme Giovanna DEVINCENZO, pour montrer l'inscription de l'actualité dans une églogue de Bélyard, *Charlot*, contrepoint comique de sa tragédie *Le Guysien*, célébrant l'évasion du fils aîné de Henri de Guise dont la tragédie déplorait l'assassinat (*Artifices et camouflages de la représentation de l'actualité dans "Charlot, églogue pastorelle" de Simon Bélyard*, pp. 119-130); ou pour voir, à l'inverse, comme le montre Michèle MASTROIANNI, comment *La Guisade* de P. Matthieu opère le mouvement inverse d'identification de l'actualité au mythe (*La théâtralisation de l'histoire contemporaine dans la tragédie française de la Renaissance. "La Guisade" de Pierre Matthieu*, pp. 173-189). Or la notion même de théâtralité invite à interroger le rapport entre vérité et dissimulation, masque et nudité, la question se posant pour la vie sociale comme pour le théâtre. C'est ainsi que Montaigne (qui a connu une formation théâtrale) observe la théâtralité de la vie sociale, véritable comédie humaine, dont l'auteur condamne la dissimulation au profit d'un idéal de la transparence qu'il s'efforce de respecter dans sa vie et dans son œuvre comme le montre Philippe DESAN (*Montaigne et la théâtralité du politique*, pp. 131-149). Deborah KNOP se penche, pour sa part, sur le motif théâtral de l'évanouissement: sans remettre en cause la sincérité de certains évanouissements et la dimension fondamentalement pathétique du motif, elle envisage, à travers plusieurs exemples, les nuances qu'il peut revêtir, qu'il soit simulé ou du moins préparé (*Faiblesse du corps et force de la théâtralisation. Le motif*

*de l'évanouissement dans les théâtres français et élisabéthain*, pp. 227-251). L'intérêt des études ici réunies est donc de proposer une vision nuancée et diversifiée de la théâtralité dans ses interactions entre le siècle et le texte. On peut le constater à travers l'étude du motif de la bataille. Tandis en effet que Bruno MENIEL étudie la représentation valorisante de la bataille dans les textes de la Renaissance, reflet de la fascination de l'époque pour la guerre et ses valeurs nobles (*La bataille comme spectacle, dans les textes du XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 151-171), Goulven OIRY se concentre sur le motif de la guerre dans la comédie, en particulier à travers le personnage emblématique du soldat fanfaron, afin de voir comment cela constitue le reflet déformé et comique du contexte contemporain des guerres de religion (*La matrice de la guerre parodique dans le théâtre et la narration comique de la fin de la Renaissance française (1550-1650). Pour une étude des influences croisées*, pp. 289-304). Cette complexité s'observe également dans les tensions entre texte et représentation. Concetta CAVALLINI étudie ainsi le rapport problématique du texte à la scène dans une moralité de Benoît Voron publiée en 1585, pour relever les indices d'échec de la représentation («*Ce discours fabuleux et joly*»). L'échec de la représentation dans l'*"Enfer poétique"* (1585) de Benoît Voron, pp. 305-318). Emmanuel BURON s'intéresse à la mise en page typographique de la tragédie humaniste que les éditions modernes viennent souvent modifier, qu'il s'agisse du nom du locuteur et de la disposition des répliques ou de l'organisation ou non en actes et scènes ou encore de la présence ou absence d'indications scéniques. Dans un souci différent de celui de la représentation, le texte imprimé est surtout le moyen de dégager la cohérence et la dimension poétique du discours (*La présentation typographique des tragédies humanistes*, pp. 253-271). Cet écart entre les enjeux de l'impression et ceux de la représentation se retrouve dans l'étude que Mariangela MIOTTI consacre aux *Suppositi* de l'Arioste, au travers des éditions italiennes puis de sa traduction française (*De la scène au texte, de l'Italie à la France. Quelques réflexions sur le théâtre de l'Arioste*, pp. 319-334). Une réflexion que Bruno PETEY-GIRARD étend à l'œuvre poétique de Philippe Desportes, qui envisage le livre comme une scène sur laquelle l'auteur se met en scène, s'effaçant en tant qu'homme derrière sa voix poétique (*Mettre en scène(s) la voix poétique. Philippe Desportes et l'art de l'effacement*, pp. 101-118). Ce rapport s'observe également dans les glissements d'un genre d'écriture à un autre. Anna BETTONI étudie ainsi le glissement, qu'atteste l'évolution du nom, d'un personnage traditionnel des romans et contes populaires au théâtre à travers une inflexion de ses enjeux, jusqu'à démasquer le personnage (*Du "sage Nigromancien" des romans au néromancien imposteur du théâtre. Présences d'un rôle dans la prose et sur scène au XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 211-226). Tandis qu'à l'inverse Magda CAMPANNI observe la transposition narrative d'une histoire tragique de François de Belleforest (1572) à la croisée de deux sources d'inspiration: un livret de Nicolas de Moffan et *La Soltane* de Gabriel Bouin pour constater l'affaiblissement de la dimension théâtrale dans le passage au récit (*Tragédie et histoire tragique. Transitions et interférences*, pp. 273-288). Giorgio MASELLI s'intéresse pour sa part au dialogue *Iulius Exclusus* – selon toute probabilité d'Érasme (bien que celui-ci en ait nié la paternité) pour explorer ce qu'il emprunte au théâtre, aussi bien latin que contemporain, et ce que le théâtre lui emprunte en retour (en particulier Molière dans son *Dom Juan*) (*Intersections théâtrales dans le "Iulius exclusus" d'Érasme*,

pp. 89-99). Outre les différents genres littéraires, les contributions permettent également d'envisager les différentes formes d'art ou d'écriture. Brenno BOC-CADORO observe la manifestation des affects dans le madrigal italien et dans l'opéra florentin en lien avec ses fondements idéologiques (platonicien / ficinien et aristotélien) et avec la notion de l'*ut pictura musica* selon laquelle l'harmonie de l'âme peut être reproduite dans l'œuvre (*La déclinaison spatiale de l'Idée dans la "phantasia" comme principe de l'expression des affects dans la pensée musicale du XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 69-87). Milena MASELLI s'intéresse à la dimension théâtrale d'un genre qui se développe dans la seconde moitié du siècle dans les milieux médicaux et consiste à recenser des cas cliniques à travers une véritable mise en scène des personnages et du décor (*La mise en scène d'un cas clinique. De l'"exemplum" médiéval à la "curatio" humaniste*, pp. 335-356).

En regard du regard panoramique qu'avait offert en ouverture Charles Mazouer sur le théâtre et la théâtralité à la Renaissance, la contribution finale de Larry F. NORMAN considère la manière dont le XVII<sup>e</sup> siècle envisage le théâtre renaissant. Revenant sur un lieu commun de l'histoire littéraire, selon lequel le principal intérêt du théâtre renaissant serait d'ouvrir la voie au théâtre classique, l'auteur montre combien ce jugement est éloigné de la façon dont les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle envisagent leurs prédécesseurs, partisans des Anciens comme des Modernes se rejoignant dans un même rejet des dramaturges de la Renaissance (*Le théâtre renaissant vu de l'âge classique. Elaboration d'une distinction critique*, pp. 357-369). Cet ouvrage, complété par un *index nominum* (pp. 371-377) ainsi que par les «résumés et présentations des auteurs» de chaque contribution (p. 379), offre ainsi un très riche panorama des notions de théâtralité et théâtralisation à la Renaissance. Dans un esprit de nuance que Montaigne n'aurait pas renié, les différentes contributions permettent d'envisager ces notions selon différents points de vue qui se complètent sans pour autant se contredire, tout en balayant le vaste champ d'application de ces notions, de la vie publique à la scène de théâtre, de la scène au livre, d'une forme d'art à l'autre. À la question initiale, «La Renaissance est-elle un siècle de théâtre?» (*Introduction*, p. 11), ces différentes études permettent de répondre par l'affirmative, montrant que la réflexion sur le *theatrum mundi*, omniprésente et protéiforme, permet d'exploiter, de refuser ou de dénoncer ce que le vingtième siècle appellera la théâtralité.

[SABINE LARDON]

*Les cours comme lieu de rencontre et d'élaboration des langues vernaculaires à la Renaissance (1480-1620) / Höfe als Laboratorien der Volkssprachigkeit zur Zeit der Renaissance (1480-1620)*, coordination éditoriale / herausgegeben von Jean BALSAMO - Anna Kathrin BLEULER, Genève, Droz, 2016, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 565, 471 pp.

Dopo i due volumi dedicati agli *ateliers* di stampa e alle città come luoghi di promozione e sviluppo del volgare, la serie «De lingua et linguis», che presenta i risultati del progetto franco-tedesco *Eurolab* sull'emergenza delle lingue vernacolari, si arricchisce di una nuova raccolta di contributi che indagano il ruolo svolto dalle corti in questo importante fenomeno del Rinascimento europeo. In omaggio alla natura binazionale del progetto, i testi introduttivi sono presen-

tati in francese e in tedesco e gli abstract dei singoli contributi sono nelle due lingue. Nell'*Introduction / Einführung*, Jean BALSAMO e Anna Kathrin BLEULER ricordano come proprio l'ambiente curiale – sede della concentrazione del potere e luogo di incontro tra varie nazionalità – costituisca uno spazio privilegiato sia per la promozione di una lingua nazionale da intendersi come espressione del prestigio politico, sia per un confronto tra diverse tradizioni linguistiche coesistenti e talvolta concorrenti. Inoltre, i due curatori del volume distinguono tra un *multilinguismo* di corte («Mehrsprachigkeit»), ovvero la presenza simultanea di lingue diverse per esigenze pratiche o a causa della composizione plurinazionale dell'*entourage* del principe, e un *plurilinguismo* («Vielsprachigkeit»), risultato di una politica attiva del principe a favore dello sviluppo di una cultura di corte che si esprima in più lingue. Questa distinzione terminologica determina anche la struttura del volume, che si presenta articolato in tre sezioni: la prima indaga la pratica multilingue di varie corti europee; la seconda riunisce contributi relativi alla poesia di corte, principale forma di espressione di una cultura plurilingue; la terza infine si concentra sull'attività delle accademie e dei circoli letterari, fisicamente separati dalla corte, ma dipendenti da essa per la loro esistenza. All'*Avant Propos / Vorwort* (pp. 7-8) dei due responsabili del progetto, Elsa KAMMERER e Jan-Dirk MÜLLER, e all'*Introduction* già citata (pp. 9-47), seguono i contributi sotto elencati, per la quasi totalità già presentati nel corso del seminario *Eurolab* tenutosi a Monaco di Baviera il 7-8 settembre 2012, con l'eccezione degli studi di Piotr Salwa, Aude Plagnard e Anna Kathrin Bleuler.

Première partie («Une pratique de cour: le multilinguisme / Pragmatische Mehrsprachigkeit an Höfen»): Jan-Dirk MÜLLER, *Mehrsprachigkeit am Kaiserhof*, pp. 51-69; Regina BAAR-CANTONI, *Skizze eines «Laboratoriums der Volkssprachigkeit»*: Der Hof Kurfürst Friedrichs II. von der Pfalz als Ort kulturellen Austauschs, pp. 71-89; Roland BÉHAR, *Multilinguisme à la cour du vice-roi de Naples don Pedro de Toledo (1532-1533)*, pp. 91-134; PIOTR SALWA, *Le multilinguisme de la cour polonaise à l'époque de la Renaissance. Esquisse préliminaire*, pp. 135-151; Anders TOFTGAARD, *Les langues à la cour de Danemark à la Renaissance et l'italianisme à l'époque de Christian IV (1577-1648)*, pp. 153-180; Véronique FERRER, *D'Aubigné et la satire du gascon à la cour de France*, pp. 181-193. Deuxième partie («La poésie, lieu du plurilinguisme de cour / Hofdichtung als Kontaktzone von Vielsprachigkeit»): Johannes Klaus KIPP, Fabian PRECHTL, *Volkssprachige Versuche in München und Augsburg zwischen Hof, Schule und Universität (1480-1620)*, pp. 197-240; Anna Kathrin BLEULER, *Deutschsprachige Hofdichtung zur Zeit Friedrichs II. von der Pfalz (1520-1556)*, pp. 241-269; Aude PLAGNARD, *Le portugais et la cour des Habsbourg d'Espagne: usages nobiliaires, circulations écrites et pratiques littéraires*, pp. 271-295; Franco TOMASI, *Les poètes italiens à la cour de France*, pp. 297-315; Daniele SPEZIARI, *Le plurilinguisme funèbre autour de Marguerite de France, duchesse de Berry et de Savoie*, pp. 317-332. Troisième partie («Académies, sociétés et réseaux lettrés / Sprachakademien und gelehrte Netzwerke»): Klaus CONERMANN, *Das Deutsche und die Vielsprachigkeit in der Frühzeit der Fruchtbringenden Gesellschaft. Der Kötthener Hof als Laboratorium der Sprach- und Versarbeit*, pp. 335-380; Sarah DESSI SCHMID, Jochen HAFNER, *Die italienischen und französischen Akademien als Zentren frühneuzeitlicher höfischer Spra-*

*chdiskussion*, pp. 381-418. *English abstracts*, pp. 419-445; *Index*, pp. 447-465.

I contributi dedicati espressamente al caso francese sono poco numerosi, ma di notevole interesse. Franco TOMASI ritrae la presenza della poesia in lingua italiana alla corte di Francesco I: partendo dalla definizione di lingua cortigiana formulata da Castiglione nel suo dialogo, Tomasi individua nell'apertura verso la lingua italiana – in grado di fornire esempi di un «classicisme moderne et complexe» (p. 305) – uno dei tratti distintivi della politica culturale del sovrano francese. Se l'attenzione di Francesco I nei confronti della poesia della Penisola nasce da un interesse personale, come testimoniano le traduzioni e gli adattamenti di mano del sovrano, la trasformazione di questo interesse nel progetto di un «italianisme royal» (p. 303), che informa la cultura di corte, segue delle tappe ben precise, la prima delle quali è la costruzione di un culto di Petrarca, tramite le traduzioni e le imitazioni della sua opera, ma anche attraverso quel grande evento simbolico che fu la “scoperta” della tomba di Laura, e che espresse – a qualche settimana dal matrimonio tra Henri de Valois e Caterina de' Medici – la volontà di legare la fama del poeta laureato alla terra di Francia. Rispondono a una logica simile anche i due volumi delle *Opere toscane* di Luigi Alamanni, fortemente voluti dalla corte, alla quale offrono un esempio di varie forme poetiche (lirica, elegia, poesia bucolica e sacra) tratte dalla tradizione classica ma rivisitate in una lingua volgare moderna (p. 306). Questo italianismo reale non si riduce tuttavia a un'importazione del modello d'Oltralpe, ma orienta la produzione dei poeti italiani a corte parallelamente allo sviluppo della letteratura francese: con la composizione di *Girone il cortese*, l'Alamanni si inserisce infatti nel tentativo di recupero delle antiche storie cavalleresche, iniziato già con le traduzioni degli *Amadigi* e di Ariosto; pochi anni più tardi, Bartolomeo Del Bene tenterà con i suoi versi italiani di allinearsi all'esperienza poetica della *Pléiade*. Il contributo di Véronique FERRER mostra invece la valenza politica del gioco linguistico a corte, tramite l'esempio di un romanzo d'Agrippa d'Aubigné, *Les aventures du Baron de Fanaeste*, che attraverso l'utilizzo di un francese con forti tratti guasconi punta a polemizzare con la corte di Enrico IV e la reggenza di Maria de' Medici, di cui denuncia indirettamente la decadenza morale (p. 190); parallelamente, il personaggio del *parvenu* guascone, con una lingua mista di dialettalismi e *langage de cour*, diventa simbolo di tutta una categoria sociale, quella dei protestanti che rinnegano la loro fede per poter entrare a corte. Alla questione religiosa fa riferimento anche SPEZIANI, analizzando le modalità con cui sono costruiti due *tombeaux* plurilingue dedicati a Margherita di Francia, duchessa di Berry e di Savoia. Emerge chiaramente come nel *Tombeau de Marguerite de Valoys Roynne de Navarre* (1551), la presenza di versi in latino, greco e francese (nonché, ma in misura minore, in italiano) cerchi di instaurare un parallelo – o una competizione – tra la poesia francese e il modello classico, ad esempio attraverso traduzioni concorrenti degli stessi versi latini; il gruppo di poeti che si mette alla prova in questa raccolta, coordinata da Nicolas Denisot, mira a presentare quindi un modello di poesia umanista, da mettere sotto la protezione della nipote della defunta. All'opposto, l'*Ombre et tombeau* (1574) composto per la morte della “seconda Margherita” presenta un sostanziale bilinguismo latino-francese (con ridottissimi elementi in italiano o in greco), in cui però è assente la dinamica della traduzione; l'anonimato dei contributori (tra i quali potrebbero nascondersi Odet

de La Noue e Jacques Davy du Perron), i riferimenti alla fede riformata e l'utilizzo del francese per lanciare un messaggio militante inducono a vedere questa raccolta come l'omaggio di una «*cour secrète*» (p. 327) protestante alla sua principessa. Infine, DESSI SCHMID e HAFNER tracciano un'interessante storia dell'*Académie française*, ricordando gli stretti rapporti tra la Corte e questa istituzione, fondata nel 1635 da Richelieu – ma i cui antecedenti sono nei *réseaux lettrés* del XVI secolo – nonché il rapporto con le accademie provinciali, anch'esse legate al potere reale.

[ALESSANDRO BERTOLINO]

BENOÎT BOLDUC, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 392 pp.

Il volume propone lo studio dei *livres de fête* pubblicati per commemorare cinque grandi celebrazioni pubbliche che hanno avuto luogo a Parigi fra la metà del Cinquecento e la metà del secolo successivo: l'*entrée* di Henri II e Caterina de' Medici a Parigi (1549), il *Balet comique de la Roynne* (1581), gli spettacoli equestri dei *Chevaliers de la Gloire* organizzati in occasione della promessa di nozze di Louis XIII (1612), l'inaugurazione della sala degli spettacoli del Palais Cardinal (1641) e l'*entrée* di Louis XIV e di Marie-Thérèse d'Autriche a Parigi (1660). All'interno del ricchissimo panorama delle relazioni di festeggiamenti pubblici cinque e secenteschi, l'A. seleziona cinque eventi di carattere dinastico e/o politico che permettono di osservare la costituzione e l'evoluzione del genere del *livre de fête* e, al contempo, di misurare le peculiarità dei singoli testi in virtù delle occasioni particolari di composizione, dei destinatari privilegiati cui si rivolgono e delle pratiche editoriali adottate. La questione del pubblico supposto di tali opere è oggetto di attenzioni particolari dell'A.: i *livres de fête* non sono dei testi documentari, e attraverso lo studio delle vicende editoriali, delle strategie compositive, della scelta delle illustrazioni e dell'organizzazione della materia sulla pagina è possibile chiarire gli interessi che soggiacciono alla loro produzione.

I festeggiamenti per l'*entrée* di Henri II a Parigi, la cui organizzazione viene affidata a Jean Martin e Thomas Sébillet, sono relati in diverse opere a stampa. Il testo ufficiale è caratterizzato da un'inedita attenzione per le costruzioni effimere erette per accogliere il re nella sua capitale, descritte minuziosamente (il modello stilistico è Vitruvio) e rappresentate nella maggior parte delle illustrazioni che impreziosiscono il volume – le quali, peraltro, si imporranno come modelli per le *entrées* che saranno pubblicate in seguito – in una celebrazione della figura reale e allo stesso tempo della città di Parigi. Ben altra funzione viene riconosciuta al *Balet de la Roynne*, dedicato ai festeggiamenti per il matrimonio del favorito duca di Joyeuse con Marguerite de Lorraine. L'A. considera il libello, infatti, come una «opération de relations publiques» (p. 102) tesa a celebrare non tanto un riavvicinamento alla famiglia di Guise, quanto una nuova stabilità politica raggiunta col conferimento di elevati poteri a cortigiani *antiligues*. Per quanto riguarda la terza manifestazione presa in esame, il grande *carrousel* che ebbe luogo nella Place Royale il 5-7 aprile 1612, sono due i libri commemorativi apparsi all'indomani dell'evento e ufficialmente riconosciuti dall'autorità reale (accanto a numerose pubblicazioni non ufficiali): il *Camp de*

la *Place Royale*, che si vuole testimone della «pure vérité» dei fatti, e il *Romant des Chevaliers de la Gloire*, che inserisce il *carrousel* in una cornice narrativa e ne contamina la relazione con episodi romanzeschi inventati. Entrambi i libri riuniscono una cospicua mole di materiali eterogenei (descrizioni, liste di partecipanti, raccolte di *devises*, testi circolati durante l'evento) che, a giudizio dell'A., trovano la sistemazione più efficace nel secondo: la cornice, per quanto fittizia, assicura un'unità narrativa e guida il lettore nella decodificazione del dispositivo figurativo, esaltando «la vérité non de l'histoire, mais de toute une tradition chevaleresque» (p. 189). Il quarto evento, l'inaugurazione della sala degli spettacoli del Palais Cardinal, rappresenta per Richelieu l'occasione di affermare la dignità della pratica teatrale cittadina accordandole il prestigio fino ad allora riconosciuto agli spettacoli di corte. La *pièce* scelta per l'*ouverture* è la tragicommedia *Mirame* di Desmarets (modello di teatro normativo promosso dal Cardinale), che viene stampata in un'edizione di pregio (un in-folio ornato di sei stampe) avente il doppio

scopo di restituire il testo teatrale e di commemorare l'evento, e assimilabile sotto più aspetti alla categoria dei *livres de fête*. L'ultima cerimonia studiata, l'*entrée* della giovane coppia reale a Parigi, è relata in un volume apparso due anni dopo i festeggiamenti del 1660. Si sottolinea l'originalità del trattamento delle illustrazioni, dalle quali emerge un inedito dinamismo che partecipa degli intenti del progetto editoriale (l'osservanza dei principi di *exactitude, fidélité e dignité*) e che rompe con la staticità impostasi un secolo prima con l'ingresso di Henri II a Parigi. Una continuità è tuttavia riscontrabile negli intenti dei relatori delle due *entrées royales*: «la cérémonie d'entrée, préparée par la ville, confirme autant le pouvoir de ses institutions que l'autorité du souverain; elle relève dans le détail des rapports hiérarchiques et traduit l'importance des figures de l'autorité civile aussi bien que royale» (p. 238). Completano il volume una sezione di *annexes* e illustrazioni (pp. 293-348), bibliografia e indici.

[MAURIZIO BUSCA]

## Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

*Traduire l'«Aminta» en 1632. Les traductions de Rayssiguier et de Charles Vion d'Alibray.* Édition, notes et présentation par Daniela DALLA VALLE, Torino, Rosenberg & Sellier, 2016, «Biblioteca di Studi Francesi», 273 pp.

Daniela Dalla Valle ci offre un importante volume concernente uno dei suoi campi di studio privilegiati: la pastorale drammatica. Si tratta di un contributo particolarmente prezioso, poiché fornisce l'edizione e il commento di due testi rari che non avevano sino ad ora ricevuto la dovuta attenzione. Sono due traduzioni – ma vedremo come questo termine sia in realtà da intendersi in un senso ricco di sfumature – di un'opera che è stata fondamentale per lo sviluppo del genere pastorale in Italia e in Francia: l'*Aminta* tassiano, la cui storia costituisce «l'histoire même de la pastorale», come afferma nella sua ampia introduzione Dalla Valle, (p. xi) citando Jules Marsan, autore di un famoso volume sull'evoluzione francese di questo genere drammatico.

La pubblicazione contemporanea, nel 1632, delle due versioni di Rayssiguier et di Vion d'Alibray avviene quasi mezzo secolo dopo la prima rappresentazione del testo del Tasso e, afferma l'autrice: «marque un moment particulier de l'évolution de l'italianisme, mais elle est aussi directement liée à la conception du théâtre qu'on était en train de discuter dans les années 1630: le conflit entre la tragédie et la tragi-comédie dans la «querelle» des *Préfaces*». (pp. xi - xii).

L'autrice, pertanto, si sofferma molto opportunamente sulla straordinaria fortuna dell'*Aminta* in Italia, a partire dalle varie ristampe che si sono succedute dal 1580 e in particolare da quella che è ormai consi-

derata come l'*editio princeps* pubblicata a Venezia da Aldo Manuzio nel 1590. In Francia, la pastorale tassiana fu 'importata' assai rapidamente e apparve per la prima volta in italiano per i tipi di Abel L'Angelier nel 1584, anno in cui venne data alle stampe anche la prima traduzione francese in versi alessandrini ad opera di Pierre de Brach. Dalla Valle sottolinea l'influenza preponderante che il testo del Tasso ha esercitato sul successo del nuovo genere pastorale in Francia all'inizio del XVII secolo: l'*Aminta* fornisce infatti una serie di temi, di personaggi e di situazioni che diverranno presto dei *topoi* di questa forma drammatica. Viene poi giustamente osservato che all'influsso della favola pastorale tassiana si aggiunse quella di altri testi italiani dello stesso genere, in particolare quella del *Pastor fido* di Battista Guarini, cui l'autrice, lo ricordiamo, ha dedicato un volume fondamentale alcuni anni or sono. Il testo del Guarini addirittura soppianta in Francia, col passare del tempo, l'opera tassiana come modello pastorale, proprio «parce qu'il se rapproche plus nettement des pièces françaises de l'âge baroque» (p. xvii).

Sono inoltre assai stimolanti le osservazioni dell'autrice sul successo francese dei testi di genere pastorale, spesso denominati «tragi-comédie pastorale», negli anni Trenta del Seicento proprio quando, come la studiosa sottolinea giustamente, si sviluppa un acceso «débat théorique qui concerne [la tragi-comédie] et qui domine le théâtre français au moins jusqu'au *Cid* [...]»; les deux traductions de l'*Aminta* que nous présentons ici se rattachent certainement aux questions discutées dans ce débat» (p. xviii). Tale dibattito sulla *tragi-comédie* ha come punto di partenza il rispetto delle regole classiche e particolarmente quella delle ventiquattro ore rifiutate dai 'moderni'. Tra i teorici di



questa tendenza, Dalla Valle cita in particolare Ogier che rifiuta l'uso dei *récits* al posto delle azioni. Queste ultime sarebbero invece, per lo stesso autore, più adatte ad un teatro contemporaneo, soprattutto nelle *tragi-comédies*, invenzione che è per lui stata introdotta proprio dagli italiani. Tale idea verrà difesa alcuni anni più tardi da André Mareschal che cita come modelli, oltre al già ricordato *Pastor fido*, un'altra importante pastorale creata da Guidubaldo Bonarelli, *La Filli di Sciro*. A questi due teorici si oppongono Jean Chapelain e Jean Mairet. Quest'ultimo, in particolare, sostiene l'importanza del rispetto delle unità (soprattutto l'unità di tempo) e, accanto al *Pastor fido* e alla *Filli*, ricorda anche l'*Aminta* di cui approva la presenza di molti *récits*.

Per quanto riguarda in particolare l'analisi delle due versioni proposte, la studiosa sottolinea la nuova «vague d'intérêt» negli anni Trenta del Seicento (p. xxxii) per gli autori italiani e in particolare proprio per l'*Aminta* tassiano, il che giustifica che due scrittori francesi si siano dedicati praticamente in contemporanea a questa pastorale. Rayssiguier, in particolare, «se propose de travailler sur l'*Aminta* en tenant compte des nouvelles lois tragi-comiques. Il s'agissait pour lui de remanier un texte illustre, mais déjà perçu comme une pièce ancienne» (p. xxiii). Per modernizzare il testo tassiano, ormai considerato troppo 'semplice', Rayssiguier cerca di complicarne la trama aggiungendo un elemento assente nell'originale italiano: l'amore tra Elpino e Nerina. Sostituisce inoltre alcuni *récits* con scene d'azione, rischiando a volte di andare contro le *bienséances*: egli mostra ad esempio i due protagonisti, Aminta e Silvia, che si scambiano dolci effusioni al termine dell'opera. Dalla Valle precisa pertanto opportunamente come non si tratti di una traduzione, bensì di un «remaniement» (p. xxiv) adattato al teatro e al gusto del pubblico d'Oltralpe. Rayssiguier si schiera perciò apertamente coi 'moderni' decidendo di mutare il suo modello sul piano dell'azione drammatica: egli non si pone come teorico, ma giustifica la trasformazione dell'originale tassiano come una scelta di carattere personale. Dalla Valle analizza con precisione tutti i mutamenti più importanti introdotti da Rayssiguier e sottolinea in particolare la soppressione dei cori finali di ogni atto dell'*Aminta*. Tuttavia, il famoso coro dell'età dell'oro sull'amore e l'onore, che aveva riscosso un grandissimo successo in Francia, non viene del tutto eliminato, ma semplicemente spostato e inserito in una *réplique* di Elpino che dialoga con Ergasto. Ma è soprattutto a partire dal terzo atto che la pièce di Rayssiguier si discosta maggiormente dall'originale italiano proprio grazie alla sostituzione di scene mostrate al pubblico al posto dei *récits* tassiani. Il risultato è un'amplificazione del testo di partenza dal punto di vista della trama e della drammaturgia che avrà un successo notevole in Francia.

La versione di Charles Vion d'Alibray è definita come una *pièce* «fidèlement traduite de l'Italien» (p. xxxii) e si pone perciò in opposizione alla rielaborazione operata da Rayssiguier. Pubblicata dall'editore Rocholet, questa traduzione è accompagnata da una serie di immagini di pregevole fattura, vale a dire, afferma l'autrice, di «dix planches numérotées de Daniel Rabel qui illustrent l'intrigue de l'*Aminta* de la préface à la dernière scène. [...] Cette insertion des «Figures» de l'*Aminta*, adoptées par un traducteur «fidèle», qui se propose de respecter son texte de départ, y compris les *récits*, est assez singulière, voire curieuse: Vion choisit d'illustrer son texte grâce à certaines images, qui «montrent aux yeux» les événements que le texte de

départ et sa traduction fidèle se bornent à raconter» (pp. xxxii-xxxiii). Tuttavia Vion ammette l'importanza delle leggi dei modernisti, ma sottolinea che la sua venerazione per il testo tassiano l'ha condotto a operare scelte diverse e a rifiutare ogni intervento sulla sua fonte, mantenendo perciò i *récits*, anche per rispettare le *bienséances*.

Un'altra osservazione molto interessante della studiosa sull'*Advertissement* dell'opera di Vion d'Alibray – il quale redige sempre con molta cura le prefazioni delle sue versioni, prefazioni che spesso possono essere considerate dei veri e propri testi teorici sulla traduzione e non solo – riguarda il confronto tra l'*Aminta* e *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* di Théophile de Viau. In particolare il discorso dello scrittore francese si focalizza, nell'*Advertissement* stesso, sull'elemento del velo di Silvia che viene comparato con quello di Thisbé. Pur apprezzando la qualità degli alessandrini di d'Alibray, Dalla Valle sottolinea che l'opera di quest'ultimo appare notevolmente amplificata rispetto al modello italiano.

Concludendo la sua introduzione, la studiosa afferma, ricollegando molto opportunamente le due traduzioni al contesto letterario in cui videro la luce, che «à travers l'*Aminte* de Rayssiguier et celui de Vion d'Alibray, nous assistons [...] à une sorte de conflit – presque une compétition – entre les auteurs révolutionnaires comme Mareschal (et Rayssiguier) et les dramaturges modernes mais philo-classiques comme Mairet (et Vion d'Alibray)» (p. xxxix).

Un'ampia bibliografia precede le edizioni dei due testi che sono fornite di numerose e utilissime note, in cui, tra l'altro, assai spesso Dalla Valle cita i passaggi corrispondenti del testo tassiano mostrando con precisione se e come quest'ultimo venga rispettato o trasformato.

Infine, un «Index des noms» conclude il volume che, oltre alle osservazioni originali e sempre puntuali presenti nell'introduzione, ci offre la possibilità di leggere due testi sino ad ora di difficile reperimento e accompagnati da un apparato critico impeccabile. Tutto ciò rende pertanto questo volume uno strumento indispensabile per coloro che vogliono studiare non solo i due autori delle traduzioni dell'*Aminta*, ma anche due generi teatrali che spesso si sovrappongono e s'intersecano, quello pastorale e quello tragicomico, che così tanto successo ebbero in Francia nei primi decenni del XVII secolo.

[DANIELA MAURI]

FRANÇOIS DE LA MOTHE LE VAYER, *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, édition critique par Bruno Roche, Paris, Champion, 2015, 666 pp.

Tornato all'attenzione della critica soltanto con il rinnovamento delle ricerche sul libertinaggio, La Mothe Le Vayer si rivela, con la riscoperta dei suoi scritti filosofici, personaggio di grande interesse nella costellazione libertina. I dieci dialoghi qui riproposti in edizione critica, con ortografia modernizzata, permettono di misurare come egli utilizzi la strategia citazionale, andando ben oltre il semplice sfoggio di erudizione: l'adozione del burlesco, del sottinteso, dell'ironia e della distanziamento, gli consentono di elaborare una scrittura ludica e riflessiva al contempo, particolarmente adatta ad accogliere il pensiero libertino.

Un'introduzione all'edizione ricostruisce la biografia dell'autore, e contestualizza i dialoghi nel loro orizzonte storico e filosofico. L'edizione propone il ric-

chissimo apparato citazionale del testo nelle traduzioni dal latino e dal greco, tratte della «Collection Budé» o a cura dell'editore scientifico. Nella modernizzazione ortografica, si è deciso di conservare la punteggiatura e l'uso delle maiuscole. Il volume è corredato dalla riproduzione dell'articolo dedicato a Le Mothe Le Vayer nel dizionario di Pierre Bayle del 1740, da una buona bibliografia e da un utile indice dei nomi dei personaggi storici, mitologici e letterari.

[LAURA RESCIA]

FREDÉRIC TINGUELY, *La lecture complice. Culture libertine et geste critique*, Genève, Droz, 2016, 253 pp.

Con un titolo decisamente accattivante, l'A. propone in questo volume un'utile raccolta dei suoi studi dedicati alla cultura libertina, pubblicati negli ultimi dodici anni. E lo fa ponendo l'accento sulla questione ermeneutica che li sottende: quale postura critica adottare di fronte a testi che non permettono all'esegeta una sicura chiave di lettura, e in cui il problema interpretativo è centrale? La lezione di Léo Strauss è evidentemente alla base della riflessione di Tinguely, ma in una versione precisata e limitata. La "lettura complice" proposta dall'A. si basa sulla convinzione che l'ermeneutica dei testi contraddittori e impliciti quali quelli libertini necessiti di libertà critica e coraggio nell'assunzione del rischio interpretativo sotteso al gesto critico: connettere una serie di anomalie, che si rivelano alla lettura ravvicinata e puntuale dei testi, ricostruendo il senso di tali scarti semantici e interpretando come intenzione dell'autore nei confronti del lettore è una scelta metodologicamente fondata, e tuttavia ardua. Secondo l'A., la complicità tra autore, lettore e critico deriverebbe dalla condivisione di una cultura filosofica e scientifica, che permette all'esegeta di dotare di un nuovo senso ciò che agli occhi del lettore disattento si configura come semplice disattenzione o contraddizione testuale. Il rischio della sovrainterpretazione è in agguato, ma la critica viene arricchita dal moltiplicarsi di ipotesi plausibili, come quelle qui presentate, perché ancorate ai testi, oltre che avvalorate da quella prospettiva culturale e intertestuale peculiare della formazione umanistica a cui Tinguely si richiama, rivendicandola come antitetica agli schematismi di talune stagioni critiche.

La scelta della *lectio difficilior*, dunque, è il comune denominatore di una serie di letture applicate con profitto in primo luogo a opere maggiori e già ben investigate dalla critica. Così, una prima parte dedicata alla *Doctrina curieuse* del Père Garasse mette in luce l'utilizzo sistematico di un metodo di falsificazione esegetica da parte del gesuita, nella sua presentazione dei libertini e delle loro somiglianze sia con i Riformati sia con coloro che Tinguely, applicando una categoria contemporanea, denomina "rappresentanti dell'Alterità". L'A. presenta poi una lettura di alcuni passaggi del *Francon* di Sorel, in particolare del primo libro e dell'episodio della scimmia tratto dal secondo libro, per poi prendere in esame *La Première journée* di Théophile de Viau, il *Page disgracié* di Tristan l'Hermitte, *Les Etats et Empires de la Lune* di Cyrano. Una seconda parte è dedicata ai meno noti racconti di viaggio di Bernier e Monconys.

Il volume presenta un duplice interesse: lo studio del libertinaggio secentesco trova utilmente riuniti contributi di indubbio valore, originalità e ampio respiro, espressi con estrema chiarezza, una dote che in quest'ambito la critica non sempre può vantare, e che

pertanto si prestano anche a supporto di uno studio ravvicinato di studenti magistrali e dottorandi.

[LAURA RESCIA]

*Les voies du «genre». Rapports de sexe et rôles sexués (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, sous la direction de Florence LOTTE-RIE, «Littératures classiques» 90/2016, 175 pp.

Se il concetto di genere, derivante come noto dall'area anglosassone e dagli studi di contemporaneistica, possa avere un'utilità euristica quando applicato allo studio della letteratura dell'Ancien Régime è la domanda con la quale la curatrice apre la sua introduzione al volume. La risposta è tutt'altro che scontata, se si abbandona la posizione puramente ideologica per entrare nei diversi orientamenti che i *gender studies* hanno assunto quando la critica accademica ha accettato tale postura critica. Affrontare il discorso di genere presuppone sempre che si riconosca la gerarchia tra i sessi e la chiusura identitaria che il discorso filosofico-letterario ha assunto nei secoli. E anche se occorre essere consapevoli dello scarto tra la realtà storico-sociale e la sua rappresentazione nel discorso letterario, è altrettanto vero, come sottolinea la curatrice nella sua introduzione, che il discorso maschile necessita di essere completato da quello femminile, per poter ricostruire un quadro dialettico delle posizioni concettuali sulle donne e le loro in/capacità, mettendo a contatto il piano ideologico e filosofico con le finzioni e le "mitologie" di un'epoca. È il concetto di "imaginaires philosophiques" di Le Doeuff che viene qui richiamato, insieme all'approccio interdisciplinare su cui gli studi di genere normalmente poggiano.

I contributi qui raccolti sono largamente incentrati sulla letteratura seicentesca, e su questi ci soffermeremo, anche se non mancano aperture retrospettive e sguardi sul XVIII secolo.

L'articolo di Erik LEBORGNE, *Au-delà de la différence des sexes: l'humour de Marie-Catherine Desjardins-Villedieu*, pp. 35-47, analizza alcuni testi narrativi di Mme de Villedieu attraverso la categoria dell'umorismo nero, nella sua formulazione freudiana; utilizzando una lettura psicanalitica, egli individua nella strategia umoristica, con la distanziamento che essa presuppone, il mezzo attraverso il quale l'identità sessuale può permettersi di oscillare. Nella sua libertà narcisistica, il personaggio umorista incarnerebbe dunque un'identità dell'Io caratterizzata da una doppia appartenenza maschile e femminile. Louise PIGUET, *Mme Guyon, une légitimation paradoxale*, pp. 61-75, prende in esame il discorso di Mme Guyon, indirizzato principalmente ai suoi oppositori, le autorità giudiziarie ed ecclesiastiche, per verificare come riesca ad attingere ai *topoi* tradizionali dei discorsi sui generi, ai fini di rovesciarli e legittimare la sua attività di "Dame directrice". Pur non rimettendo in discussione la tradizionale polarizzazione tra maschile e femminile, nei suoi scritti indaga e sovverte talvolta i valori ad essi abitualmente riferiti, per rovesciare gli attributi della forza e della debolezza, in una nuova e inattesa riconfigurazione dei generi. È riferito a Mme de Sévigné il contributo di Markus WEWEL, *L'analyse politique du genre: pour une relecture des lettres de Mme de Sévigné*, pp. 77-87, dove si dimostra che la tradizionale visione dell'epistolografia femminile, connotata dall'interesse esclusivo ad argomenti privati e strettamente personali, può essere rovesciata se solo si prendono in esame alcune lettere della famosa scrittrice, relative alla



descrizione del processo a Fouquet, nelle quali è lo stesso Re ad essere cripticamente criticato per il suo amor proprio e narcisismo. Myriam DUFOUR-MAÎTRE, *Trouble dans la galanterie? Préciosité et questions de genre*, pp. 107-118, attraverso una fine analisi delle connessioni e opposizioni tra *galanterie*, *préciosité* e *tendre*, effettuata anche attraverso la cartografia di Madeleine de Scudéry e Michel de Pure, individua nel periodo in cui questa articolazione si sviluppa il momento in cui si impone progressivamente la norma eterosessuale e il concetto di “sesso femminile”, indicando le vie di fuga e le resistenze a tale modello. Liselotte STEINBRÜGGE, *Du genre d'un genre nouveau: les portraits littéraires d'Anne-Marie-Louise d'Orléans*, pp. 119-132 si concentra sul ritratto letterario nella realizzazione dei *Divers portraits* di Mlle de Montpensier (1659) per ipotizzare che la trasgressione al genere, nella doppia accezione che rinvia all'appartenenza sessuale e alla configurazione letteraria, sia in quest'opera duplice, realizzando un superamento della norma nei due sensi. Marion DE LENQUESAING, *Conquérir l'exceptionnel féminin: Jeanne de Chantal et la femme forte*, pp. 133-148, esamina gli scritti agiografici relativi a Jeanne de Chantal, per riscontrarvi un recupero e un aggiornamento dell'immagine della «femme forte», di derivazione biblica, nel quale viene convogliata tutta l'eccezionalità di tale figura. Hendrik SCHLIEPER, *La virilité dans "Iphigénie" selon Racine*, pp. 149-162, prendendo le mosse dal presupposto che il teatro classico sia il luogo privilegiato della discussione e della negoziazione sulle questioni di genere, analizza la tragedia raciniana nella sua dimensione di incarnazione di diversi modelli di virilità: quello di Agamennone, esemplare della mascolinità in crisi, a confronto con quello di Achille, che invece emerge in una nuova configurazione della mascolinità galante.

Chiude il volume una conversazione tra la curatrice del volume e Marie-Frédérique Pellegrin, editore scientifico dei testi di Poullain de La Barre dedicati a questioni di genere.

[LAURA RESCIA]

OLIVIER LEPLÂTRE, *Fénelon ou l'inquiétude du politique*, Paris, Hermann, 2015, 487 pp.

Il volume si iscrive nel rinnovato interesse che l'opera di Fénelon – gli scritti pedagogici come quelli spirituali – ha conosciuto nell'ultimo ventennio. Come l'indica il titolo, questo lavoro si concentra sulla riflessione politica dell'arcivescovo di Cambrai, già oggetto degli interessanti saggi raccolti negli atti del convegno di Strasburgo del 1999 (*Fénelon. Mystique et politique*, a cura di F.-X. Cuhe e J. Le Brun, Paris, Champion, 2004). Ma la problematica che Olivier Leplâtre mette a fuoco non manca di originalità. Si tratta del complesso rapporto tra finzione narrativa e politica. Per quale motivo, si chiede Leplâtre, Fénelon, pur così attento alla cosa pubblica, non ha mai composto un'opera di teoria politica? Nelle tre dense parti che compongono il volume Leplâtre interroga questa omissione ed elabora una interpretazione critica non priva di suggestione.

La prima parte («L'impensable pensée politique») analizza le premesse del pensiero politico di Fénelon, preso tra un pessimismo antropologico che vede nel mondo «un Enfer déjà commencé», la necessità di un'arte del buon governo che di quest'inferno tenga conto, la figura del principe la cui natura umana ne fa una vittima delle passioni, e la coscienza che le passioni

sono la fonte stessa dell'energia che sostanzia la politica. L'«inquiétude du politique» sta nella drammaticità di questa impasse.

Nella seconda parte («Épreuves de la fiction»), Leplâtre ripercorre i testi narrativi di Fénelon – opuscoli pedagogici, favole, *Dialogues des morts* e *Télémaque* – ravvisando nella creazione letteraria la forma più consona all'espressione del pensiero politico. Perché Fénelon preferì, a una riflessione teorica, la via della creazione letteraria? È sufficiente, per spiegarne le ragioni, addurre gli intenti pedagogici dell'autore – il suo ruolo di precettore del duca di Borgogna, per il quale scrisse queste opere – o una personale reinvenzione, nel solco della tradizione rinascimentale dei *miroirs des Princes*, di una paideia principesco? Motivi più profondi – e più complessi – emergono dall'interpretazione che delle opere narrative di Fénelon dà lo studioso. La finzione, osserva Leplâtre, «porte en elle-même une interrogation politique». Fénelon la piega infatti al progetto di mettere a nudo e sotto accusa il peso che assume l'immaginazione nella sfera del politico: la finzione narrativa si trova allora al servizio di una contestazione della finzione politica e, soprattutto, della «fictionalisation» del sociale. Conviene, insomma, guardare alla politica secondo Fénelon nella prospettiva stessa che la politica adotta per sostenersi e sostenersi: quella, appunto, che permette di distinguere nell'«anamorphose des fictions vraies» le rappresentazioni delle «métamorphoses imaginaires» del politico. Le pagine dedicate a interpretare in questo senso le finzioni féneloniane sono di estremo interesse e sollecitano l'adesione del lettore grazie anche alle seduzioni di una riflessione critica «en abyme», o «au second degré».

«Le gouvernement des images», ultima parte del volume, vaglia il ruolo delle immagini in questi testi narrativi: un ruolo che, per il giovane duca di Borgogna, si proponeva come un risveglio all'arte, figura del divino pur nell'essenza transitoria della sua sostanza fittizia.

Olivier Leplâtre ha l'indubbio merito di dare una forma stilistica di grande raffinatezza alla sua analisi: fascino di una scrittura che non sempre, tuttavia, rende agevole la lettura e la comprensione sintetica del discorso critico.

[BARBARA PIQUÉ]

GAELE LAFAGE, *Charles Le Brun, décorateur de fêtes*, Préface de J. de La Gorce, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 321 pp.

L'attività come decoratore di feste e cerimonie di Charles Le Brun, “Premier peintre” del Re Luigi XIV, allievo di Nicolas Poussin e fondatore, nel 1648, dell'*Académie royale de peinture et de sculpture*, è stata a lungo dimenticata. Il carattere effimero delle creazioni di Le Brun, capaci, nel giro di poche ore, di stravolgere piazze, palazzi e giardini, con grandi apparati creati per l'occasione e poi distrutti alla fine delle cerimonie, ne ha decretato l'oblio nei secoli successivi. Il libro di Gaëlle Lafage, con l'aiuto di fonti e immagini, cerca di ricostruire questi grandi apparati, comprendenti dipinti, sculture, tappezzerie e grandi strutture, come gli archi di trionfo, e ne permette la ricollocazione nel contesto storico che li ha visti nascere.

Nella prima parte del volume, sono indagati e definiti i rapporti che il decoratore aveva con Luigi XIV e con i personaggi politici del secolo; nella seconda parte, lo studio dei disegni, delle bozze degli apparati e della loro realizzazione permette la ricostruzione delle

cerimonie e delle feste reali più rappresentative del secolo. La terza parte indaga la ricezione degli apparati scenici di Le Brun, studiando le descrizioni presenti nelle *gazettes*, nei libri e nei libretti scritti per l'occasione, nei disegni e nelle stampe, nate con lo scopo di rendere immortale l'effimero.

Come sottolinea Jérôme de la Gorce nella breve prefazione, la ricostruzione di queste opere dimenticate ci permette di conoscere meglio i gusti e le capacità di Le Brun, completando il ritratto di uno dei più importanti artisti francesi del XVII secolo.

[MONICA PAVESIO]

*Théâtre des femmes de l'Ancien Régime*, Tome II, XVII<sup>e</sup> siècle, édition d'A. EVAÏN, P. GETHNER et H. GOLDWIN, Classiques Garnier, 2015, 604 pp.

Dopo qualche rara voce cinquecentesca, la presenza delle donne drammaturgo iniziò a manifestarsi, nel panorama secentesco, solo a partire dalla metà del secolo, quando, nel 1655, la prima donna professionista del teatro francese, Françoise Pascal, pubblicò la sua tragicommedia *Agathonphile martyr*. Poco tempo dopo, altre tre poetesse e romanziere, Mme de Villedieu, Mme Deshoulières e Anne de La Roche-Guilhen, iniziarono a dedicarsi al teatro. Nonostante gli ostacoli, i pregiudizi e l'ostilità di un'istituzione letteraria chiusa alle donne, questa nuova generazione partì alla conquista del teatro francese secentesco, ottenendo dei risultati tangibili: le loro *pièces* furono recitate dai migliori attori del tempo nei principali teatri parigini, furono recensite dai giornali e ottennero un buon successo, suscitando l'interesse degli editori.

Il volume *Théâtre des femmes de l'Ancien Régime*, già pubblicato nel 2008 (Publications de l'Université de Saint-Etienne), viene oggi riproposto nelle Edizioni Classiques Garnier. Un'introduzione generale presenta le cinque autrici che riuscirono, con le loro opere teatrali, a inserirsi nel panorama prevalentemente maschile del teatro francese di metà Seicento, analizza i generi teatrali da loro utilizzati, collega, poi, il lavoro di queste prime donne drammaturgo al rinnovamento del teatro francese e alla corrente del Preziosismo.

Sono contenute nel volume le edizioni critiche modernizzate di nove *pièces*. Quattro furono composte dalla lionese Françoise Pascal: si tratta di due farse, o *pièces comiques*, del 1657, che hanno il pregio di aver rinnovato e migliorato il genere della commedia comica in un atto; di una tragicommedia ispirata dal *Grand Cyrus* di Madeleine de Scudéry; di una *pièce comique* del 1664, che riproduce un episodio dell'*Astrée*. Seguono, poi, una tragedia sacra, dedicata a Santa Caterina d'Alessandria, pubblicata a Parigi nel 1663 dalla Sœur de la Chappelle, una religiosa rimasta a tutt'oggi sconosciuta; due tragicommedie, *Manlius* del 1662 e *Le Favori* del 1665, scritte da Mme de Villedieu; la *comédie-ballet Rare-en-tout*, unica *pièce* di teatro della romanziere protestante Anne de La Roche Guilhen; la tragedia *Genséric* della poetessa Mme Deshoulières.

Concludono il volume un glossario e una succinta bibliografia, che evidenzia lo scarso interesse che fino ad oggi hanno suscitato le cinque autrici e le loro opere.

[MONICA PAVESIO]

MADAME DE VILLEDIEU, *Les Amours des grands hommes*, texte établi et présenté par N. Grande, Classiques Garnier, 2015, «Société des textes français modernes», 241 pp.

Nathalie Grande pubblica, per la prima volta, l'edizione critica modernizzata e annotata di uno dei testi di Mme de Villedieu più celebri nel XVII secolo, ma caduti maggiormente nell'oblio in epoca moderna, *Les Amours des grands hommes*. Opera appartenente al genere della novella galante, il testo vede la luce nel 1671, nel periodo di straordinaria fecondità letteraria dell'autrice che, spinta dall'insistenza dell'editore Barbin, pubblica tra il 1669 e il 1673 ben sette novelle, la maggior parte delle quali formate da più di sei volumi. *Les Amours des grands hommes* è quindi il prodotto di una scrittrice che ha ormai raggiunto uno stile efficace e il culmine del successo.

Nella ricca e approfondita introduzione, Nathalie Grande ripercorre la genesi dell'opera dedicata alla vita amorosa di quattro grandi personaggi dell'Antichità – Solone, Socrate, Cesare e Catone – inserendola nel genere della novella galante, creato dalla stessa Mme de Villadieu. Grande attenzione è data allo studio delle fonti, alle tecniche narrative, alla scrittura "galante" dell'autrice che porta a un sovvertimento dell'eroismo di metà secolo e all'affermazione di una nuova galanteria burlesca. Il testo contiene alcuni annessi con giudizi secenteschi sull'opera di Mme de Villedieu, i riassunti delle novelle e un esauriente bibliografia.

[MONICA PAVESIO]

ÉVARISTE GHERARDI, *Le Théâtre italien*, Tome I, édition de N. Marque, préface de Ch. Mazouer, Paris, Classiques Garnier, 2016, 1022 pp.

Il *Théâtre italien* di Gherardi rappresenta una delle migliori testimonianze della fusione tra la tradizione italiana della commedia dell'arte e il teatro francese di metà Seicento. Dopo la cacciata della *troupe* italiana da Parigi, l'Arlecchino Evaristo Gherardi pubblica una raccolta di cinquantacinque *pièces* del repertorio dell'*Ancien Théâtre Italien*. Dopo una serie di vicissitudini che portano al proliferare di edizioni pirata e di *pièces* separate, la prima edizione ufficiale, riconosciuta da Gherardi, esce nel 1700 in sei volumi. La raccolta ebbe una serie di riedizioni settecentesche, per poi cadere nel più completo oblio.

Il primo volume di questa prima edizione moderna contiene undici commedie: *Arlequin Mercure Galant*, *Arlequin Grapignan*, *Arlequin lingère du Palais*, *Arlequin Protée*, *Arlequin empereur dans la lune*, *Arlequin Jason*, *Arlequin Chevalier du Soleil*, *Isabelle médecin*, *Colombine avocat pour et contre*, *Le Banqueroutier*, *La Précaution inutile*. Le *pièces* sono precedute da una breve prefazione scritta da Charles Mazouer e da un'introduzione da lui redatta in collaborazione con Nathalie Marque, che ripercorre i successi del teatro italiano in Francia e descrive i rapporti fra gli attori dell'*Ancienne troupe* e i drammaturghi francesi che con essi collaborarono. Le *pièces* sono precedute da una presentazione e sono corredate da note esplicative, varianti, partiture musicali, riproduzioni di frontespizi; un glossario, una bibliografia e un indice dei nomi sono posti in chiusura.

[MONICA PAVESIO]

SAINT-ÉVREMOND, *Écrits sur le théâtre*, Édition présentée, établie et annotée par F. Corradi, Pisa, Edizioni ETS, 2015, «L'écrivain critique», 108 pp.

Gli scritti di Saint-Évremond, nell'edizione annotata e presentata da F. Corradi, aprono la nuova collana del Seminario di filologia francese, intitolata *L'écrivain critique*. Nella ricca e approfondita introduzione, Corradi, dopo una breve presentazione biografica di Saint-Évremond, s'interroga sull'opportunità di inserire nella collezione una scelta di testi di uno scrittore che per primo si definisce «ni critique ni auteur». Quando Saint-Évremond scrive le sue opere critiche, il "campo" della critica letteraria è ancora instabile e privo di autonomia. L'*Académie française*, a partire dal 1635, ha il diritto di legiferare sulla poetica e di esprimere giudizi sulle opere, anche se il suo potere non è sempre riconosciuto ed origina alcune famose *querelles*. Gli strumenti a disposizione di Saint-Évremond per fare critica letteraria nascono proprio da queste *querelles* che imperversano nel panorama teatrale del XVII secolo.

Non esistendo ancora un metodo per scrivere critica letteraria, l'autore adotta un formato molto flessibile, che chiama "jugement", "lettre", "éloge", "dissertation", "observation". La frammentarietà e la totale indifferenza manifestata per la pubblicazione dei suoi scritti hanno portato al proliferare fin dal XVII secolo di edizioni non autorizzate e spesso apocriefe. Solo all'inizio del XVIII secolo, Saint-Évremond viene con-

vinto a riordinare i suoi scritti e a curare un'edizione di qualità. La morte, purtroppo, gli impedirà di concludere l'impresa, ma i manoscritti da lui corretti saranno riuniti e daranno origine alla prima grande edizione pubblicata nel 1703 con il titolo di *Œuvres mêlées*, successivamente altre sue edizioni saranno pubblicate nel 1709 e nel 1725.

Federico Corradi parte da questa prima edizione, e dal confronto con quelle successive, per regalarci un'edizione critica modernizzata e annotata degli scritti teorici di uno dei primi critici militanti della storia. Il volume comprende la *Dissertation sur la tragédie de Racine intitulée Alexandre le Grand*, i *Quatre essais sur la tragédie et la comédie*, le opere *Sur les caractères des tragédies* e *De la tragédie ancienne et moderne* e la *Défense de quelques pièces de théâtre de M. Corneille*. Si tratta di testi, scritti nel periodo compreso tra il 1667 e il 1677, in cui Saint-Évremond sviluppa i suoi punti di vista sugli autori antichi e moderni, francesi e stranieri, mettendo in luce, con grande insistenza, il suo disprezzo per la *tragédie galante* e la sua preferenza per Corneille rispetto al giovane rivale Racine, la cui stella sta offuscando ormai la gloria del rivale.

La bella edizione critica curata e annotata da F. Corradi, nonché l'approfondita introduzione, permettono la riscoperta di un autore troppo a lungo dimenticato e la ricostruzione di un periodo di grande importanza per lo sviluppo del teatro francese secentesco.

[MONICA PAVESIO]

## Settecento

### a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

SUZANNE DUMOUCHEL, *Le journal littéraire en France au dix-huitième siècle. Émergence d'une culture virtuelle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016, «Oxford University Studies in the Enlightenment», 332 pp.

Le livre de Suzanne Dumouchel, chercheuse à l'Institut Historique Allemand, est consacré à une question de grande actualité de nos jours: à travers l'étude de la presse littéraire, il retrace le processus de l'apparition d'une culture virtuelle à l'ère des Lumières. C'est en se situant dans la perspective de la pragmatique littéraire que l'auteur entreprend l'examen des pratiques culturelles entre 1714 (la publication de la version française de *The Spectator*) et 1777 (la parution du premier quotidien français, le *Journal de Paris*). L'étude s'appuie sur l'analyse de cinq périodiques littéraires: le *Mercur de France*, le *Journal des dames* et trois autres, marqués par la personnalité puissante de leurs rédacteurs, *Le Pour et contre* de Prévost, *Le Nouvelliste du Parnasse* de Desfontaines et Granet, ainsi que *L'Année littéraire* de Fréron.

Dans sa préface, Jean-Paul SERMAIN met en lumière les enjeux du livre et souligne le fait qu'au-delà de la diffusion des savoirs, la presse française du XVIII<sup>e</sup> siècle contribue tout aussi bien au changement de la

conscience des lecteurs. L'étude de Suzanne Dumouchel comprend une introduction, trois parties bien équilibrées dont chacune se compose de trois chapitres, une conclusion générale, deux annexes (les fiches sur les périodiques et une table des références), ainsi qu'une bibliographie et l'index. L'introduction insiste sur les différences entre les cinq journaux littéraires analysés qui se voient rangés dans trois grandes catégories. *Le Nouvelliste du Parnasse* et *L'Année littéraire* sont essentiellement consacrés à la critique des textes; la particularité du *Pour et contre* est qu'il est sous-tendu par une structure narrative, alors que le *Mercur de France* et le *Journal des dames* changent régulièrement de rédacteur principal et accueillent la voix des lecteurs.

La première partie, qui traite des pratiques éditoriales et auctoriales, souligne qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle le journal propose un savoir structuré lié à l'actualité. Cependant, la structuration des périodiques doit correspondre à des contraintes qui découlent de la nécessité de la périodicité, du caractère éphémère de la feuille et de la garantie d'une information actuelle et réelle. Les formes textuelles utilisées dans les journaux montrent une grande diversité: à part les textes poétiques et en prose, on y trouve parfois aussi des partitions musi-

cales ou des vignettes et gravures. La seconde partie est consacrée aux questions liées au journal en tant qu'atelier littéraire expérimental. Ce caractère d'atelier se manifeste, d'un côté, par le fait que le périodique initie le lecteur à l'activité critique et, de l'autre, par le métier de journaliste en train de s'inventer. Tout en recensant les différentes formes littéraires qui contribuent à la formation du genre journalistique, l'auteur du livre met l'accent sur le rôle grandissant des réactions du public lors de la réception des œuvres. Ce processus amène à l'évolution de la notion du goût qui devient, au siècle des Lumières, un instrument de critique.

La troisième partie, enfin, s'intéresse à la transformation des lecteurs en public, en même temps qu'elle trace le processus au cours duquel le journal littéraire devient un objet culturel. Les périodiques ouvrent un espace de dialogue et de débats auxquels participent également les lecteurs. De cette manière, le journal littéraire représente une forme de sociabilité et concourt alors à la constitution d'un public, d'une «république des lettres». Si l'usage du vocabulaire deleuzien (rhizome, déterritorialisation etc.) semble quelque peu surprenant dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle, Suzanne Dumouchel explique qu'il sert à éclairer les modifications culturelles et sociales entraînées par les périodiques. Ceux-ci créent en effet un monde virtuel, tout en reprenant les usages du monde réel qu'ils adaptent à l'espace médiatique.

Par son questionnement, cette étude, qui témoigne d'une grande érudition, s'intègre à merveille dans les recherches actuelles portant sur la communication en général et plus spécifiquement sur les périodiques de l'Ancien Régime. La structure du livre est claire, mais on peut y relever une inclination un peu trop manifeste à la catégorisation. Dans son étude Suzanne Dumouchel offre un point de vue critique sur le rapport entre les journaux littéraires et les pratiques culturelles qui y sont attachées. Elle parvient à démontrer que les germes de la culture virtuelle émergent déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, au sens où les périodiques créent un univers parallèle au monde réel, en même temps qu'ils contribuent au développement de la pratique critique des lecteurs.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

*Les Pays-Bas aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Nouveaux regards*, sous la direction de Catherine SECRETAN et Delphine ANTOINE-MAHUT, Paris, Honoré Champion, 2015, 298 pp.

L'Introduction des rédacteurs, suivie de l'étude de Willem FRIJHOFF (*La perception identitaire et son influence sur l'historiographie. Réflexions sur les Pays-Bas et leur Siècle d'Or*, pp. 21-48), nous introduit dans le débat historiographique contemporain et ses répercussions sur l'actualité néerlandaise. L'auteur regrette surtout les conquêtes récentes du présentisme et l'oubli de la notion de la causalité historique. Dans la suite, Theo VERBEEK (*Étudier l'histoire du cartésianisme néerlandais*, pp. 51-64.) met en évidence le rôle déterminant dans l'histoire de la philosophie de quelques grands auteurs qui ne sont hollandais que par adoption. Son étude permet de déconstruire quelques grands préjugés ancrés dans nos histoires, comme par exemple celui du relatif isolement de Descartes aux Pays-Bas. Quant à Robin BUNING (*H. Renier and the earliest teaching of Cartesian Philosophy at Utrecht University*, pp. 65-78), il propose les premiers résultats d'une vaste recherche sur Renier,

ami et admirateur de Descartes, qui combina les idées cartésiennes avec Aristote et aussi avec des conceptions atomistes. Erik-Jan BOS (*Regius and the diffusion of Cartesianism in the early 1640's – and beyond*, pp. 79-88. exhibe le rôle décisif des supports souvent considérés comme «mineurs» (comme par exemple la formule mnémotechnique forgée par Regius) dans l'histoire de la réception des idées. L'étude d'Antonella DEL PRETE (*Y-a-t-il une théologie [néerlandaise] cartésienne?*, pp. 89-105) revient sur la singularité du cartésianisme néerlandais à la lumière des usages de la philosophie et de la théologie, de leurs conséquences sur la définition de l'orthodoxie et de l'hétérodoxie, en relation avec le coccéianisme. Quant à Delphine ANTOINE-MAHUT (*La fabrique de l'histoire du cartésianisme néerlandais dans les histoires de la philosophie française au XIX<sup>e</sup> siècle*), elle poursuit le travail de déconstruction des préjugés sur la philosophie des Pays-Bas, par l'examen attentif des relais historiques dans l'institutionnalisation pérenne d'un modèle hagiographique, nationaliste et spiritualiste du cartésianisme. Catherine SECRETAN (*Compétence et valorisation de l'individu dans les Pays-Bas aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*) reprend les principaux moments de l'évolution du concept de la compétence, à l'origine de laquelle se trouvent les besoins économiques, bureaucratiques et politiques de la nouvelle entité politique. Laurent BOVE (*La multitude chez Bruegel et Spinoza: de l'image au concept*, pp. 145-161) prend pour objet la réflexion sur la multitude, associe philosophie et peinture – une confrontation interdisciplinaire de la sorte jette un éclairage nouveau sur l'histoire de la philosophie en l'associant à l'histoire des représentations. Charles-Édouard LEVILLAIN (*«Un reste apparent de grandeur». La querelle du stathouderat et la question du redressement de la Hollande (1700-1750)*, pp. 163-199) apporte quelques nouvelles pièces au dossier montrant en quoi la restauration du stathouderat a pu être perçue par ses partisans comme un moyen de redressement économique et moral du pays. La contribution de Bertrand FORCLAZ (*Repenser les frontières confessionnelles: le cas d'Utrecht*, pp. 201-216) prenant le cas d'une ville où régnait, au XVII<sup>e</sup> siècle, une grande pluralité religieuse, met en valeur deux phénomènes concomitants: l'affermissement des frontières confessionnelles d'un côté, et leur dépassement, de l'autre. Or, la coexistence confessionnelle ne peut pas être étudiée en négligeant ses fondements théoriques. Jacqueline LAGRÉE (*Meyer et Spinoza: du doute en philosophie et en théologie*, pp. 239-255) analyse ainsi en parallèle la conception du doute chez Spinoza et Meyer et fait apparaître que ces deux conceptions, différentes, mais complémentaires, ont pu contribuer au progrès de la tolérance. Dans la continuité de travaux portant sur le tacitisme, Jan WASZINK (*A new research agenda: origins of secularization and Tacitism*, pp. 217-237) aborde la question de la rhétorique très particulière que Tacite met en œuvre pour soutenir sa volonté de réalisme et pour dissimuler sous un tas de citations la portée subversive de ses propositions. Enfin, Myriam GREIL-SAMMER (*Le succès des «Dernières volontés» de Lowys Porquin en tant que media de propagande moderne: un testament spirituel devenu simultanément instrument d'indoctrinement catholique et protestant*) nous propose une étude relevant des *visual studies*, courant interdisciplinaire inauguré dans les années 1990.

[PETER BALÁZS]



LYNN HUNT, MARGARET C. JACOB, WIJNAND MIJNHARDT, *Le livre qui a changé l'Europe. Cérémonies religieuses du monde de Bernard Picart et Jean Frédéric Bernard*, traduit de l'anglais par Sylvie Kleiman Lafon, Genève, Éditions Markus Haller, 2015, 482 pp.

Publicate in sette corpi volumi *in folio* tra il 1723 e il 1737, le *Cérémonies religieuses de tous les peuples du monde* hanno rappresentato, affermano i tre autori di questo documentato studio, il libro che ha cambiato l'Europa. Fin dall'Introduzione, essi fanno infatti osservare come l'opera di Bernard Picart (che ne disegnò le 150 incisioni) e di Jean Frédéric Bernard (non solo editore, ma anche autore) abbia dato voce e corpo ad una idea assai radicale per l'epoca in cui è stata proposta, quella che «tutte le religioni sono ugualmente degne di rispetto».

Le *Cérémonies religieuses du monde* conobbero un grandissimo successo nel corso del Settecento e dell'Ottocento, venendo subito tradotte in olandese, inglese e tedesco e poi ristampate, plagate a più riprese, come ben illustrato nell'Appendice B, che conclude il volume. Al successo presso i contemporanei non è tuttavia corrisposto, nel corso del Novecento, un interesse da parte degli studiosi che, concentrati sui grandi autori dei Lumi, hanno largamente ignorato il lavoro di Picart e Bernard. Hunt, Jacob e Mijnhardt, partendo dal dato incontrovertibile dell'ampia circolazione dell'opera, sottolineano invece come lo studio del caso delle *Cérémonies religieuses du monde* concorra a rivelare una concezione ben diversa della diffusione dei saperi nell'età dei Lumi, che supera l'idea che la rivoluzione intellettuale settecentesca sia da attribuirsi a una ristretta cerchia e a processi di comunicazione solamente *top-down*. L'opera di Picart e Bernard, infatti, concorre a mettere in rilievo una «nuova concezione della circolazione artigianale e cosmopolita del sapere», alla quale presero parte anche artigiani, farmacisti, mercanti, incisori, editori e stampatori.

A fianco dell'aspetto della circolazione delle idee, altro punto di grande interesse delle *Cérémonies religieuses du monde* messo in luce da Hunt, Jacob e Mijnhardt è la novità nell'approccio e nei contenuti. Essenziale per la comprensione dell'opera sono innanzitutto il contesto storico di un'Europa ancora agitata da attriti tra cattolici e protestanti e il *background* biografico dei due protagonisti (cui è dedicata la prima parte, «Le monde du livre»), francesi calvinisti riparati nei Paesi Bassi, vicini al circolo di Marchand e s'Gravesande e dunque ai principi newtoniani di uniformità e regolarità della natura. L'analisi delle religioni da loro proposta (analizzata nella seconda parte, «Le livre du monde») e largamente basata sui resoconti di viaggio si configura così non come un tentativo militante di far prevalere il proprio credo denigrando gli altri e riducendoli a «idolatrie pagane», ma come un continuo sforzo di comparare con neutralità e di riflettere via via il punto di vista della singola religione trattata, in nome della tolleranza.

[GIULIA DELOGU]

MONTESQUIEU, *Correspondance choisie*. «Avec respect et l'amitié la plus tendre», éd. Philip STEWART, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Correspondances et Mémoires» 24, 284 pp.

Le premier tome de l'édition critique de la *Correspondance* de Montesquieu a paru en 1998 (*Œuvres complètes*, tome 18), sous la direction du regretté Louis Desgraves et d'Edgar Mass. Le deuxième (*Œuvres complètes*, tome 19) a paru en 2014 sous la direction de Phi-

lip Stewart et de Catherine Volpilhac-Auger (je m'excuserai de ne pas pouvoir mentionner les noms de tous les collaborateurs dans ce bref compte rendu). Il reste encore deux volumes de la *Correspondance* et il serait inutile d'insister sur l'effort que demande ce travail collectif. En attendant, Philip Stewart offre au public une *Correspondance* choisie. Le texte des lettres est modernisé, ce qui est absolument justifié en cas d'un choix de textes destiné au public avant la parution des volumes restants de l'édition critique. Le volume ne décourage nullement ceux qui ne sont pas des spécialistes de Montesquieu, mais peut également être utile à ceux qui le sont. Bien que l'édition d'un choix de lettres ne puisse pas être considérée un outil de recherche au même titre que l'édition critique de la *Correspondance* complète, il sert parfaitement comme un "guide" pour les étudiants, les jeunes chercheurs et les enseignants dix-huitiémistes.

Dans l'introduction, l'éditeur nous donne un aperçu biographique et présente le réseau de correspondants du Président. Comme il le précise, il cherche à dégager Montesquieu (l'auteur mais aussi l'homme) de l'image d'austérité et de gravité qui l'entoure. Son objectif est de présenter la variété thématique ainsi que les nuances stylistiques des lettres et, par là, les aspects moins connus de la vie et de l'œuvre de Montesquieu. L'histoire éditoriale de cette *Correspondance* mérite également notre attention: elle se compose de moins de 1000 lettres conservées, dont certaines existent sous forme de copie ou de brouillon. La plus grande partie de la *Correspondance* est dite «active» mais il serait problématique de considérer le manuscrit existant comme une vraie missive dans certains cas. Les copies et brouillons laissent les spécialistes dans l'incertitude: ces lettres ont-elles été réellement envoyées et si oui, sous quelle forme? Certaines lettres sont autographes, d'autres sont de la main d'un secrétaire. Mais ce qui en rend l'édition encore plus difficile, c'est le fait que la *Correspondance* de Montesquieu est dispersée aujourd'hui. Les spécialistes ne peuvent pas toujours avoir accès au manuscrit original et le retranscrire, il faut donc avoir recours dans bien des cas aux sources imprimées, c'est-à-dire aux éditions antérieures, dont la première, contenant les lettres dites «familières» à des amis italiens, a paru en 1767. Philip Stewart présente soigneusement ces sources dans son introduction et signale à la fin des lettres la source imprimée ou le lieu de conservation du manuscrit.

Le volume contient des lettres intégrales, approximativement un cinquième des lettres conservées. Parmi les correspondants, on trouve les membres de la famille de Montesquieu, des aristocrates, des ecclésiastiques, des salonniers, des savants et des philosophes. Certains noms sont très connus, comme celui de Mme de Tencin, d'Helvétius, de La Condamine, de Hume, etc. La variété des sujets est également remarquable: dans la Lettre 38, de Mme de Tencin à Montesquieu, il s'agit du fameux vin de Tokay, la lettre 30 est une lettre d'amour à la princesse Trivulzio. La lettre 160, écrite à D'Alembert en 1753, concerne l'*Encyclopédie*: Montesquieu ne se charge pas des articles DÉMOCRATIE et DESPOTISME, il préfère l'article GOÛT (le fait est connu mais le lecteur le voit confirmé par Montesquieu lui-même). Plusieurs lettres concernent le destin de *L'Esprit des lois* après sa parution en 1748.

L'apparat critique est de qualité. L'introduction, d'une douzaine de pages, peut toutefois nous paraître un peu modeste par rapport à la complexité de la tâche éditoriale. Les notes servent la mise en contexte historique et permettent de situer les allusions biographiques, autant que possible. Un certain nombre de notes éclairent les intertextes (citations ou paraphrases)

ou concernent le lexique. On trouve à la fin du volume la liste chronologique des lettres, une brève chronologie de la vie et des œuvres de Montesquieu et l'index des noms de personnes, toujours très utile sinon indispensable dans une correspondance. Il aurait peut-être été utile d'intégrer une notice bibliographique contenant les études les plus importantes consacrées à la *Correspondance* de Montesquieu, mais on dispose de tous les repères nécessaires pour lire les lettres choisies et de se former une idée de Montesquieu épistolier. Je voudrais signaler un avantage non négligeable d'une telle édition: à l'encontre des volumes prestigieux des *Œuvres complètes*, il est tout à fait abordable pour une bibliothèque personnelle.

[ESZTER KOVÁCS]

ISAAC NEWTON & ÉMILIE du CHÂTELET, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle. La traduction française des Philosophiæ naturalis principia mathematica*, a cura di Michel Toulmonde, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2015, 2 voll., 524+556 pp.

In questi due eleganti volumi, Michel Toulmonde presenta l'edizione critica del manoscritto autografo della traduzione francese dei *Philosophiæ naturalis principia mathematica* di Newton realizzata da Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marchesa Du Châtelet (1706-1749). Si tratta di un progetto editoriale nato in occasione del convegno organizzato presso la Bibliothèque Nationale de France nel giugno 2006, per il tricentenario della nascita della marchesa. Oltre ai due volumi qui presentati, ne è previsto un terzo, dedicato al *Commentaire* dell'opera newtoniana redatto da Émilie insieme alla traduzione.

Nei *Principia*, scritti su sollecitazione di Halley per approfondire le questioni affrontate nel *De motu*, Newton ha introdotto l'idea di gravitazione universale e ha criticato la teoria cartesiana dei *tourbillons*. Nonostante l'immediato successo ottenuto in Inghilterra, dovranno passare circa 70 anni dalla prima edizione dei *Principia* perché le idee innovative di Newton siano definitivamente accettate dall'Europa colta. All'edizione del 1687 segue una seconda nel 1713, con modifiche e integrazioni suggerite dal fisico Roger Cotes, e una terza nel 1726. Émilie ha lavorato su quest'ultima edizione dei *Principia*, frutto della collaborazione fra Newton e Henry Pemberton. Il progetto di tradurre dal latino i *Principia* e commentarli ha preso forma nel 1745: dopo mesi di intenso lavoro, il manoscritto della traduzione è inviato alla Censura, dove riceve presto l'approvazione di Clairaut. All'inizio del 1749, poco prima di partorire, Madame du Châtelet farà depositare questo manoscritto alla Biblioteca del re. Oltre ad esso, i manoscritti dei due volumi pubblicati nel 1759 comprendono un *Commentaire* e le figure per i libri II e III. Gli originali di queste ultime (preparati e numerati da Émilie) sono stati ritrovati con gli archivi della famiglia du Châtelet soltanto nel 2010, insieme alla prima parte del *Commentaire*.

Sulla base di questi documenti, Michel Toulmonde ha condotto un accurato lavoro, corredato da un'introduzione in cui descrive la struttura dei manoscritti e si sofferma sui vari elementi utili a una migliore comprensione del testo, come l'ortografia, i mutamenti intercorsi nelle espressioni matematiche dal XVIII secolo a oggi, gli errori presenti nelle circa 1400 pagine del manoscritto, la scrittura di Madame du Châtelet, le figure e le tabelle con i valori numerici. Il curatore prova infine a spiegare le ragioni della tardiva pubblicazione dei *Principes*

*mathématiques*, usciti soltanto il 21 giugno 1759; a questo ritardo non sarebbero estranei, accanto a notevoli difficoltà tipografiche relative alle *planches*, gli impegni di Clairaut – principale responsabile della pubblicazione del *Commentaire* – e l'assenza dalla Francia di Voltaire, compagno di Émilie dal 1733 e come lei impegnato nella diffusione delle idee di Newton. Fra coloro che vi hanno contribuito – oltre a Clairaut, si ricordano anche Maupertuis e Algarotti – Émilie ha senza dubbio rivestito un ruolo di primo piano e questa traduzione, ora disponibile in un'edizione critica moderna, lo dimostra.

[DEBORA SICCO]

ROGER KEMPF, SARAH KOFMAN, *Tributs à Voltaire*, Genève, Furore, 2017, 68 pp.

Uscito all'inizio di gennaio di quest'anno, il libro si compone di due contributi: *À vrai dire* di Roger Kempf (1927-2014) e *Et pourtant, elle tremble* di Sarah Kofman (1934-1994). Come si evince dalla breve nota degli editori in calce ai saggi, entrambi sono stati pubblicati per la prima volta nel ventiseiesimo numero della rivista «Furore», nell'anno del tricentenario della nascita di Voltaire (1994).

Il contributo di Roger Kempf, di cui si presenta qui la versione corretta e modificata dall'autore nel 2014, si sofferma in particolare sulla battaglia voltairiana per l'affermazione della tolleranza, tolleranza di cui però non possono beneficiare gli intolleranti. Si tratta di una battaglia che Voltaire combatte senza esclusione di colpi, con attacchi feroci, talvolta non esenti da volgarità, ma soprattutto con la tagliente ironia che lo contraddistingue e che egli stesso, in molte lettere, presenta come l'arma più efficace che i *philosophes* possono sfoderare contro l'*infâme*. Anche i racconti contribuiscono alla causa, ma Roger Kempf conclude contestando la tesi espressa da Sade nell'*Idée sur les romans*, secondo cui nei suoi scritti romanzeschi Voltaire sarebbe stato dominato dall'intenzione filosofica. Infatti, in Voltaire la letteratura non passa mai in secondo piano: «si grave que soit son objet, Voltaire est emporté et tourmenté par des idées de roman et sur les romans» (p. 23).

Sarah Kofman, da parte sua, prende le mosse da una circostanza biografica comune a Voltaire e a Nietzsche, ovvero dal fatto che «tous deux furent bouleversés par un tremblement de terre» (p. 35), rispettivamente quello di Lisbona del primo novembre 1755 e quello di Ischia del 28 luglio 1883, per affrontare la questione della peculiare ricezione di Voltaire da parte di Nietzsche. Di questo saggio, già rielaborato dall'autrice per il suo ultimo libro, *L'imposture de la beauté* (Paris, Galilée, 1995) sono state completate e corrette sia le citazioni sia le note. Sarah Kofman sottolinea la profonda affinità esistente fra i due autori: le menzogne millenarie combattute da Nietzsche richiamano infatti l'*infâme* odiata da Voltaire, anche se quest'ultimo non ha mai messo in discussione la morale; entrambi, inoltre, sono consapevoli del profondo valore del riso e della gaiezza. La dedica a Voltaire di *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) non è dunque casuale; essa, osserva giustamente l'autrice del saggio, «ne signe [...] pas un simple hommage passager et occasionnel, mais une volonté d'immortaliser le plus grand libérateur de l'esprit, la volonté de son éternel retour» (p. 43). Nietzsche inoltre si schiera a favore di Voltaire contro Rousseau, pur ritenendo che entrambi abbiano sbagliato a presupporre un'opposizione radicale fra natura e cultura. Voltaire, autentico spirito libero e non soltanto libero pensatore, è dunque per Nietzsche



un fondamentale termine di riferimento: «il ne lui laisse pas le dernier mot, mais l'avant-dernier» (p. 43).

[DEBORA SICCO]

JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou*, texte établi et présenté par Pierino Gallo, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2016, 629 pp.

Non sempre la fortuna critica di un autore è direttamente proporzionale alla sua importanza storica. Gli studi su Jean-François Marmontel sono ancora, quantitativamente, modesti rispetto all'abbondanza e alla varietà della sua produzione letteraria, e al successo che essa riscosse tra i contemporanei. Un caso esemplare è rappresentato da *Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou*: pubblicata per la prima volta nel 1777, tradotta in diverse lingue e rimasta in auge fino a buona parte dell'Ottocento, quest'opera non ha conosciuto edizioni moderne fino a quella di cui oggi rendiamo conto, che si caratterizza per l'accuratezza filologica e per la ricchezza delle note esplicative.

*Les Incas* descrive la conquista del Perù da parte delle truppe di Francisco Pizarro tra il 1532 e il 1533: un'impresa militare che ampliò i già vasti domini spagnoli nel Nuovo Mondo, ma che nello stesso tempo causò la fine di una delle più fiorenti civiltà precolombiane e lo sterminio di parte della popolazione indigena. Sono, in effetti, gli aspetti meno onorevoli della conquista e le sue tragiche conseguenze ad essere messi in maggiore evidenza dall'autore, sulla scorta delle sue fonti storiche: in particolare la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* del gesuita Bartolomé de Las Casas, ma anche i *Comentarios reales de los Incas* di Garcilaso de la Vega e l'*Histoire des deux Indes* dell'abbé Raynal.

Nel suo *Essai sur les romans considérés du côté moral* (1778), Marmontel descrisse, con la denominazione di «roman politique», quello che potremmo definire romanzo storico: *Les Incas* ne è un esempio nella misura in cui fatti e personaggi sono in gran parte reali; in esso si fondono tuttavia gli influssi di altri generi letterari. Dall'epopea, per esempio, derivano le descrizioni delle battaglie e degli eserciti schierati in campo (qui il modello è soprattutto la *Farsalia* di Lucano) e le complesse similitudini. Dal romanzo eroico provengono i racconti retrospettivi, grazie ai quali sono narrate la conquista del Messico da parte di Cortés, l'origine dell'impero Inca e la nascita dell'Inquisizione spagnola. Sono, invece, riconducibili al romanzo sentimentale le scene patetiche e, soprattutto, la storia d'amore fra lo spagnolo Alonzo e la peruviana Cora, vergine consacrata al culto del Sole. Il modello letterario principale è, però, il *Télémaque* di Fénelon, sia per il carattere «poetico», cioè armonioso e ritmato, della prosa, che per l'intento dichiaratamente edificante.

Il messaggio morale e ideologico de *Les Incas* è, infatti, esplicitato dal suo autore nella *Préface* (pp. 85-102): l'asservimento dei popoli andini fu dovuto, indubbiamente, all'avidità dei *conquistadores*, ma esso, secondo Marmontel, assunse caratteri di particolare atrocità soprattutto a causa del fanatismo religioso, della pretesa di imporre la propria fede con qualunque mezzo. L'atteggiamento dei personaggi nei confronti della diversità religiosa e culturale li divide, se così si può dire, in «buoni» e «cattivi»: tra i primi vanno citati l'anziano padre Las Casas, l'apostolo delle Indie che denunciò il genocidio dei nativi, e il giovane Alonzo, spinto dalla coscienza (e dall'amore) a unirsi al popolo che era venuto a combattere; tra gli altri

spicca il losco Valverde, frate vizioso e ipocrita, che aizza gli spagnoli allo sterminio degli «infedeli». Quanto a Francisco Pizarro, il narratore lo descrive come un uomo ambizioso ma onesto, che fu travolto dagli eventi anche perché circondato da persone infide. Nella sua *Préface* Marmontel si premura di distinguere il fanatismo dalla vera fede; in effetti, i discorsi religiosi presenti nel testo (quelli, naturalmente, pronunciati dai personaggi positivi) hanno un contenuto più deista che cristiano: anche sotto questo aspetto, *Les Incas* è un prodotto esemplare del secolo dei Lumi.

[VITTORIO FORTUNATI]

CLAUDE ARNAUD, *Chamfort*, Paris, Perrin, 2016, «Tempus», 480 pp.

Cet ouvrage constitue une version revue et augmentée de la première édition, parue chez Robert Laffont en 1988. Dans le préambule de cette nouvelle édition, l'auteur se donne pour but de «traiter Chamfort comme un personnage de roman, en restant le plus près possible de la vérité» (p. 9). Après avoir lu cet ouvrage, on constate sans aucune exagération que son objectif a été tout à fait réalisé.

Claude Arnaud doit affronter, dès le début de son travail, une des grandes énigmes de la vie de Chamfort (1740-1794), notamment celle de sa naissance. Selon Arnaud, et à l'opposé de ce que soutiennent d'autres biographes, le futur écrivain et moraliste fut un enfant illégitime de Jacqueline de Vinzelles, une noble mariée à Jean-François Dauphin de Leyval, et d'un chanoine de la cathédrale de Clermont. Baptisé Sébastien Roch Nicolas, il fut adopté et élevé par un épicier. Ses origines bâtarde, qu'il a découvertes étant encore très jeune, ont profondément influencé le reste de sa vie. Claude Arnaud retrace méticuleusement la vie de Sébastien Roch qui assume dans sa vie adulte le nom de Chamfort.

L'ouvrage, divisé en vingt-cinq chapitres, se concentre d'abord sur les premiers succès de l'écrivain, sa vie mondaine, sa maladie et les sources de sa misanthropie, ainsi que sur d'innombrables personnages du monde artistique et politique de l'époque dont il fait la connaissance. Malgré une réception chaleureuse à la cour, sa tragédie *Mustapha et Zéangir* connaît un échec spectaculaire à Paris, ce qui constitue un véritable point critique dans la vie de Chamfort qui décide d'abandonner sa carrière d'écrivain. Malgré cette déception, il regagne sa place dans la vie artistique du pays, est élu à l'Académie Française en 1781 et devient un des personnages les plus populaires des salons parisiens. Cependant, sa vie ne se termine pas là.

Dans la suite de son ouvrage, l'auteur présente le destin turbulent de Chamfort pendant la Révolution. Très engagé dans la vie politique, il devient aussi directeur de la Bibliothèque Nationale. Suite à une arrestation et pour éviter une nouvelle détention, il prend la décision de se suicider et meurt peu après. Dans les deux derniers chapitres, l'auteur met en relief l'influence posthume de Chamfort sur, entre autres, Schlegel, Pouchkine, Schopenhauer et Nietzsche. À la fin de l'ouvrage, nous trouvons une bibliographie exhaustive et trois annexes dont le dernier contient «soixante-dix maximes, anecdotes, mots et dialogues inédits, ou jamais réédités».

«Le XVIII<sup>e</sup> siècle connaissait un Chamfort sans maximes – nous ne connaissions que des maximes sans Chamfort» (p. 12), résume Claude Arnaud, dont l'ouvrage aussi fascinant que consciencieux non seulement nous permet de découvrir la vie et le caractère complexe de Chamfort mais, grâce à sa relation avec des person-

nages aussi variés que Madame Élisabeth, le prince de Condé, La Harpe, Mirabeau ou Talleyrand, brosse aussi un riche portrait de la France à la fin de l'Ancien Régime et surtout sous la Révolution. D'une manière à la fois historiquement scrupuleuse et profondément humaine, l'auteur montre comment «Chamfort a vécu le drame d'une génération ayant cherché à réconcilier Voltaire et Rousseau, les Lumières et les sentiments [...]» (p. 122).

[ŁUKASZ SZKOPÍŃSKI]

*Isabelle de Charrière écrivaine politique/Belle de Zuylen political writer*, «Cahiers Isabelle de Charrière/Belle van Zuylen Papers» 9, 2014, 146 pp.

Il presente numero dei «Cahiers Isabelle de Charrière/Belle de Zuylen Papers» – dal 2006 continuazione della «Lettre de Zuylen et du Pontet» (1976-2005) pubblicata dalla Société Isabelle de Charrière – che presentiamo con un ritardo di cui ci scusiamo, verte sull'attività di «écrivaine politique» che «la dame du Pontet» ha svolto in un'epoca in cui la riflessione sulla *res publica* sembrava essere appannaggio essenzialmente degli uomini. Come si fa osservare nella *Présentation* del numero della rivista in esame, l'interesse per la politica sottende in modo importante una corrispondenza e una produzione – *pamphlets, essais*, romanzi, *pièces* – costantemente nutrite da «une réflexion critique sur les pouvoirs en place, accompagnée d'une interrogation sur les qualités requises de celui ou ceux qui exerce/nt ce pouvoir» (p. 9). Tale interesse non può che essere accresciuto dalle congiunture storico-politiche europee della fine del secolo, su cui si concentrano quasi tutti gli scritti presi in esame nel presente volume. In *La Réponse à l'écrit du colonel de la Harpe d'Isabelle de Charrière: un pamphlet aux limites du genre* (pp. 14-38), Virginie PASCHE sottolinea la reattività dell'A. al contesto coevo: l'eventualità che il Pays de Vaud, o la Svizzera tutta, diventino nel 1797 una «République sœur» della Francia rivoluzionaria origina infatti la composizione della refutazione politica succitata, che gode tuttavia di una ricezione molto limitata:

il critico mostra infatti come la prospettiva femminile adottata, pur se coperta dall'anonimato, abbia nuociuto a un testo non scevro di argomentazioni audaci quali la comparazione tra due categorie parimenti escluse dall'esercizio del potere – i Vaudois, sudditi delle autorità bernesi, e le donne, sottomesse all'autorità maritale. Paola PERAZZOLO («*Quiconque lirait l'Émigré, l'Inconsolable, Brusquet et Elise, me lirait moi à peu de choses près*»: *la parfaite liberté d'Isabelle de Charrière*, pp. 39-54) prende in considerazione i rapporti tra la *pièce* di circostanza *La Parfaite Égalité ou les tu et les toi* di Dorvigny e la continuazione ideale composta dalla dame du Pontet. Helder MENDES BALAO (*La part précieuse de la beauté du monde: l'économie de Mme de Charrière*, pp. 54-71) raffronta invece le *Observations et conjectures politiques* (1787-1788), uno scritto politico riguardante i sommovimenti patriottici olandesi, con altri *essais* come le *Lettres d'un évêque français à la nation* (1789): in entrambi i casi, Charrière insiste sul senso di responsabilità individuale e sulla necessità di una migliore distribuzione della ricchezza suggerendo un «dispositif de mesures [...] présenté comme un socle politique et moral éloignant l'instabilité sociale et procurant le bonheur des individus» (p. 70). Peter ALTENA (*Averse to insincerity: nobility in satirical work by Belle van Zuylen, Gerrit Paape and contemporaries*, pp. 72-85) si occupa invece dei *contes Le Noble e Bien-Né*, evidenziando le similarità degli stessi con opere olandesi coeve in cui la concezione dell'aristocrazia risulta apparentabile a quella dell'autrice.

Completano il volume l'articolo *Numeriser la correspondance charrièreenne (suite): le cas de la "morgue bernoise"* (pp. 86-93) in cui Maria Schouten e Suzan van Dijk presentano i progressi dell'imponente lavoro di digitalizzazione della corrispondenza e le possibilità di ricerca fornite dalla prossima edizione digitale della stessa, alcune recensioni di studi recenti, l'annuale *Aperçu bibliographique/Bibliographical Notes* curato da Madeleine van Strien-Chardonneau (pp. 102-106) e la presentazione delle numerose attività promosse dall'Association Isabelle de Charrière/Genootschap Belle van Zuylen.

[PAOLA PERAZZOLO]

## Ottocento

### a) dal 1800 al 1850

a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

PATRICK BERTHIER, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828, Le Sourd et la Muette*, Paris, Honoré Champion, 2014, 982 pp.

Partant de la libératrice loi Le Chapelier de 1791 et terminant en 1828 à l'aurore du succès romantique que fut *Henri III et sa cour*, Patrick Berthier, pour ce volume de la série «Histoire du théâtre français», veut construire une «histoire concrète du spectacle vivant» tel que l'appréciaient vraiment les spectateurs du temps. C'est pourquòi, après avoir accompli l'immense tâche de recenser toutes les œuvres représentées durant cette période (voir le calendrier théâtral, pp. 643-820), il retient les pièces qui l'ont été plus de cent fois pour critère de succès, et non pas seulement la réception critique qui a pu accompagner, mettre en

valeur ou dénigrer des ouvrages en fait moins vus par le public.

C'est ce qui explique le choix du sous-titre, qui va du *Sourd ou l'Auberge pleine* de Desforges, comédie jouée plus de cinq cents fois durant la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, à *La Muette de Portici* d'Auber et Scribe, opéra représenté presque autant de 1828 à 1900 (avant sa reprise, non pas seulement comme le dit l'auteur en 2012 à l'Opéra-Comique, mais, bien meilleure, à Ravenne en 1991). Patrick Berthier recense également tous les genres, notant combien les catégorisations de pièces sont fluctuantes dans l'esprit de leurs auteurs comme d'ailleurs du public, qui cherche finalement surtout le divertissement et l'émotion, qu'il aille voir une tragédie, une comédie, un mélodrame ou un vaudeville, une féerie ou un mime.

Patrick Berthier, après son introduction méthodologique (pp. 7-20), organise alors en trois temps cet énorme corpus, dont il ne s'autorise à analyser que les œuvres retenues comme majeures selon leur durée de visibilité, sans pour autant évidemment oublier ce que la postérité a parfois préféré y sélectionner ou y substituer.

La première partie, «Avatars de la liberté (1791-1800)» (pp. 21-216), se décompose en trois chapitres, «Avant la Terreur» (1791-1792), «Scènes sous contrôle» (1793-1794), «Liberté et contraintes» (1795-1800) au fil des régimes politiques et de leurs répercussions sur la prolifération ou la restriction des théâtres. À la dénomination évolutive du Théâtre-Français (de la Nation, de la République, avec risque récurrent de scission) et à l'ouverture de salles promises à bel avenir (Ambigu, Gaîté) répondent l'interdiction de *L'Ami des lois* de Laya par la tâtillonne Terreur et la progression des sujets historiques ou religieux à portée militaire ou politique (*Fénelon ou les reliques de Cambrai* de M.-J. Chénier, *Paméla ou la Vertu récompensée* de Neufchâteau, *Mutius Scaevola* de Luce de Lancival). Après Thermidor, la quête de divertissement multiplie comédies et vaudevilles, même si le Directoire tente de remettre au pas une effervescence théâtrale que seul le consul de Brumaire réussira à endiguer.

La deuxième partie, «Napoléon Bonaparte et son fantôme (1800-1821)» (pp. 217-428), voit d'abord évoluer la situation «Vers les privilèges» (1800-1807), puis les théâtres «Vivre à huit» (1807-1814), avant que ne soit brandi «Le gourdin de Germanicus ou les limites du bonapartisme» (1814-1821). Le foisonnement révolutionnaire est contenu par l'affectation des genres aux salles et l'intervention des censeurs qui ne parviennent pas pour autant à empêcher le public de découvrir sous couleur historique (*Les Templiers* de Raynouard en 1805, *La Mort d'Henri IV* de Legouvé en 1806, *Christophe Colomb* de Lemercier en 1809) la rénovation en marche. La comédie et le vaudeville triomphent aux Variétés et au Vaudeville, avec les débuts de Scribe, le mélodrame est préféré à la tragédie que voudrait voir renouvelée l'Empereur: ainsi *La Vestale* de Spontini et *Les Deux Gendres* d'Étienne marquent-ils les préférences du public. Après l'abdication, le succès du *Sylla* de Jouy, des *Vêpres siciliennes* de Delavigne et de la *Marie Stuart* de Lebrun sera une autre forme de réponse populaire, tandis que se poursuit le train-train de l'opéra-comique, que sont accueillies avec faveur folies-vaudevilles et pantomimes, que stagne puis décline doucement la tragédie et même la comédie classique sous la Restauration.

La troisième partie, «Vers la nouveauté? (1819-1828)» (pp. 429-632), est rythmée par les titres célèbres: «Des *Vêpres siciliennes* à *L'Auberge des Adrets*» (1819-1823), «De *Racine* et *Shakespeare* à *Clara Gazul*» (1823-1825), «Avant et après *Cromwell*» (1826-1828). La création du prolix Gymnase et du fugitif Panorama-Dramatique accompagne la codification opérée désormais du vaudeville et du mélodrame, et les directeurs s'organisent pour composer des soirées alléchantes par leur contenu (trois ou quatre brèves pièces diverses, deux plus longues – une ancienne, une récente, ou de genres différents) ou leurs vedettes (de Talma à Frédéric Lemaître, de Mlle Mars à Rose Chéri, sans oublier les représentations à bénéfice pour récompenser des acteurs plus mineurs mais appréciés). Puis, tandis que se prépare encore discrètement la dramaturgie romantique, par la théorisation stendhalienne ou le subterfuge mériméen, les théâtres continuent sur leur lancée en multipliant les pièces susceptibles de recettes (tels les effets de série sur un même sujet, de *Trilby* à *Polichinelle*, ou les spectacles à public socialement choisis, comme le juvénile

théâtre Comte ou le physique Cirque-Olympique) ou en se conformant aux attentes politiques (célébration de l'indépendance grecque, de la saint Louis, du couronnement de Charles X). Mais la double venue si contrastée de la troupe anglaise en 1822 et 1827 marque l'évolution de la lecture shakespearienne, désormais accessible par la traduction moins édulcorée de Guizot face aux adaptations de Ducis, et la préface de *Cromwell* peut alors proclamer la nécessité d'un théâtre moderne comme le fut en son temps celui du grand Will, même sur sujets historiques anciens.

Patrick Berthier fournit avec ce livre une véritable somme, par la richesse de son recensement, par l'analyse de pièces souvent citées mais rarement lues (voir par exemple sa présentation de *L'Auberge des Adrets*, pp. 467-470, ou celle *Trente Ans ou la Vie d'un joueur*, pp. 586-588), que complètent le répertoire des principaux auteurs et acteurs, la bibliographie d'histoire du théâtre (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>, puis XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) et les index des noms de personnes et des titres d'œuvres scéniques comme de périodiques et d'autres œuvres (pp. 821-978). La tâche était difficile et parfois le résultat peut sembler manquer de synthèse (malgré la conclusion, pp. 633-640), mais à qui veut trouver information et éclairage sur telle ou telle œuvre, cet ouvrage fournira toute réponse souhaitable de mise en contexte théâtral et en situation générique: c'est à cela qu'on reconnaît un livre de référence.

[LISE SABOURIN]

*Le Vaudeville à la scène*, textes réunis et présentés par Violaine HEYRAUD et Ariane MARTINEZ, Grenoble, ELLUG, 2015, 225 pp.

Le succès du *Système Ribadier* en 2013 et d'*Un Chapeau de paille d'Italie* en 2015 prouve que le vaudeville a la cote et que rien ne lui résiste, sur scène, où il fait figure de superstar, aussi bien qu'à l'Université. À l'histoire de ses triomphes, de ses mutations et de ses auteurs déjà balisée, ce recueil apporte du nouveau. Dans leur introduction (pp. 7-15), Violaine HEYRAUD et Ariane MARTINEZ rappellent que cette «forme-caméléon», jusqu'au décret de 1864 sur la liberté des théâtres, sur s'adapter aux contraintes politiques comme aux fluctuations du goût du public, en dépit de la concurrence de l'opérette ou du café-concert. Dans les années 1960 le répertoire vaudevillesque n'a cessé d'être réinventé à travers des interprétations privilégiant tantôt la satire, tantôt l'ingruidité. La première partie regroupe un ensemble d'enquêtes où est examiné de façon diachronique le traitement scénique du vaudeville, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux années 2000.

Après un rappel bienvenu de l'histoire du mot, Guy SPIELMANN retrace les grandes étapes du genre (*Le vaudeville, de la chanson au théâtre* (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles), pp. 19-28). Au XVIII<sup>e</sup> siècle se transforme la pratique du vaudeville, à la suite de son adoption par la comédie foraine, avec le soutien actif du public. Les records de production sont atteints entre 1800 et 1830 (plus de 4700 vaudevilles ou assimilés). Pour connaître l'écriture caractéristique du vaudeville, il suffit d'entrer dans *Les coulisses de la fabrique du vaudeville dans les années 1800-1820* (pp. 29-36), avec Roxane MARTIN, qui d'ailleurs affine cette statistique en comptabilisant pas moins de 4000 pièces dans les vingt premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, sur des scènes qui lui furent réservées, en priorité celles de son grand temple, le Vaudeville (démoli en 1869) et les Variétés (où triompha plus tard l'opérette). L'esthétique scénique dans ces théâtres était

déterminée par un espace restreint qui contraignait auteurs et acteurs à un langage codifié. Au sommet, la triade Scribe-Feydeau-Labiche. Éminent connaisseur du premier, Jean-Claude YON considère la production en série à un rythme intensif et synchronisé qui caractérise *Scribe vaudevilliste pour le Gymnase* (pp. 37-45), soit 170 pièces dont une bonne part du succès s'explique par la performance des acteurs. Olivier BARA en donne une convaincante illustration avec l'association Labiche-Geoffroy («*Le rire sympathique*» de Geoffroy, ou *le bourgeois bien tempéré de Labiche*, pp. 47-58). De 1844 à 1862, au Gymnase, Geoffroy interpréta Labiche dans des rôles de second plan; à partir de 1862, au Palais-Royal, il devint le comédien de Labiche, s'illustrant dans les rôles de Célimare, de Champbourcy (*La Cagnotte*) ou de Caboussat (*La Grammaire*). On regrettera qu'il ait été oublié «l'admirable Bouffé» (Stendhal) qui s'illustra au Gymnase après 1830. Dans son étude des modalités du jeu vaudevillesque Anne PELLOIS («*De la grâce dans de la joie*»: de quelques caractéristiques du jeu des premiers interprètes de Feydeau, pp. 59-70) distingue les emplois et le jeu d'ensemble, en tenant compte de ses rapports avec l'acteur vedette: ainsi Armande Cassive, la «Réjane du vaudeville», est «l'idéale Môme Crevette». Le jeu vaudevillesque est défini par un «paradigme récurrent et assez peu attendu»:  *finesse, sincérité, naturel et naïveté*. La première de ces qualités va de pair avec la vérité dans la relation au rôle, sans laquelle il n'y a pas de force comique. Les questions de l'interprétation ou de la finesse du jeu comique recourent celles sur le droit de regard du dramaturge quant à la mise en scène. À la question *Feydeau, metteur en scène?* Alice FOLCO répond par l'affirmative (pp. 71-80). La «compétence de la scène» chez l'auteur de *La Dame de chez Maxim* ne fait aucun doute, comme le prouvent ses didascalies en tête de chaque acte et ses annotations marginales, particulièrement les indications de régie qui lui permettaient de régler la représentation. Pour autant, préoccupé essentiellement des mouvements des personnages et de la disposition du matériel scénique afin de respecter le réalisme standardisé du Boulevard, Feydeau n'est pas un metteur en scène selon l'acceptation du XX<sup>e</sup> siècle. Romain PIANA donne un bel exemple d'adaptation scénique réussie par un émule de l'avant-garde européenne (*Labiche au pays des soviets*. «*Les Trente Millions de Gladiator*», mis en scène par Léon Mousinac au théâtre juif de Moscou (1934), pp. 81-88). Cette mise en scène selon l'esthétique révolutionnaire et moderniste, pour ne pas dire selon les règles du matérialisme dialectique, cible la société française capitaliste des années 1920. En 1941, l'entrée de Feydeau au répertoire de la Comédie-Française avec *Feu la mère de madame* annonce discrètement une nouvelle ère pour le vaudeville. (Gaston Baty y avait mis en scène *Un Chapeau de paille d'Italie* en 1938). Ariane MARTINEZ retrace les étapes qui ont permis au vaudeville de recevoir ses lettres de noblesse (*Jean-Louis Barrault: transformer Feydeau en classique*, pp. 89-96). Grâce à *Occupe-toi d'Amélie*, qui a subi quelques coupes et infléchissements, le directeur du théâtre Marigny s'offre en 1948 le luxe d'un «scandale à succès». Barrault reviendra à Feydeau en 1950, puis en 1961 à l'Odéon, avec la volonté de le légitimer sur les scènes du théâtre d'art, non sans l'édulcorer. Suivent cinq études de la mise en scène du vaudeville de 1960 aux années 2000. Séverine RUSSET (*La programmation des vaudevilles: théâtre public / théâtre privé*, pp. 97-108) constate que l'exploitation du vaudeville, contrairement à une opinion répandue, n'est plus l'apanage du théâtre privé depuis une cinquantaine d'années. Entrepreneur de gaudrioles ou / et peintre de la société bourgeoise?

Bouffonnerie ou / et satire? Armelle TALBOT s'interroge, après Ph. Soupault, sur le possible sens caché de l'œuvre d'un Labiche contestataire ou onirique, avec notamment l'exemple de *L'Affaire de la rue de Lourcine* montée par Chéreau en 1966 (*Gros sel et eau de cuivre: les mises en scène de Labiche depuis les années 1960*, pp. 109-124). Christophe TRIAU revient sur cette œuvre, dans la traduction d'Elfriede Jelinek, à la Schaubühne de Berlin en 1988, selon une théâtralité du discontinu à l'opposé d'une longue tradition scénographique («*Mettre toujours l'imbécilité en position secondaire, jamais au centre*»: «*L'Affaire de la rue de Lourcine*» mise en scène par Klaus Michael Grüber (1988), pp. 125-133). Aurélie COULON et Sidonie HAN analysent dans les spectacles contemporains les choix de modernisation de l'espace du vaudeville (*Scénographies de vaudevilles dans les années 2000*, pp. 135-144), tandis que Violaine HEYRAUD, évacuant le dilemme «rire» ou «penser», examine les mises en scène décalées qui révèlent, dans une dimension farcesque, les fantasmes d'une société bien-pensante ou les désastres du couple (*Mettre en scène Feydeau dans les années 2000*, pp. 145-156).

On trouvera dans la deuxième partie un florilège de témoignages d'acteurs et metteurs en scène, ainsi qu'un utile index des artistes et de leurs rôles. À signaler, la présence d'un cahier d'illustrations, de 1813 à 2010, et la section dédiée au vaudeville et aux formes théâtrales comiques dans la bibliographie qui clôt ce recueil où se croisent l'exploration génétique et la réflexion esthétique.

[MICHEL ARROUS]

*Regards sur 1848*, sous la direction d'Edward CASTLETON et Hervé TOUBOUL, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015, 416 pp.

Longtemps oubliée, la révolution de 1848 effectue un remarquable retour chez les littéraires, les historiens et les philosophes qui revisitent le premier XIX<sup>e</sup> siècle. On trouvera dans ce volume les communications aux colloques des universités de Franche-Comté en 2008 et de Cambridge en 2012, dont les auteurs analysent les interprétations des événements de 1848 par les contemporains. On peut y voir aussi l'illustration du drame intérieur des élus de la bourgeoisie française, anciens membres de l'opposition libérale sous la monarchie de Juillet, devenus représentants du peuple, qui lancèrent une contre-offensive après Juin, pour «trancher le nœud gordien de la difficile imbrication de l'égalité politique avec l'inégalité sociale». À leur introduction, d'Edward CASTLETON et Hervé TOUBOUL ont joint un important appendice (pp. 32-100) formé de témoignages inédits ou très peu connus sur les journées de Juin.

Première figure convoquée, par Pierre LAFORGUE, celle d'un indigné, en la personne de Balzac, déjà épuisé et excédé par une révolution qui désorganisait ses affaires (*Balzac et Birotteau en 1848: une économie politique de la révolution* («*Lettre sur le travail*»), pp. 101-113). Si Balzac est passé à côté de la révolution sans la comprendre, la lecture de sa *Lettre sur le travail* montre qu'en dépit d'une argumentation souvent simpliste les choses ne sont pas aussi simples. Aveuglé par ses préjugés réactionnaires et obsédé par la menace des «doctrines communistes» qu'il veut écarter en promouvant l'utopie chrétienne de *L'Envers de l'histoire contemporaine*, Balzac s'en tient au système du capitalisme préindustriel (celui de Birotteau) élaboré entre 1830 et 1840 pour *La Comédie humaine*. Avec *Les "Révélations historiques" de Louis Blanc et la mémoire de 1848*



en France et en Grande-Bretagne (pp. 115-149), Thomas C. JONES procède à une décisive mise au point sur le rôle du théoricien socialiste et ancien membre du gouvernement provisoire qui répliqua, en 1858, aux attaques de l'ambassadeur de Grande-Bretagne en France de 1846 à 1852, ainsi qu'à d'autres détracteurs britanniques. Non content de dénoncer les faiblesses fatales du républicanisme et du socialisme français, le marquis de Normanby condamnait l'action de Louis Blanc au pouvoir en lui attribuant à tort la création et la gestion des «ateliers nationaux». L'engagement d'Auguste Comte en 1848 et son expérience politique se limitèrent au plan de la théorie, mais dans le but d'amener le peuple à s'allier aux philosophes. Dans ses textes proprement politiques ou inspirés par lui (*Discours sur l'esprit positif*, «Rapport à la Société Positiviste par la commission chargée d'examiner la nature et le plan du nouveau gouvernement révolutionnaire, 9 août 1848»), le moment 1848 est une étape décisive dans l'ère révolutionnaire ouverte en 1789. Frédéric BRAHIMI (*La raison prolétaire. Auguste Comte en 1848*, pp. 151-171) expose dans le détail la tâche que se donne le philosophe qui a compris, à la différence des républicains, la force sociale des prolétaires auxquels il reconnaît une capacité politique supérieure, d'où sa déclaration en faveur d'un gouvernement révolutionnaire dirigé par le prolétariat: «En 1848, Comte est un partisan de la dictature du prolétariat». Son espoir fut mis à mal par le 2 décembre. Ce sont quelques-unes des facettes du philosophe platonicien dont l'importance a été longtemps dévaluée qu'éclaire Jean-Pierre COTTEN (*Cousin en 1848*, pp. 173-202). C'est Cousin à une époque où il n'a plus aucun rôle effectif dans la vie politique, mais où il publie deux brochures de combat: un travail qui répondait à la demande de Cavaignac en juillet 1848, *Justice et charité*, sur la question du droit au travail opposable et du droit de propriété (déjà abordée dans les cours de 1820 et 1829), et *Philosophie populaire*, suivie de la première partie de la *Profession de foi du vicairé savoyard*, où il s'en prend à l'école socialiste et expose sa politique culturelle pour «élever» le peuple par la lecture d'un grand texte. Plutôt que de relire l'œuvre fictionnelle, Sophie STATUS se demande si on n'a pas davantage d'informations et plus directes sur *L'opinion de Flaubert sur la révolution de 1848. 1848 dans la "Correspondance"* (pp. 203-215). À vrai dire, la présence de la révolution est fort réduite, voire «énigmatique», car n'y figure aucun des «souvenirs de 1848»; ils n'apparaîtront que longtemps après les faits, entre 1866 et juin 1868, à l'époque où Flaubert se livre à un énorme travail de documentation et d'interprétation. Si, en 1848, année de la mort d'Alfred Le Poitevin et de la première brouille avec Louise Colet, Flaubert fut indifférent (il a néanmoins assisté aux journées de Février avec Bouilhet et Du Camp), dans l'œuvre «l'événement n'apparaît que sous sa forme travestie et travaillée par le réalisme burlesque». Comme Michelet, Flaubert diagnostique en 1868, au premier rang des causes de l'affaiblissement de la France, les effets néfastes du néoatholisme, cette religiosité kitsch; mais l'inquiète au plus haut point le devenir de l'art dans la société révolutionnée.

Jonathan BEECHER relate les travaux et les jours d'un célèbre témoin de l'échec des révolutions européennes de 1848, qui s'exila en France (il arriva à Paris le 5 mai 1848), en Italie, en Angleterre, et en Suisse (*Herzen en 1848*, pp. 217-259). Au spectacle des journées de Juin qui le révoltèrent, le révolutionnaire russe perdit sa foi dans les idéaux démocratiques qui avaient inspiré les révolutionnaires de Février. Dans ses mémoires écrits de 1848 à 1852, Herzen insiste sur «l'incapacité fondamentale des acteurs de l'histoire (y compris lui-même) à

changer le monde selon leur intention». L'échec de 1848 conduisit nombre d'écrivains à se retirer de la vie politique. Marieke STEIN apporte quelques éclaircissements sur Hugo, partisan de la monarchie constitutionnelle, persuadé dès 1830 que la République serait l'aboutissement du progrès social (*Victor Hugo en 1848: «Tiens! Ce n'est que ça la République!»*, pp. 261-277). Février 1848 est une date charnière pour le poète à l'écart de l'action et quelque peu désorienté. Hugo ne veut pas encore de la République; ce qu'il veut, c'est le maintien de l'ordre. Il se méfie des socialistes et des communistes et redoute la République rouge. À lire sa profession de foi électorale, on comprend qu'il acceptera la République sans y adhérer, et, finalement, il l'accepte dans sa forme bourgeoise et modérée. Il ne deviendra vraiment républicain qu'en 1850, et ce n'est qu'en exil qu'il comprendra que la révolution inaboutie de février 1848 doit être prolongée, renouvelée. Au retrait momentané de Hugo, on opposera l'attitude de Lamartine, l'homme décisif qui, le 24 février, dans une volte-face que d'aucuns jugèrent préméditée, se prononça contre la régence. Dominique DUPART revient sur cette manœuvre du tribun accusé de démagogie et jugé responsable de la faillite de la monarchie (*Un coup d'État oratoire. Discours sur la formation du gouvernement provisoire, 24 février 1848*, pp. 279-290). Hervé TOUBOUL examine la thèse globale de Marx dans *Les Luttes de classes en France 1848-1850 et Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (Marx, les «journées de 1848», la politique et le théâtre, pp. 291-318). La méthode suivie dans ces pages où Marx écrit une histoire du présent en philosophe, alors qu'il n'a pas été le témoin direct des événements, a été discutée en 1972 et 1985 par des historiens anglais et américains qui confortent Marx plus qu'ils ne le réfutent. Lors de son retour en chaire au Collège de France, le 6 mars 1848, Michelet prononça une «Allocution aux Écoles». C'était donc après les événements de février et la journée du 2 mars qui, aux yeux de l'historien philosophe, confirmaient ses thèses sur le rôle du peuple et la mission de la France, même si dans ses cours antérieurs et dans *Le Peuple* pointaient quelques doutes quant à la possibilité d'une véritable révolution qui marquerait la fin de l'histoire dans la fusion fraternelle des différentes classes sociales. Aurélien ARAMINI (*Michelet en 1848: le rendez-vous manqué d'une philosophie de l'histoire*, pp. 319-338) signale l'ambiguïté de la pensée de Michelet. L'illusion lyrique à l'œuvre dans son discours n'effaçait pas les doutes antérieurement formulés sur l'action politique du peuple et sa relation avec les intellectuels. Le traumatisme des journées de Juin confirmera ses doutes: la «merveilleuse unité» du peuple français évoquée dans *L'Introduction à l'histoire universelle*, n'est plus à l'ordre du jour et, plus grave, sa philosophie de l'histoire est à revoir. D'où un changement de perspective et la volonté de régénérer le citoyen par l'éducation afin que réussisse la fraternité politique. François-Vincent Raspail ou «L'Ami du Peuple» en 1848 (pp. 339-358): Jonathan BARBIER ressuscite un héros populaire, le républicain et médecin des pauvres qui ne cessa de diffuser des principes d'amélioration sociale, de droit au bonheur, de réforme, et de suffrage universel. On suit le parcours chaotique de cette icône politique, de son retour sur la scène nationale en février à son cuisant échec à l'élection présidentielle de décembre, sans oublier son emprisonnement, la présidence de son club «L'Ami du Peuple», ni son journal homonyme transformé en almanach en 1849 et 1850.

Alors que les socialistes allemands vivront de cruelles désillusions, l'étudiant Lorenz Stein (1815-1890), qui deviendra un juriste célèbre pour sa théorie de l'ordre

social fondé sur l'intérêt réciproque, publiée en 1842 un ouvrage – fruit d'une mission d'espionnage! – qui fera découvrir au public allemand le socialisme et le communisme français. Le succès du livre poussa Stein à l'enrichir en exposant sa théorie du «mouvement social» et des «intérêts de classe». Un nouveau séjour à Paris, de juin à l'élection présidentielle, lui permettra d'ajouter à la troisième édition une remarquable analyse des phases de la révolution de 1848. On doit remercier Diana SLOVAN, qui a consacré sa thèse à Stein, pour son bref mais substantiel exposé, *Le mouvement social et la naissance de la démocratie sociale: 1848 selon l'interprétation de Lorenz Stein* (pp. 361-387).

Ce volume se clôt avec *Histoire de la révolution de 1848* de Daniel Stern, souvent consultée et citée, appréciée de Renan, Michelet et Littré. La vie de la comtesse Marie d'Agoult qui brava les lois de la société et se convertit à la foi républicaine est bien connue. Éditeur de sa correspondance et de ses *Mémoires*, Charles F. DUPÉCHEZ la commente dans *L'éveil d'une aristocrate aux idées républicaines: le cas de la comtesse Marie d'Agoult, alias «Daniel Stern»* (pp. 389-410). La comtesse rêva de jouer un grand rôle en égarie de Lamartine, mais les journées sanglantes de Juin calmèrent son exaltation. De la fin de ses illusions naîtra le projet d'écrire une histoire de la Révolution.

En proposant ce retour sur 1848, les directeurs de la publication posaient la question: «Peut-on en finir?» Non, car manquent à l'appel de grands témoins, par exemple les traumatisés et les désenchantés de 48 (voir Dumas anticipant le retour de 93, ou Fromentin dans *Dominique*). En attendant la parution de deux tomes qui compléteront cette première liste d'invités, on ne peut que louer l'ampleur et la diversité de l'enquête commencée.

[MICHEL ARROUS]

GAÏD ANDRO, *Une génération au service de l'État. Les procureurs généraux syndics de la Révolution française (1780-1830)*, Paris, Société des études robespierristes, 2015, 499 pp.

À la fois inefficace et menaçant l'unité nationale, contesté par de nombreux acteurs de la Révolution avant d'être négligé par l'historiographie, le procureur général syndic a trouvé dans le livre de Gaïd Andro le lieu d'une réhabilitation qui ne tient pas du plaidoyer naïf. Résultat d'une thèse soutenue sous la direction de Michel Biard, l'ouvrage déploie une réflexion qui excède en réalité ce que le titre suggère. À travers la figure singulière du procureur général syndic, l'auteure propose une véritable histoire de la Révolution française du point de vue de la fonction publique, de l'administration, de la puissance exécutive.

Pensé contre le modèle honni de l'intendant de la monarchie absolue, consacré par la loi du 22 décembre 1789 sur l'organisation des autorités constituées, le procureur général syndic disparaît à l'automne 1793, au moment où s'impose le gouvernement révolutionnaire. Durant trois ans, 197 individus occupent la fonction de procureur général syndic, un personnel administratif en partie renouvelé à l'automne 1792, après la chute de la monarchie. Élus en 1790 dans chaque département au suffrage censitaire au second degré, les procureurs généraux syndics personnifient la présence du pouvoir exécutif central auprès des autorités départementales constituées (du conseil général jusqu'aux municipalités). Ils ont vocation à transmettre et à faire exécuter la loi à l'échelle de l'administration des départements,

articulant les intérêts locaux avec l'intérêt national, la province avec la capitale.

Dans la première des trois parties du livre, Gaïd Andro détaille l'institution du procureur général syndic telle qu'elle est organisée en 1790. À la croisée de l'approche prosopographique et de l'histoire institutionnelle, elle identifie le profil social et la culture administrative d'une génération d'hommes impliquée dans le fonctionnement de l'État de droit en formation. Provenant avant tout de la bourgeoisie des talents où domine la formation juridique, ils partagent avec les députés de la Constituante une même culture politique qui s'est forgée dans l'expérience du réformisme monarchique propre à la fin de l'Ancien Régime. Intermédiaire entre les administrés et l'administration centrale, le procureur général syndic est un rouage essentiel de la monarchie constitutionnelle en même temps qu'il participe de la construction progressive de l'identité départementale. Dépendant de l'autorité du roi et des ministres en tant qu'agent départemental du pouvoir exécutif, le procureur général syndic jouit également de l'autorité personnelle que procure l'élection. Gaïd Andro montre d'ailleurs bien de quelle manière cette dimension élective soulève rapidement des difficultés, même si les Constituants ont soin de la distinguer du principe de la représentation nationale qui concerne les seuls députés.

Une fois l'institution précisée et les acteurs identifiés, l'auteure consacre la deuxième partie de la démonstration à interroger le rôle et la situation des procureurs généraux syndics dans le processus révolutionnaire. Si les résistances à la Constitution civile du clergé signalent déjà les fissures dans l'élan unanime célébré le 14 juillet 1790 à l'occasion de la fête de la Fédération, c'est surtout l'effondrement du projet constitutionnel de 1791, entre la fuite du roi à Varennes et la journée du 10 août, qui modifie en profondeur les conditions d'exercice de la fonction de procureur général syndic. Entre professionnalisation des pratiques et politisation de la société dans son ensemble, le procureur général syndic peine à conserver sa compétence d'arbitrage et de conciliation face à l'amplification des luttes de factions auxquelles il prend d'ailleurs parfois part. Interface privilégiée entre le pouvoir exécutif central et l'administration départementale, il est concurrencé par d'autres formes d'interaction entre la capitale et les départements au fur et à mesure que l'autorité monarchique est discréditée. La chute de la monarchie et la radicalisation de la Révolution multiplient les canaux de communication concurrents (sociétés populaires, clubs jacobins, commissaires, agents nationaux, représentants du peuple en mission, etc.) entre Paris et les départements, sur fond de subordination de plus en plus accentuée de l'exécutif au pouvoir législatif. Dans ces conditions, la crise fédéraliste de 1793 sonne le glas de l'institution du procureur général syndic auquel les Conventionnels montagnards reprochent en même temps son inefficacité administrative et sa trop grande autonomie locale qui menacerait en permanence l'unité et l'indivisibilité de la République. Avec la disparition du procureur général syndic à l'occasion du décret du 14 frimaire an II, c'est le principe de l'élection du fonctionnaire public qui prend fin. Remplacé par les représentants du peuple en mission, puis par les commissaires du Directoire, avant que le Consulat n'impose la figure du préfet, le procureur général syndic aura été l'institution où une génération d'administrateurs aura développé une culture du service de l'État assimilé à l'intérêt général, apprentissage où s'éprouve le délicat équilibre entre service public et adhésion politique au régime.

Objet de la troisième partie, sans doute la plus originale, cet apprentissage est envisagé sur la longue durée



du XIX<sup>e</sup> siècle. Contre-modèle des réflexions politiques sur l'administration dès la Constitution de l'an III, le procureur général syndic est disqualifié en tant qu'institution alors même que ceux qui en ont revêtu la charge poursuivent à une large majorité (plus de 61%) leur carrière au service de l'État au cours des différents régimes qui succèdent à l'an II. Évoquant le modèle de «continuité tocquevillienne», Gaïd Andro prouve que ces hommes ont assuré une étape fondamentale dans l'élaboration de l'État de droit entre l'administration de la monarchie absolue finissante et l'État post-révolutionnaire. Ce qui se dégage en filigrane, c'est la distinction entre une haute administration d'État sensible à la politisation et une fonction publique plus technique, notamment dans les postes secondaires des préfetures. C'est enfin la relative perméabilité entre les sphères administrative, judiciaire et politique qui apparaît lorsqu'on suit le parcours des anciens procureurs généraux syndics après 1795. Entre politisation et professionnalisation, entre notabilité et technicité administrative, les hommes que Gaïd Andro donne à voir à la frontière de l'administratif, du domaine judiciaire et du politique entre 1789 et la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle rendent justice à la complexité du processus de construction de l'administration publique, irréductible au seul mythe du serviteur de l'État désintéressé et dépolitisé, hors du champ des conflits idéologiques.

Il faut ajouter *in fine* que si la démonstration de Gaïd Andro est convaincante, elle aurait cependant gagné à être exposée dans une langue un peu moins laborieuse et plus précise lorsqu'il s'agit de définir les concepts explicatifs fondamentaux. À ce titre, la signification de la professionnalisation – terme polysémique par excellence – est toujours donnée de manière implicite alors que les travaux théoriques sur cet objet sont pourtant fort nombreux (pensons à ceux de Claude Dubar ou de René Bourdoncle, notamment). Certains lecteurs seront peut-être également découragés par la mise en page parfois suffocante des éditions de la Société des études robespierristes. Il faut les inviter à persévérer malgré tout dans la découverte d'un livre qui mérite le prix Albert Mathiez qui l'a récompensé.

[FABRICE BRANDLI]

*Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Alice DE GEORGES-MÉTRAL, Paris, Garnier, 2015, 325 pp.

A partire dagli studi di Riffaterre e soprattutto di Hamon si è sviluppato lo studio della descrizione e del sistema descrittivo come uno degli argomenti principe della teoria e della storia letteraria, soprattutto dell'Ottocento. Questo volume – frutto del convegno «Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle», tenutosi all'Università di Nice-Sophia-Antipolis – rappresenta una messa a punto della questione, insieme teorica e storica, e un'indagine sulle funzioni e potenzialità euristiche della descrizione. I numerosi contributi, incentrati su autori che vanno dalla generazione del 1830 sino alla fine del XIX secolo, affrontano la problematica secondo diverse prospettive critiche: quella della storia letteraria, della poetica della descrizione e della stilistica.

Bernard VOUILLOUX (*Introduction. La description et le descriptif entre l'écriture romanesque et l'histoire de l'art*, pp. 19-35) introduce il volume soffermandosi sul rapporto tra la descrizione romanzesca e il discorso della storia dell'arte e illustrando le ragioni (la descrizione è per eccellenza l'approccio verbale alle opere d'arte)

e le finalità (l'individuazione dei tratti distintivi della finzione letteraria rispetto ad altre tipologie discorsive) che giustificano un approccio comparativo tra i due discorsi. Partendo dai lavori di Philippe Hamon sul «sistema configurativo della descrizione» e avvalendosi della metodologia quantitativa su base digitale, Christophe SCHÖCH (*Intégrer ou encadrer? Les rapports changeants entre écriture descriptive et narration, de la fin des Lumières aux années 1830*, pp. 39-53) compie un'analisi diacronica della poetica del descrittivo dal romanzo settecentesco sino a quello del primo Ottocento. L'indagine, rivolta alle modalità di integrazione dei passaggi descrittivi nel contesto narrativo e al ruolo che gli eventi diegetici assumono in tale integrazione («la motivation narrative»), mostra la principale innovazione apportata dalla pratica descrittiva di Balzac: la «motivation narrative» perde la sua funzione integrante per assumerne una distintiva. In *Écrire sans décrire. L'exception idéaliste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* (pp. 55-67), Jean-Marie SEILLAN si occupa invece di quegli scrittori (poco o affatto citati nelle storie letterarie odierne, ma che all'epoca godevano dell'appoggio del pubblico e della critica) che a fine Ottocento si schierarono contro la pratica della descrizione romanzesca: gli Idealisti. La studiosa illustra le ragioni d'ordine teologico, socio-politico ed estetico di tale rifiuto. Christophe REFFAIT (*De la description comme euphémisation du savoir. La «belle fabrique de clous» de Verrières*, pp. 69-80) esamina la descrizione in Stendhal, autore notoriamente refrattario a questa forma. Interessante l'analisi che mette in relazione la descrizione della fabbrica di chiodi di Monsieur de Rênal (esempio perfetto di realismo economico nel romanzo) con quella della fabbrica di spille che apre *La Ricchezza delle nazioni* di Adam Smith, relazione in cui Reffait coglie un intento ironico rivolto contro una delle principali nozioni economiche della società moderna: la divisione del lavoro. A partire dagli studi di Foucault sulla nascita della clinica, Bertrand MARQUER (*Nosographie et poétique du descriptif. L'optique clinique*, pp. 81-95) costruisce un discorso focalizzato su due questioni fondamentali: le funzioni che l'ottica clinica attribuisce alla descrizione e l'evoluzione epistemologica nel XIX secolo. Attraverso l'analisi delle opere da Balzac a Mirbeau, Marquer mostra come la descrizione si emancipi gradatamente dal realismo per assumere diverse e nuove funzioni: diegetica, allegorica, estetica.

Con *L'ekphrasis huysmanienne ou la description au second degré* (pp. 99-114) Gaël PRIGENT apre la seconda sezione del volume, dedicata ai rapporti fra descrizione e pittura. In quanto descrizione di secondo grado, l'*ekphrasis* huysmaniana si sgancia, secondo il critico, dalla descrizione realista di opere d'arte vere per trasformarsi in una descrizione virtuale e fantasmagorica. La descrizione dell'opera d'arte viene allora assimilata al racconto onirico. Sempre a proposito della referenza artistica nella descrizione Arnault VAREILLE (*Description et totalité. La référence muséale dans «Béatrix» de Balzac*, pp. 115-129) considera il ritratto di Camille Maupin in *Béatrix*. Qui Balzac ricorre a una referenza museale la cui funzione, semiotica più che mimetica, è di favorire una riconfigurazione della realtà sulla base delle conoscenze e delle epifanie del lettore. Rosine GALLUZZO-DAFFLON (*Référentialité et sursignification de la description zolienne dans «Nana»*, pp. 131-145) esamina tre descrizioni di luoghi in *Nana* osservando come la percezione e l'inventario dei luoghi e degli oggetti in esse contenute si accompagni a un'interpretazione condivisa dal lettore e dall'autore che ne decriptano il senso. La Dafflon mostra come la descrizione zoliana, costruendo una visione

del mondo che eccede la rappresentazione del referente, diviene «ursignifiante».

Interessante il contributo di Pascale AURAIX-JONCHIERE che inaugura la terza sezione del volume dedicata alle poetiche d'autori. Il suo *Poétique de la description paysagère dans "Contes d'une grand-mère" de George Sand* (pp. 149-161) considera i racconti di Sand confrontandoli con la tradizione del meraviglioso cui li ascrive. Rispetto a tale tradizione, Auraix-Jonchière coglie tutti gli scarti (*in primis* l'ambientazione dei racconti in paesaggi familiari alla scrittrice, e non sconosciuti) che rispondono a due intenti d'autore, pedagogico e poetico. In *Aux bornes du roman daudétien. Évolution de la pratique descriptive du "Petit Chose" à "Soutien de famille" à travers le motif de l'ambulation parisienne* (pp. 163-178), Gabrielle MELISON-HIRCHWALD individua nel carattere visivo e pre-cinematografico della scrittura di Daudet la cifra stilistica della sua opera narrativa. L'organizzazione e l'inserzione delle descrizioni infatti, piuttosto che aderire a un principio di progressione drammatica, rivelano una profonda analogia col procedimento del montaggio cinematografico. Nel suo *Du poule à la pieuvre. Art comparé de la description chez Michelet ("La Mer"), Jules Verne ("Vingt mille lieues sous les mers") et Victor Hugo ("Les Travailleurs de la mer")* (pp. 179-195), Odile GANNIER confronta i tre romanzi incentrati sullo scontro tra l'eroe e il mostro marino, soffermandosi sul rapporto tra il successo e il valore letterario. A fronte infatti dell'oblio in cui sono caduti i romanzi di Michelet e Hugo rispetto a Verne, l'autrice esalta il loro valore letterario risiedente soprattutto nell'ambizione evocativa della descrizione del polpo gigante. Anche Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN (*Leures et malheurs de la description chez Jules Verne ou l'impossible légitimation des "Voyages extraordinaires"*, pp. 197-209) si occupa di Jules Verne. Esaminando i *Voyages extraordinaires*, l'autrice mostra come la descrizione si sia costituita come un paradosso nell'elaborazione del progetto del romanziere. La ricezione dell'opera – romanzo d'avventura a carattere pedagogico e scientifico che si presta più a un'analisi tematica che estetica – ha infatti smentito le aspirazioni di Verne di essere promosso al rango di scrittore di *beau style*. Alain RABATEL (*Donner à voir le visible? La vision opacifiante de Bloy dans "La Femme pauvre"*, pp. 213-224) affronta la questione dello stile di Bloy nella *Femme pauvre*. La descrizione deborda verso percorsi interpretativi grazie a figure tra la reticenza e la profusione ironica e sarcastica. Queste deformazioni oscurano l'ambizione di mostrare la forza del sacro nel mondo. Alexandra DELATTRE (*Huysmans et la description dans "Sainte Lydwine de Schiedan". L'écrivain chrétien aux prises avec le réel*, pp. 225-237) analizza le diffidenze che il mondo cattolico nutre nei confronti della descrizione considerata frutto del positivismo e al tempo stesso espressione del materialismo nel mondo moderno. Huysmans si propone nella sua opera di riconciliare la mistica e il realismo: la descrizione è il fulcro di quest'operazione. Da una parte egli esclude il compiacimento «artista» per un linguaggio della «simplesse» tipico dei primitivi e del Medioevo; dall'altra, nell'impossibilità di attingere in prosa a questo linguaggio, adotta quello della visione. Egli instaura così una gerarchia nella rappresentazione. Il grado più basso è quello naturalista, che si riduce a una rappresentazione del reale; a un livello più alto c'è la rappresentazione dei primitivi fiamminghi che, oltre a rappresentare il reale, vi scoprono anche una verità nascosta. All'ultimo livello si pone la visione del santo che si sbarazza della mediazione del reale per arrivare direttamente alla visione di Dio.

Un artista come Fra' Angelico appartiene a quest'ultima categoria. Di fatto Huysmans adotta, al posto della visione dell'artista santo, la visione dello scrittore cattolico che intende chiarire le cose del mondo. Alice de GEORGES-MÉTRAL, in *Le cœur à ses ambiguïtés que la raison ne connaît point. Poétiques du descriptif chez Barbey d'Aurevilly, Flaubert et Hugo* (pp. 239-254) si interroga sulla funzione assegnata al cuore dai tre romanzi. Le scene descrittive, in cui l'ambiguità del cuore è messa a nudo, condensando essenzialmente due ordini di spiegazioni dei sentimenti, delle loro cause e delle modalità del loro funzionamento – fisiologico e spiritualista – formalizzano uno dei principali dibattiti del secolo. Nadia FARTAS (*La simplicité de Félicité. Le simple et le confus*, pp. 255-271) analizza in *Un cœur simple* il ricorso di Flaubert a una poetica della semplicità per rappresentare la semplicità del personaggio. Questa semplicità è un valore che si distingue da una parte dalla *bêtise*, dall'altra dall'agiografia.

Le conclusioni del volume sono affidate a Jacques NEEFS (*La prose vision de Flaubert à Proust*, pp. 273-287). Il critico mostra come da Flaubert a Proust si sviluppa un'arte della prosa che produce delle descrizioni in movimento che registrano questi movimenti grazie a sonorità e ritmo. Tutti i sensi vengono dunque coinvolti trasformando la descrizione in una visione che trascende quello che comunemente si chiama realismo.

[ANGELA DI BENEDETTO]

JACQUES-OLIVIER BOUDON, *Les Naufragés de la Méduse*, Paris, Belin, 2016, 334 pp.

Les publications sur la fascinante affaire de la Méduse qui s'échoua le 2 juillet 1816 au large de la Mauritanie ne manquent pas. Une exploitation approfondie des sources manuscrites et imprimées a permis à Jacques-Olivier Boudon de reconstituer l'exact déroulement des faits et de proposer une fine lecture de la crise politique déclenchée en France par le scandale du naufrage, quand furent connus les actes de violence et de nécrophagie commis sur le radeau. Ce «cannibalisme de la faim» rappelait à Stendhal les scènes atroces de la campagne de Russie. De cette catastrophe devenue un mythe témoignent au premier chef le tableau de Géricault (1819), objet d'une bonne analyse iconographique à partir du récit de Savigny et de Corréard que le peintre a fréquentés, mais aussi quelques œuvres littéraires. L'événement est exploité au théâtre dans un mélodrame malmené par la censure en 1819, puis dans le roman: si l'action de *La Salamandre* d'Eugène Sue (1832, rééd. 1840) se démarque en plusieurs points de celle de la *Méduse*, elle en est relativement proche et inspirera une comédie-vaudeville en 1834. Repris sur la scène en 1839, le thème ressurgira en 1874 dans *Le Chancellor* de Jules Verne. Symbole de la lutte contre l'adversité et des dérives propres aux temps de crise, le mythe connaîtra d'autres métamorphoses au *XX<sup>e</sup>* siècle, au théâtre encore avec *Das Floss der Medusa* du méconnu Georg Kaiser (1878-1945) dont on a pu voir une nouvelle mise en scène par Thomas Jolly, à Avignon en juillet 2016, *Le Naufrage de Méduse* de Jean Ristat, en 1986, au cinéma avec un film d'Iradj Azimi (1998), sans oublier la musique, le roman historique (Eric Emptaz, *La Malédiction de la Méduse*, 2005), ni même la chanson (Brassens) ou la culture populaire (Hergé et Uderzo).

[MICHEL ARROUS]

LAETTIA LEVANTIS, *Venise, un spectacle d'eau et de pierres. Architecture et paysage dans les récits de voyageurs français 1756-1850*, Grenoble, ELLUG, 2016, 291 pp.

Au carrefour de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'art, la thèse remaniée de Laetitia Levantis mérite sa place dans la collection «Italie plurielle» car, du *Voyage pittoresque d'Italie* de Cochin (1756) à l'*Italia* de Gautier (1852), elle offre sur les pratiques et les sensibilités des voyageurs français face à l'architecture et au paysage vénitiens, un éclairage nouveau. À cela s'ajoutent des aspects parfois méconnus, voire insoupçonnés, ce qui mérite d'être signalé car les représentations littéraires qui ont façonné le mythe de Venise au XIX<sup>e</sup> siècle ont fait l'objet de nombreux travaux consacrés à Chateaubriand, Stendhal, Sand, Gautier, etc., qui ont été exploités (on regrette que pour Stendhal n'ait pas été menée une lecture attentive du journal de juin 1815 et de sa transposition dans *Rome, Naples et Florence en 1817*). Dans les relations retenues, ce n'est pas tant l'écriture elle-même qui est privilégiée que les mutations dans l'attitude des visiteurs face à l'urbanisme et à l'environnement de la cité, leurs réactions au langage stylistique de l'architecture vénitienne, leur perception du paysage lagunaire et leur expérience de l'eau menaçante ou bienfaisante. S'il est vrai que les romantiques ont beaucoup pratiqué la Sérénissime qui a nourri leur imaginaire – Stendhal et Gautier en ont même parlé avant de l'avoir vue! –, l'expression «génération romantique» paraît inappropriée: si Jacques Cambry (1749-1807) peut être considéré comme un précurseur des romantiques, on se demande à quel titre y figurent le baron d'Haussez (1778-1854), qui fit partie du ministère Polignac, l'érudit A.-C. Pasquin, dit Valéry, et d'autres qui furent, comme on dit, des «romantiques sans convulsions» ou dont la «manière de sentir» (Baudelaire) n'eut rien de romantique.

L'intérêt de cette recherche réside d'abord dans l'analyse de la perception de la complexité d'un corps urbain qui a expulsé la nature (c'est sous l'administration napoléonienne que fut créé le premier jardin public). Si le foisonnement architectural déroute les voyageurs des Lumières plutôt attirés par Palladio (leur désintérêt pour les fresques des Tiepolo n'est pas relevé), il séduit leurs successeurs sensibles à l'exotisme du décor. Tous mesurent les ravages de l'eau sur la «Palmyre de la mer» et ne manquent pas de signaler la décrépitude d'une ville qui a perdu sa puissance et ses fêtes avec le traité de 1797. S'impose, et durablement, l'image d'une cité au crépuscule, à vrai dire une belle mourante. Pour L. Levantis, «ce constat mérite d'être quelque peu nuancé» (p. 119) car la ville continue à vivre, se modernise – construction du chemin de fer en 1846 – et connaît dès les années 1830 des changements que peu de visiteurs étrangers ont notés, sans doute parce qu'ils étaient plus marqués par la nostalgie d'un régime aristocratique idéal («Pour moi, je dirai toujours: Vive le despotisme de l'ancien gouvernement de Venise!», s'écrit Stendhal qui voit dans la Venise d'avant Campofornio la «ville la plus heureuse du monde», de même Arsène Houssaye évoquant l'*allegria* perdue) que par les insatisfactions de la génération romantique. Il leur semble – tel Chateaubriand – que la ville échappe à la modernité, qu'elle est «étrangère à l'esprit de l'Europe du début du XIX<sup>e</sup> siècle» (p. 123). Domine alors le thème de la cité défunte, quoique sous la passivité apparente et l'indolence prétendue de ses habitants, sans omettre le discours prophétique sur le lent engloutissement de la cité, apparaissent les premiers signes d'un essor économique. Après 1840 on voit poindre quelques efforts de restauration.

Les chapitres IV et V, parmi les plus originaux, permettent d'apprécier les changements, certains dès l'époque napoléonienne, avec l'émergence d'une vision positive du Moyen Âge chez les architectes Rohaut de Fleury ou J.-L. Durand, un disciple de Séroux d'Agincourt, ou comme en témoigne en 1837-1838 le jeune Viollet-le-Duc dans les pages vénitiennes de son journal. L. Levantis fait alors de fort pertinentes remarques (pp. 157-166) sur l'appréhension du gothique vénitien auquel, jusqu'à Chateaubriand, on assigna une origine orientale. Sont opportunément mentionnées les propositions de Quatremère de Quincy et d'Adalbert de Beaumont sur le caractère «arabe» de cette architecture, et les observations de Viollet-le-Duc qui la juge plus gothique que mauresque.

L'apport décisif de cette recherche réside dans les informations et les analyses qui en découlent, sur l'univers insulaire dont les voyageurs avaient si souvent relevé les caractéristiques qu'elles s'étaient transformées en de véritables stéréotypes du voyage à Venise: on citera la crainte de l'eau, la puanteur des canaux (Veuilleux n'a pas écrit *Le parfum de Venise!*), les risques sanitaires (la malaria, plus tard le choléra dans la nouvelle de Thomas Mann, etc.). Non sans surprise, on apprend qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle le discours des médecins vénitiens vante Venise (pp. 176-177) au prétexte que la lagune échapperait au mauvais air des plages italiennes. En 1816 déjà, un médecin aëriste avait recommandé à Stendhal d'aller à Padoue et à Venise pour changer d'air. Simultanément la fascination de la lagune s'empare des esprits et dans l'imaginaire des voyageurs se construit un univers autre, la Venise étrange qui stimule la contemplation et la rêverie («des romantiques font du rivage un lieu privilégié de la découverte de soi», p. 199). De Stendhal aux Goncourt donc, mais l'attrance pour le monde lagunaire ne s'arrête pas aux écrivains; elle est aussi partagée par les scientifiques conscients de la fragilité du site qui s'interrogent sur la survie de la «Reine des eaux». Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à la «Venise miasmatisée et décadente» (p. 219) s'oppose le discours des médecins et scientifiques vénitiens et français sur le «grand pouvoir curatif du microclimat marin de la ville dans le traitement de diverses affections dont la tuberculose» (pp. 220-229). Sans pour autant les cautionner ou les réfuter, L. Levantis note que leurs hypothèses extraordinaires témoignent d'un intérêt nouveau pour l'environnement vénitien. Il y eut heureusement des projets plus raisonnables, ceux des ingénieurs hydrauliciens Grimaud de Caux et Degoussée pour alimenter une ville entourée d'eau mais privée d'eau potable. Le chapitre IX et dernier, «La médication par les eaux et le climat: Venise, station médicale et balnéaire au XIX<sup>e</sup> siècle» (pp. 235-259), est tout aussi nouveau et paradoxal puisque cette ville, où n'étaient guère respectés les principes sanitaires, va offrir d'inattendues ressources thérapeutiques et devenir une des grandes stations thermales européennes. À partir de 1830, la littérature médicale promeut les propriétés bénéfiques du climat et des eaux lagunaires: le Dr Brera affirme en 1838 que l'air des canaux «anime l'esprit et rend l'âme hilare»; son confrère Rima entend si bien la balnéothérapie qu'il fait fortune avec ses bains flottants devant la pointe de la Douane (voir le cahier d'illustrations, fig. 16 à 21), où se rencontreront les protagonistes de *Senso*, la nouvelle de C. Boito (1883) qui inspira Visconti (1954). Si la balnéation de loisir n'était pas une activité nouvelle à Venise (Byron l'avait pratiquée, de même Stendhal qui trouva en 1815 son bain dans le canal de la Giudecca «fort agréable et probablement fort sain»), la balnéothérapie transforme le parc hôtelier en investissant ou

en réaménageant certains palais, par exemple le palazzo Grassi in 1842, célèbre pour ses bains dans une eau prélevée «dans le site le plus pur du Grand Canal» (selon un guide pour étrangers), réservée à un tourisme d'élite. La Venise des voyageurs du Grand Tour, remise à la mode grâce à ceux de la génération romantique, était devenue un pôle thermal et mondain. Le miracle d'art et d'histoire a donc connu dans les années 1850 l'âge d'or des stations balnéaires, avant de subir l'assaut des troupes débarquant de paquebots géants dont les remous rongent les grèves. La mort de Venise?

[MICHEL ARROUS]

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Memorie d'oltretomba*, nuova edizione a cura di I. Rosi e F. Vasarri, traduzione di I. Rosi, F. Martellucci, F. Vasarri, Torino, Einaudi, 2015, «I Millenni», 2 voll., 1127 e 964 pp.

Se l'autobiografia è sempre una rilettura della propria vita da parte dell'autore, Chateaubriand, introducendo la variante che radicalizza la prospettiva situandola *post mortem*, si libera dalle costrizioni del tempo e punta all'universale. Da questa angolazione, «voce lontana che viene dalla tomba», il giudizio di Chateaubriand sul suo passato si pone come definitivo: egli bilancia così l'inevitabile soggettività insita nell'operazione, che nel suo caso è resa ancora più evidente dalle discrepanze fra certi fatti e la loro narrazione. Di questo monumento della vita di un individuo, che è al contempo opera poetica, compendio storico e racconto di viaggi, viene ora riproposta con cospicui aggiornamenti la versione italiana già pubblicata nel 1995 nella collana «Biblioteca della Pléiade» dell'Einaudi. C. Garboli, che ne progettò la prima edizione, introduce l'opera-monumento con un saggio che dispiega i dettagli dell'opera (i temi, certo, ma anche la redazione, le varianti, i richiami alle altre opere, e altro) e le caratteristiche dell'autore attraverso la sua personale scoperta di Chateaubriand, in un percorso luminoso e intimo che segue la cronologia delle *Memorie* e mostra – fra molto altro – come quel richiamo sepolcrale sia spesso l'emergere del conflitto fra esistenza reale e vita immaginaria, fra azione e sogno. Conflitto romantico per eccellenza, ma che Chateaubriand inaugura mostrando la strada ai suoi successori.

La straordinaria sintesi che I. Rosi effettuava sulla critica dei *Mémoires* dal 1834 al 1994 si prolunga ora fino al 2015 per l'intervento di F. Vasarri, che mostra come sia avvenuto di fatto il ribaltamento del giudizio critico sull'opera, severamente stigmatizzata dopo la morte di Chateaubriand fino a un oblio pressoché totale. La ripresa della voga autobiografica, immediatamente successiva al periodo in cui viene decretata la «morte dell'autore», ha forse influito sul rinnovato interesse critico che si riscontra per queste *Memorie* dall'ultimo ventennio del secolo scorso. Ma gli studiosi non hanno fatto che riscoprire ciò che moltissimi autori non hanno mai smesso di frequentare, più o meno segretamente, come mostrano le analisi intertestuali. Né è minore il debito degli scrittori attuali verso le *Memorie d'oltretomba*, e specialmente di coloro che, dolorosamente consci della labilità del confine fra ricordo e invenzione, fra realtà referenziale e derive immaginarie, provano un'istintiva simpatia per questo classico che fu antipatico a molti suoi contemporanei.

Il ricchissimo apparato critico dà conto nelle note dei richiami interni fra questa e altre opere dello stesso Chateaubriand, svolge i riferimenti eruditi di cui abbonda, tiene traccia del reticolo complesso delle varie redazio-

ni, corregge o integra il dettato dell'autore laddove egli sviscola o omette, ma ridefinisce anche i giudizi critici qualora avanzino interpretazioni smentite da ricerche ulteriori. Si mette ordine, insomma, alla luce degli studi più recenti, fra i vari commenti susseguiti nei tempo dei punti cruciali delle *Memorie*.

Merita una menzione particolare la traduzione effettuata, oltre che dai due curatori, anche da F. Martellucci: essa si segnala, infatti, per accuratezza e rispetto filologico. In un panorama editoriale in cui abbondano le traduzioni specialmente attente a garantire l'accettabilità del testo, i tre traduttori cercano di discostarsi il meno possibile dall'originale, con ciò che questo implica, talvolta, sul fronte dell'aderenza quasi letterale al fraseggio, per riprodurre il ritmo e la poeticità di una lingua tutta giocata sui contrasti e gli accostamenti incompatibili.

E per non tralasciare nulla di ciò che possa accrescere la piacevolezza del testo, un apparato iconografico in sedici tavole di disegni, acquaforti, litografie e incisioni riproduce gli ambienti e i personaggi più significativi dell'opera.

[LAURA BRIGNOLI]

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, texte intégral + dossier par Isabelle Mimouni, lecture d'image par Juliette Bertron, Paris, Gallimard, «Folioplus classique», 2016, 637 pp.

Affrontare l'opera attraverso la lettura di un quadro, di una fotografia o di una scultura per collegare la scrittura alle varie espressioni artistiche è questo lo scopo della Collection Folioplus classique, diretta da Véronique Jacob, che in modo del tutto innovativo presenta allo studente del *collège* e del liceo le più importanti opere del patrimonio letterario di ieri e di oggi. Un «dossier» più specificamente letterario si organizza in sei punti: mouvement littéraire, genre et registre, l'écrivain à sa table de travail, groupement de texte, chronologie et fiches, corredati da un'interessante bibliografia. Stendhal, che era già apparso nella medesima collezione con *La Chartreuse de Parme* (n. 74) e *Vanina Vanini et autres nouvelles* (n. 209), si impone ora con *Le Rouge et le Noir*, presentato in edizione integrale e arricchito da una «lecture d'image, écho pictural de l'œuvre» della famosa tela, che spicca in copertina, di Antoine-Jean Gros, realizzata a Milano dove il pittore era stato chiamato da Joséphine Bonaparte, e nota come *Le Général Bonaparte au pont d'Arcole (17 novembre 1796)*. Il giovane condottiero, allora al servizio degli ideali democratici della recente Repubblica francese, incita i soldati alla battaglia con un atteggiamento coraggioso ma privo di enfasi: il gesto fiero e l'impeccabile divisa, il grande stendardo che serra nella mano sinistra e la spada nella destra, sulla cui lama si legge «Bonaparte, Armée d'Italie» esaltano la grandezza dell'eroe e conducono direttamente al protagonista del *Rouge*, un Julien Sorel pienamente investito della figura di Napoleone, suo idolo e maestro di vita. La lettura di un romanzo, quale *Le Rouge et le Noir*, che ogni qualvolta venga riletto, non solo porta a nuove meditazioni ma apre a valide prospettive critiche, quindi di non facile lettura per l'adolescente, viene qui proposto con variazioni e supporti tali da rendere gli aspetti delle storie conflittuali dei protagonisti di più facile interpretazione, in quanto un discorso puntato sullo sguardo perpetua l'illusione di una gravidanza del senso, attenuando l'écart tra il *qui* e l'*altrove* e operando sulla storia.

[ANNALISA BOTTACIN]



*La Chartreuse de Parme*. Stendhal, actes du colloque international de Paris IV-Sorbonne, 23-24 novembre 1996, nouvelle édition, études réunies par Michel CROUZET, Paris, Eurédit, 2016, 371 pp.

Reprint opportun, car en 1997, date de la première édition, peu de recensions avaient signalé ces contributions fort variées puisqu'elles concernent la réception de l'œuvre, l'étude des sources et l'analyse thématique, aussi bien que la poétique. Avec *L'«Origine»* (pp. 7-25), Mariella DI MAIO dépasse la recherche érudite menée par Benedetto pour étudier les rapports du roman avec les récits italiens (*L'Origine des grandeurs de la famille Farnèse*), de la première ébauche rédigée par Stendhal (*La jeunesse d'Alexandre Farnèse*) à la réécriture ou plutôt à la réinvention qui le conduira à «change[r] Alexandre en Fabrice». Richard BOLSTER (pp. 27-41) relit le dernier chapitre et s'arrête sur la place de l'amour et le rôle déterminant de la mort de Sandrino. Cet élément pathétique, absent de la chronique au dénouement heureux et banal, ressemble à l'*Histoire d'Éléonore de Parme*, épisode d'un roman anglais que Stendhal avait apprécié en 1810. Pour Annalisa BOTTACIN, le thème de la passion est intimement lié à la puissance émotionnelle du lac, le paysage lacustre étant par excellence un des *luoghi ameni* (*Le lac de Côme, paysage de l'âme*, pp. 43-60). Dans ce roman de la passion, de la tendresse et du bonheur, il y a des zones d'ombre ou de silence: qu'en est-il de la sincérité et de la bonne foi? Dans *La Sanseverina: amour et silences* (pp. 61-70), Maurice MÉNARD montre que chez Gina elles sont quelques peu voilées ou menacées quand l'amour est en jeu. À la différence de son père, Stendhal n'eut aucune passion pour Bourdaloue et Massillon, et pas davantage pour Bossuet et autres prêcheurs, à l'exception de Fénelon. Néanmoins ses connaissances se retrouvent dans le talent et la carrière du prédicateur amoureux de Clélia qu'analyse Rosa GHIGO BEZZOLA, un prédicateur voué à la religion de l'amour (*Les sermons de «monsieur» Fabrice Del Dongo*, pp. 71-85). Tout aussi mondaine, mais cette fois selon des codes ludiques, la stratégie que Pierrette-Marie NEAUD déchiffre dans la pratique du jeu politique dirigé par Mosca et la Sanseverina (*Les règles d'une partie de whist ou le jeu politique à la cour de Parme*, pp. 87-102). Christof WEIAND propose une analyse phénoménologique de la temporalité en distinguant le «temps du raconter» du «temps raconté», le temps dynamique du temps statique (*L'esthétique du temps dans «La Chartreuse de Parme»*, pp. 103-118). Retour à la réception de l'œuvre par le biais de l'exemplaire sur lequel Stendhal consigna la plupart des corrections suscitées par la lecture de la «Revue parisienne». Patrick BERTHIER (*Stendhal jugé par Balzac. Les enseignements de l'exemplaire «Chaper» de «La Chartreuse de Parme»*, pp. 119-127) fait état des perplexités de Stendhal et du mal qu'il eut à répondre à Balzac, un Stendhal qui n'aurait sans doute pas recommencé *La Chartreuse*. Suit, mais on ne s'en étonnera pas, un véritable essai de Michel CROUZET sur «*La Chartreuse de Parme*», roman de l'euphémisme (pp. 129-171): dans la patrie de la force et du beau, le grand roman italien progresse selon une «stratégie de mise à distance, d'endiguement, de résistance, non de suppression du négatif». Le roman est marqué par un euphémisme généralisé, comme on le voit dans le traitement du motif de la prison, mais, pour autant, les laideurs et les bassesses ne sont pas escamotées. Ce roman est aussi un roman sous le signe de l'imprévu, dans l'épisode de Waterloo comme dans les aventures amoureuses de Fabrice. Ann JEFFERSON suit les grandes péripéties de l'intrigue entraînant soit des quiproquos, soit des duperies

ou des maladresses aux conséquences plus ou moins néfastes (*Erreur et quiproquo dans «La Chartreuse de Parme»*, pp. 173-184). On sait que dans la perception et l'esthétique stendhalienne, les rôles du détail et de la physionomie générale s'équilibrent. Margharetta LEONI rappelle que ce double mouvement se lit déjà dans l'*Histoire de la peinture* et montre que dans le roman la vue du détail coloré se combine à celle des lointains voilés (*La physionomie et le détail, le voile et la couleur dans «La Chartreuse de Parme»*, pp. 185-204). Dans ce récit si complexe, Mariane BURY privilégie la dimension de la simplicité (*Le choix du «simplex»*, pp. 205-216). Chez Stendhal la simplicité est un idéal à la fois esthétique et moral («faire simple c'est être soi») illustré par la simplicité de Fabrice et la simplicité du style. *La musique et les larmes dans «La Chartreuse de Parme»* (pp. 217-230): Suzel ESQUIER aborde d'une nouvelle manière la question de la musicalisation d'un roman qui unit le désir et la mélancolie à la musique. De la musicalité au lyrisme, il n'y a qu'un pas que se garderait de franchir l'idéologue; Jean SARROCHI le dit tout en pratiquant non sans malice l'art du contre-pied (*Illyrique «Chartreuse»*, pp. 231-247). Stendhal affligé d'impuissance lyrique? Plutôt partisan de l'ellipse, comme le confirment quelques affluements, quelques «nappes» lyriques. Dans son *Analyse structurale* du roman (pp. 249-263), Hans BOLL-JOHANSEN met en évidence les relations d'opposition (passion et vanité, Sud et Nord, action intérieure et action extérieure, répartition des personnages féminins, héros et adversaires). Pierrette PAVET, qui les a plus tard analysés en détail dans sa thèse (*Stendhal et le ridicule*, Eurédit, 2013), évoque les nuances et les contrastes du *ridicule ostentatoire*, à la cour de Parme, et du *ridicule intime*, qui concerne principalement Fabrice (pp. 265-277). Si l'échec de ses tentatives théâtrales explique en partie le passage de Stendhal au roman, on peut aussi dire que la comédie s'est déplacée dans le roman ou, mieux, que le roman a remplacé la comédie. Dans le roman parmesan, comme déjà dans le *Rouge*, abondent les scènes, si bien que Daniel SANGSUE affirme que le ridicule règne, non sans se mêler au tragique (*«La Chartreuse de Parme» ou la comédie du roman*, pp. 279-293). Ce «livre donné» (Gracq) est le fruit d'une patiente réflexion sur le romanesque qui, tel que le conçoit Stendhal, repose sur des situations d'opposition entre liens et passions. Cette dramatisation des passions, Stendhal l'a rencontrée dans le modèle classique du roman d'amour, mais aussi chez «son grand ennemi» Chateaubriand. Fabienne BERCEGOL mentionne la dette de Stendhal à l'égard du *Génie du christianisme*, soigneusement lu, réinterprété voire altéré. De cette poétique des passions, on a une belle illustration avec les combats intérieurs de la chrétienne Clélia, déchirée entre son amour pour Fabrice et son devoir filial, entre sa foi (le souci de fidélité au vœu fait à la Madone) et sa passion (*Clélia ou le romanesque des «combats intérieurs de l'âme»*, pp. 295-310). Béatrice DIDIER signale un aspect du romanesque stendhalien auquel les lecteurs ne prêtent pas toute l'attention requise, à savoir l'échange épistolaire qui se développe au fil du roman. D'où l'intérêt d'examiner ce phénomène en tenant compte de l'emplacement des lettres et billets, de leur situation dans l'intrigue, de leur répartition selon les personnages («*Écris [...] toi qui as une main droite»*, pp. 311-324). À contre-courant, mais c'est tant mieux, d'une tradition vivace dans les études stendhalienne, Didier PHILIPPOT reprend la question du «point de vue» ou de la focalisation, à partir de l'épisode de Waterloo considéré, depuis Blin, comme le paradigme de la narration stendhalienne (*Le «réalisme subjectif» dans «La Chartreuse de Parme»: une idée reçue?*, pp. 325-352).



Dans ce célèbre épisode, l'emploi du réalisme subjectif est un fait exceptionnel car dans les autres grands moments de l'action (notamment lors de l'évasion) Stendhal abandonne l'optique subjective au profit de la saisie par l'extérieur: «Fabrice est alors le centre de l'action sans être le centre de vision». Dans la narration stendhalienne il n'y a pas de forme fixe; le point de vue varie sans cesse et la restriction de champ n'empêche pas l'omniscience. Si dans l'épisode de Waterloo le récit privilégie la vision et la conscience de Fabrice, l'auteur ne s'absente pas qui est «présent par l'ironie». Enfin, il y a le jeu entre folie, rire et politique, trinité qui retient Nathalie PREISS (*«La Chartreuse de Parme»: chartreuse ou folie? Folie, rire et politique*, pp. 353-365). Folie en tout genre à la cour de Parme, du risible à l'odieux, sans oublier le grotesque de la politique quand la peur devient raison d'État.

[MICHEL ARROUS]

MICHEL CROUZET, *Stendhal. Héroïsme Nation Religion*, Paris, Eurédit, 2015, 399 pp.

Les récentes études rassemblées dans les trois sections de ce volume traitent de quelques thèmes non pas inattendus mais étonnants dans la mesure où ils entretiennent des rapports plus étroits qu'il n'y paraît au premier abord.

Dans la première, cinq analyses apparemment divergentes de l'héroïsme: «Mme de Rênal ou la tendresse héroïque» (pp. 9-69), «Mathilde de La Mole ou la décadence moderne de l'énergie passionnelle» (pp. 71-138), «La guillotine, n'est-ce que ça?» (pp. 139-169), «Le banquier stendhalien» (pp. 171-224), «Stendhal, Maine de Biran et l'énergie» (pp. 225-280). Chez Stendhal les femmes s'opposent ou résistent à l'esprit du temps. Elles ne sont pas révolutionnaires, mais elles font preuve d'indépendance et d'audace, en dépit parfois d'une docilité apparente. À côté de la Sanseverina, il y a la douce et modeste Mme de Rênal dont Michel Crouzet montre que par bien des traits elle aurait dû être exclue de la dimension héroïque. Dans la France morale de la monarchie constitutionnelle, cette «étrange héroïne de la tendresse» incarne la loi du cœur contre la loi de l'intérêt. Mme de Rênal, c'est la femme souveraine selon le modèle courtois, mais c'est aussi la femme douée d'une tendresse innée, naïve et simple, une héroïne fidèle à l'émotion ressentie qui vit selon son cœur. Le paradoxe étant que cette amante parfaite appartient à la réaction et qu'elle vit sous l'emprise de l'intérêt et de l'égoïsme, dans un monde où la brutalité de l'individualisme moderne l'emporte sur la grâce. Quant à son antithèse, la difficile Mathilde, on connaît sa fidélité aux valeurs héroïques, vécue comme une palingénésie, et à la morale aristocratique dans une époque marquée par une baisse de l'énergie. Trop héroïque, trop avide de singularité, Mathilde est autant victime de son idolâtrie que de son «amour de tête» qu'elle vit comme un devoir. Elle introduit dans le roman le thème de l'héroïsme de l'échafaud car elle comprend que le vrai privilège, c'est la peine de mort. Que représente la mort de Julien et que doit-on comprendre de cette laideur qui est évoquée mais dont on ne dit rien? Plus que la mort, euphémisée, comptent la préparation à la mort et la mort vécue comme une action d'éclat. Rappelons la phrase qui suit la méditation philosophique et religieuse: «Julien se sentait fort et résolu comme l'homme qui voit clair dans son âme». Le cheminement vers cette résolution est analysé à l'égal d'une montée vers le courage, au terme de laquelle le héros est pleinement lui-même, un héros qui se réhabilite par

l'estime qu'il a de lui-même, c'est-à-dire par la capacité à se surmonter. Autre figure qui occupe une place paradoxale dans cette galerie: le banquier. Chez Stendhal, cet emblème de la modernité, c'est l'homme qui connaît le réel, le maître du jeu et le détenteur du pouvoir. Figure paradoxale puisque le banquier stendhalien n'est pas un homme à argent. Sa désinvolture et son ironie radicale en font le joueur qui sait se libérer de l'argent. Ces manifestations individuelles illustrent chez le disciple de Tracy dont est précisé en détail le tribut à l'égard de Maine de Biran, une théorie de l'énergie ou de la volonté exposée dès *l'Histoire de la peinture* et qui caractérisera plus tard les personnages au Moi fort pour qui être, c'est être énergétique.

La deuxième section est tout entière consacrée à la place de l'idée de nation ou, plus précisément, à la matière nationale chez Stendhal penseur de l'Europe des nationalités, penseur de la diversité et de la singularité. Non sans jubilation, Michel Crouzet relève d'innombrables exemples qui sont autant d'arguments contre l'idéologie universaliste qui nie la nation et que caractérise une «haine du singulier, du local, du fortuit, de l'individuel, de l'historique enraciné en un temps et en un lieu». À l'opposé du négationnisme de la nation (épinglé en la personne de J.-F. Lyotard), le Touriste s'enchant de la découverte du divers et du différent qui permettent à la nation d'échapper – pour longtemps encore? – à la menace de l'indifférenciation, à *l'anglicisation* «prélude à l'américanisation qui en est la suite». Loin d'être un réactionnaire nostalgique ou un nationaliste qui fait de la nation un absolu, Stendhal pense les nations comme des monades pleines de *généralité*, et donc riches de leurs différences: «les nations sont des êtres originaux, des forces créatrices sans doute inexplicables, mais qui expliquent l'histoire, elles représentent toutes un apport particulier dans l'histoire, mais cet apport incomparable et unique limite le progrès à une avancée spécifique compatible avec une régression des autres possibilités».

Au seul titre de la troisième section, «Religion», on pense aux innombrables témoignages sur l'athéisme revendiqué de Stendhal et aux reproches qu'il adressait à l'idée de Dieu. Avec «Stendhal, la Mort de Dieu et le génie du catholicisme» (pp. 335-362), on revient à Stendhal qui a échappé au piège de la religion, un Stendhal «catholique par l'esthétique». Dieu est mort, mais il n'empêche que le catholicisme est la plus belle des religions, car Stendhal conçoit un catholicisme sans la foi qui est la condition de la création artistique et se confond avec la passion amoureuse. Le volume se clôt avec «Le ciel et la terre chez Stendhal» (pp. 363-399), où est d'abord examiné l'usage stendhalien des termes religieux ou spiritualistes, particulièrement le terme si fréquent et fondamental, l'âme, dont est détaillé le rôle dans l'analyse du sentiment esthétique, et ensuite le statut de ces anges évoqués quand les amants accèdent à une compréhension ineffable.

[MICHEL ARROUS]

«L'Année stendhalienne» 14, Paris, Honoré Champion, 2015, 427 pp.

Dans la première partie, six chercheurs japonais de générations différentes rendent hommage à Schoichiro Suzuki (1928-2011) qui anima longtemps les études stendhalienues au Japon. *L'Éloge de l'inachèvement: réflexions sur les "Fragments divers"* (pp. 13-28) de Keiko SUGIMOTO est le fruit d'une lecture attentive des 169 fragments qui complètent les deux livres de *De l'Amour*, fragments où abondent reprises, analogies, amplifications et, par

fois, d'importants ajouts. Non sans précautions, Shigeru SHIMOKAWA se risque à traiter *Du sadisme stendhalien dans "Armance"* (pp. 29-44), à propos de l'orgueilleux et violent Octave qu'il voit en sadique amoureux. Si des éléments sadiques apparaissent, suffisent-ils à en faire un vrai sadique? Ami KOBAYASHI s'est déjà intéressée au rôle de la peinture dans le portrait des personnages. Cette fois son choix s'est porté sur *Le pouvoir des références picturales dans "Lucien Leuwen"* et *"Le Chasseur vert"* (pp. 45-54), évalué à partir de quelques exemples: les portraits du préfet Fléron en «Christ singulier» inspirée de Cranach et dont le comique provient d'une anecdote de *Rome, Naples et Florence*, de Mme Grandet en «catin triomphante» dans la manière des Vénitienes de Véronèse, et de Mme de Chasteller en héroïne idéale à sa fenêtre, vision floue qu'aucun peintre n'aurait inspirée (la référence à A. Constantin aurait pu être mieux exploitée). Même s'il lui est arrivé d'être sensible aux faux honneurs, Stendhal n'a cessé de revendiquer l'éthique du véritable honneur dans une société où dominent les coquins et, après 1830, le «plus fripon des kings». Makoto USUEGI a limité son propos à l'autobiographie (*La question de l'honneur dans la "Vie de Henry Brulard": un aspect de l'espagnolisme stendhalien*, pp. 55-71); on aurait aimé qu'il l'élargisse à l'œuvre romanesque. Auteur de *Stendhal et sa sœur Pauline – ou les chemins de l'écriture* (Kyoto, 2008, non traduit), Kazuko IWAMOTO, à propos de l'éducation de la femme idéale selon Stendhal, pose la question: «*Pauline était-elle heureuse?*» (pp. 73-95). Sans prendre parti dans le débat sur le «féminisme» de Stendhal, l'auteur examine d'abord les idées exposées dans les lettres à Pauline, puis se demande si on ne retrouve pas chez les héroïnes de Stendhal les qualités qu'entre 1799 et 1815 il aurait aimé que sa sœur acquière. À son habitude Nobuhiro TAKAKI fait preuve d'une modestie doublée d'une solide érudition dans sa *Petite remarque sur l'histoire du stendhalisme: Paul Léautaud et Adolphe Paupe* (pp. 97-110). Un beau jour de 1913, Léautaud fut d'abord fort déçu quand il apprit que son article de 1905 sur le «Stendhal-Club» ne figurerait pas dans *La Vie littéraire de Stendhal*, puis il suspecta Paupe de mainmise sur la petite communauté des premiers Stendhaliens.

Dans la deuxième partie intitulée «Stendhal au tournant de 1830», six contributions sur les œuvres dans les marges du *Rouge*. Christof WEIAND (*Parfaire l'instant: "Vanina Vanini"*, pp. 113-127) distingue dans l'expérience du temps que fait le personnage stendhalien deux types de fragments: le moment et l'instant qui correspondent à différents degrés d'intensité esthétique. L'analyse de l'emploi des syntagmes où figurent ces termes est menée en fonction des lieux de l'action et des trois thématiques dominantes dans la nouvelle: la naissance de l'amour, les carbonari, la séparation des amants. *Mina de Vanghel* ou la «matière d'Allemagne», c'est ce conte sur la passion amoureuse exclusive qu'a choisi Marie-Rose CORREDOR (*Mina «frère bonheur»*, pp. 129-140). Cette histoire d'un déracinement peut être lu comme une manifestation de la crise romantique chez une héroïne éprise d'absolu. Le statut de la nouvelle ou du récit bref chez Stendhal a fait récemment l'objet d'un colloque («HB» 20, 2016) où l'on a débattu de l'indécision générique entre «nouvelle» et «chronique». Opposant le choix délibéré de l'inachèvement chez Valéry dans les exercices de ses *Cahiers* à l'interruption impromptue chez Stendhal, Mariella DI MAIO, dans *Fini et contre-fini: Stendhal nouvelliste autour de 1830* (pp. 141-153), repère les traits caractéristiques de trois de ses récits courts écrits ou publiés cette année-là: le temps du récit (époque contemporaine pour la nouvelle, narration au second degré pour la chronique) et le dénouement (abrupt, selon les règles du récit tragique).

Délimiter leur structure n'est pas aisé, à moins qu'on préfère la lecture thématique proposée par Michel Crouzet qui retrouve dans la nouvelle stendhalienne le schéma de l'histoire tragique, qui s'applique difficilement à tous les textes. Force est de constater que chez Stendhal la nouvelle «n'est pas une forme stable et fermée»; de plus, il y a entre la nouvelle et le roman de nombreuses interactions. Comme *Les couleurs de 1830* (pp. 154-170) varient chez Stendhal selon les intentions de communication et que Xavier Bourdenet a déjà étudié la «textualisation» de 1830 dans *Lucien Leuwen* et *Lamuel*, Yves ANSEL a choisi de les percevoir dans les «maigres notes» où Stendhal mentionne les Trois Glorieuses. Tout à ses corrections et à ses lectures à peine troublées par les feux de peloton, l'auteur du *Rouge*, qui est pourtant sorti dans la rue de Richelieu où l'insurrection «régnait en souveraine» au dire de Dumas, n'aurait quasiment rien vu ni rien compris, victime d'un système explicatif obsolète, ce qui mériterait discussion. En revanche, l'exaltation une fois retombée, il est exact qu'il a douté un temps du régime de Juillet – mais il avait déjà participé à la curée! –, et tout aussi exact qu'il en a fait l'apologie par touriste interposé. Dans les fictions, la révolution est «dévaluée, escamotée, oubliée»: le narrateur de *Lucien Leuwen* n'intervient jamais sur l'événement qu'il ne commente ni ne juge; dans *Lamuel*, la révolution de Juillet est «traîtée sur le mode de la farce, indéniablement». Si les Trois Journées font pâle figure à côté des grandes journées de 89 et 93, tout n'est pas négatif car elles signent la fin du «régne de l'éteignoir» et annoncent une ère de liberté. Béatrice DIDIER attire l'attention sur un autre aspect de 1830, quand triomphent les musiciens et les interprètes aimés de Stendhal, ainsi que ses idées sur l'opéra et le romantisme musical (*Stendhal et l'Opéra en 1830*, pp. 171-178). Si Stendhal a cessé de défendre l'opéra romantique parce que c'était désormais inutile, la passion de la musique ne l'a pas quitté. Elle prend une forme romanesque dans la «Chronique de 1830», avec l'amusante soirée animée par «il signor Geronimo» (I, 23) qui ressemble à un petit opéra bouffe, moment de détente dans l'histoire des amours de Julien et de Mme de Rênal; et avec la nuit de folie de Mathilde bouleversée par une cantilène digne de Cimarosa entendue à l'Opéra italien (II, 19). Dans ces deux épisodes, aucune référence à la musique nouvelle, et pourtant les Italiens ne se limitaient pas au XVIII<sup>e</sup> siècle, à croire que la révolution musicale fut moins spectaculaire que la révolution littéraire. 1830, année heureuse pour M. Beylle qui finit par être nommé consul à Trieste («Hélas! oui, je vais à Trieste et je n'irais pas si j'avais 300 louis de rente»), consul indésirable comme on sait. Diplomate avant d'être stendhalien, Jacques WARIN, sur les pas de René Dollot, conte allègrement cette aventure de quatre mois (*Stendhal arrive à Trieste*, pp. 179-194).

La troisième partie regroupe les interventions présentées à Grenoble pour la commémoration du 70<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Jean Prévost (1901-1944). En ouverture, Emmanuel BLUTEAU propose *Jean Prévost, un parcours stendhalien* (pp. 197-219), évocation biographique complète qui ravivera les souvenirs de ceux qui ont lu le *Pour Jean Prévost* de Jérôme Garcin, et les pages de V. Del Litto et Ph. Berthier. Les lignes de force de la thèse de 1942 sont rappelées dans *Stendhal en mouvement. La lecture de Jean Prévost* (pp. 221-244), par François VANOOSTHUYSE qui voit dans la contribution de Prévost à la critique stendhalienne une réponse aux travaux et commentaires publiés dans l'entre-deux-guerres. Le postclassicisme de Prévost se double d'un «patriotisme culturel» (Stendhal, Balzac, Tolstoï plutôt que Dos Passos, Faulkner, Joyce). Outre leur justesse, ces pages ont le mérite d'envisager la postérité de

l'œuvre critique de Prévost à partir des années 50, chez Merleau-Ponty, Blin, Richard et même Genette, quand le livre de Prévost était devenu un classique des études stendhaliennes. Mêmes préceptes, mêmes exigences dans l'épreuve, aussi bien pour Stendhal en Russie que pour le capitaine Goderville dans le maquis, comme le prouve l'émuovant hommage de Philippe BERTHIER (*Mourir pour Stendhal?*, pp. 245-249).

Dans le premier des «Variations», *Stendhal et Condillac* (pp. 254-271), Yvette FORMERY donne un bon aperçu de la culture philosophique de Stendhal qui fut, contre Cousin, un disciple et un défenseur de l'idéologie sensualiste. Juliette MASCART invite à redécouvrir Verrières sous l'angle de la production linguistique. Le style jargonnel ne dissuadera pas le lecteur-visiteur de suivre la dynamique descriptive, mise en valeur dans un procès constitué d'éléments communs à celui qui énonce et à celui à qui est destiné l'énoncé (*Le premier pas dans "Le Rouge et le Noir"*, pp. 273-284). De la linguistique de l'énonciation, on passe à la réception «socio-politique», salubre mode d'approche d'Yves ANSEL (*Je serai un monstre pour la postérité*). La fortune posthume de Julien Sorel, pp. 285-312). Les divergences des contemporains à la lecture du *Rouge* sont connues: pour Janin, Julien est un «monstre», un «scélérate», et politiquement dangereux pour les successeurs de Sainte-Beuve, à l'exception de Taine et de Zola. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les jugements négatifs se raréfient, la cote de Stendhal monte. Quand Blum prend en 1914 la défense de Julien, Stendhal est une valeur sûre; à partir des années 50, il devient un «gibier de choix» pour les universitaires qui l'auraient «dépolitiqué». Dans ses *Anamorphoses des textes et du temps* (pp. 313-333), Philippe BERTHIER nous découvre les étroits rapports entre le romancier et universitaire allemand Winfried G. Sebald (1944-2001) et ses confrères français du XIX<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels Stendhal qu'il a pratiqué jusqu'à imiter son «langage-self» et à jouer en beyliste averti et /ou fantaisiste avec des épisodes ou des personnages de sa vie ou de ses livres.

Dans les copieuses «Notes et documents», un choix s'impose. François BRONNER donne les contrats d'édition du *Rouge* et de la *Chartreuse* passés en vente à Paris le 16 octobre 2014, avec plusieurs corrections manuscrites pour le premier, ainsi qu'un prudent avenant de l'éditeur pour le second; Alfred HERVÉ-GRUYER publie et commente une nouvelle lettre de Stendhal à V. Salvagnoli chargé, entre autres missions, de défendre le *Rouge* auprès de lecteurs florentins; Hélène DE JACQUELOT a retrouvé Falconi, un des copistes romains de *Lamiel* et des «Idées italiennes», que Stendhal avait baptisé «Corbeau» mais qui n'en était pas un et qui a participé à la préparation du manuscrit des *Idées*. Travaillant à une nouvelle édition de *l'Histoire de la peinture*, Christopher W. THOMPSON s'est interrogé sur le chapitre XXXIII. Dans cette allégorie énigmatique dont il avait retrouvé l'origine chez Joinville et Fénelon, H.-F. Imbert avait finalement perçu un écho janséniste. À cette première source, il faut ajouter le relais de Diderot. Mais pourquoi *Épreuve sous la statue d'Isis*? De l'enquête sur le mythe isiaque (de Plutarque à Alexandre Lenoir, lequel avait compris qu'il s'agissait de l'amour de Dieu, mais se demandait ce que la déesse et la femme d'Alexandrie faisaient là), il ressort que la clef du mystère serait maçonnique. Ajoutons que Michel Crouzet avait déjà rencontré cette femme d'Alexandrie et déchiffré – le titre égare le lecteur vers le culte d'Isis – le message de l'amour divin et de l'amour humain absolu («HB» 15-16, 2011-2012, p. 158.)

[MICHEL ARROUS]

*Poétique de Vigny*, sous la direction de Lise SABOURIN et Sylvain LEDDA, Paris, Honoré Champion, 2016, 435 pp.

L'ouvrage *Poétique de Vigny* constitue les actes d'un colloque tenu à Cerisy, du 28 juin au 5 juillet 2013, à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de la mort de l'écrivain. Dans cet ouvrage, l'œuvre d'Alfred de Vigny fait l'objet d'un nombre non négligeable d'études et de commentaires, visant, pour la plupart, à renouveler la perception commune, et parfois stéréotypée, de cet auteur. L'introduction rédigée par Lise SABOURIN et Sylvain LEDDA part d'ailleurs d'un constat, afin de démonter une idée reçue: «Alfred de Vigny, comte d'Aquitaine à la prétendue tour d'ivoire, offre une image trop belle de la solitude romantique pour qu'elle ne soit pas suspecte aux yeux de la critique actuelle». De fait, cette introduction nous rappelle, à rebours du vers fameux de Sainte-Beuve, à quel point Vigny s'est montré proche des interrogations de son époque et de quelle façon il a utilisé tous les genres littéraires, «toutes les tribunes de son temps» pour s'exprimer. Les articles du présent ouvrage sont donc classés dans un ordre générique, selon qu'ils s'intéressent à la pratique poétique, théâtrale, historique ou critique de Vigny: «Revenir aujourd'hui sur la poétique de Vigny, c'est donc interroger la manière dont son œuvre crée une matière réflexive sur la création, objet d'une attention constante du poète».

Vigny, à ses yeux et à ceux de la postérité, est tout d'abord un poète. Si Aurélie FOGLIA-LOISEUR analyse sa poésie selon le prisme d'un «cristal d'abstraction» et voit, dans ses poèmes philosophiques notamment, une philosophie – ou «anti-philosophie» – où l'image s'est substituée à l'abstraction (*Le système de Vigny, un cristal d'abstraction*, pp. 16-35), Étienne KERN, quant à lui, lit la poésie de Vigny à l'aune du modèle épique, et cherche à comprendre comment le poète a transformé sa désillusion de l'épopée en «poème épique de la désillusion» (*Vigny et l'épopée*, pp. 35-50). Par ailleurs, le questionnement religieux est permanent dans la poésie de Vigny, comme le montrent Esther PINON, lorsqu'elle s'interroge sur le statut du blasphème dans cette poésie («*Votre dernier soupir sera-t-il un blasphème?*»: forces et faiblesses du blasphème dans la poésie de Vigny, pp. 50-66), et Bérangère CHAUMONT, lorsqu'elle s'interroge sur la prégnance de la nuit dans bien des poèmes (*Effets de nuit dans la poésie de Vigny*, pp. 66-84). Enfin, Isabelle HAUTBOUT s'attache à montrer en quoi la poésie de Vigny est une poésie «sans facilité ni illusion», qui permet à l'auteur d'explorer différents genres mais aussi, dans le même temps, de les remettre en cause (*La poétique à l'épreuve de la poésie*, pp. 85-100).

La pratique théâtrale de Vigny occupe également un pan important de son œuvre. Lise SABOURIN nous rappelle à quel point il est important de garder en mémoire les liens entretenus par Vigny avec la pensée classique pour comprendre ce théâtre (*Vigny, le théâtre et la pensée classique*, pp. 103-119). Odile KRÁKOVITCH nous rappelle, quant à elle, les déboires que Vigny a connus plusieurs fois avec la censure, à l'occasion des représentations de plusieurs de ses pièces (*Alfred de Vigny, ou l'académicien censuré pour ses œuvres de jeunesse*, pp. 119-144). La présence d'un proverbe, *Quitte pour la peur*, peut surprendre au sein de l'œuvre de Vigny: Valentina PONZETTO s'emploie à rendre à cette pièce la place centrale qu'elle a eue dans l'évolution du genre au cours du siècle (*Vigny et le genre du proverbe*, pp. 144-159), tandis qu'Amélie CALDERONE s'attache à montrer en quoi sa publication dans la *Revue des deux mondes* illustre les rapports complexes de Vigny avec la presse

(La publication de "Quitte pour la peur" dans la «Revue des deux mondes»: théâtre-chaire ou théâtre d'élite?, pp. 159-182). Enfin, deux autres interventions s'intéressent aux drames écrits par Vigny. Stéphane ARTHUR s'interroge sur la réception de "Chatterton", de 1835, date de sa création, à 1935 ("Chatterton", «enthousiasme de poète» ou drame véritable? La presse et le drame du poète, pp. 182-197). Quant à Barbara T. COOPER, elle s'interroge sur la représentation de l'espace dans *La Maréchale d'Ancre*, en particulier à partir des fonctions multiples des portes (C'est par là que se passe l'intrigue: essai sur le rôle des portes dans "La Maréchale d'Ancre" de Vigny, pp. 197-209).

L'Histoire constitue le cœur des œuvres en prose de Vigny. Isabelle DURAND s'attache à démontrer que son premier roman, *Cinq-Mars*, tient peut-être moins, à plusieurs égards, du roman historique, tel que Walter Scott le pratique, que du roman gothique anglais (*Vigny et le roman historique*, pp. 213-227). Par ailleurs, Sophie VANDEN ABEELE-MARCHAL montre en quoi le statut variable du document, de la preuve, du témoignage dans ce roman, est d'une certaine façon représentatif de la pensée vignyenne de l'Histoire («La minute est aux enfers, dans le cabinet de Lucifer». *Le document à l'épreuve du roman historique dans "Cinq-Mars"*, pp. 227-241). Au roman historique qu'est *Cinq-Mars*, succèdent ainsi les romans philosophiques. Si *Stello* et *Daphné* sont évoqués rapidement sans faire l'objet de contributions à part entière, *Servitude et grandeur militaires* est au cœur, dans cet ouvrage, de deux questionnements distincts. D'une part, Anne-Sophie MOREL cherche à comprendre comment s'exprime la violence de l'Histoire dans ce texte (*Figures de la violence dans "Servitude et grandeur militaires" de Vigny*, pp. 241-255); d'autre part, Marie-Hélène GIRARD cherche à y distinguer les différentes représentations artistiques du soldat qui ont sous-tendu la réflexion de Vigny sur le sujet (*Images de soldats. Vigny et la culture visuelle de son temps*, pp. 255-276). Enfin, en s'interrogeant plus largement, sur la notion d'empire dans l'œuvre de Vigny, et en particulier sur les figures de Julien et de Napoléon I<sup>er</sup>, Anne KERN-BOCQUEL s'attache à montrer la difficile conciliation des pouvoirs temporel et spirituel dans cette œuvre (*Vigny et la notion d'empire*, pp. 276-289).

Enfin, la dernière partie du livre s'intéresse à la relation de Vigny avec la critique. Le poète s'est-il donné à cet exercice particulier? L'analyse de sa correspondance entre 1839 et 1845 par Philippe ANTOINE confirme, à qui pouvait encore en douter, l'attention constante portée par Vigny à son époque (*La "Correspondance" de Vigny à l'écoute de la vie moderne*, pp. 293-305). De la même façon, Patrick BERTHIER nous montre quels usages occasionnels Vigny a pu faire de la presse, pour encenser des amis auteurs, pour promouvoir le talent dramatique de Marie Dorval, mais aussi pour faire entendre sa voix dans le débat sur la propriété littéraire en 1841 (*Y., 1831 ou Vigny journaliste*, pp. 305-321). De plus, Sidonie LEMEUX-FRATOT nous montre que si la critique d'art n'a jamais été pratiquée *stricto sensu* par Vigny, élève et ami de Girodet, elle transparaît néanmoins de façon flagrante dans plusieurs de ses œuvres (*Alfred de Vigny critique d'art*, pp. 321-336). Vigny a également fait l'objet d'une fortune critique contrastée. Luc FRAISSE nous montre que «Le Figaro», au cours de ses premières années (1826-1838), a généralement été plutôt favorable à l'auteur (*L'émergence de la renommée de Vigny à travers les premières années du «Figaro»*, pp. 336-349). En outre, comme nous l'indique Janette McLEMAN-CARNIE, les cercles littéraires britanniques ont eux aussi réservé un accueil relativement enthousiaste au poète durant

les années 1830 (*Vigny et le milieu littéraire anglais*, pp. 349-366). Michel BRIX, quant à lui, montre comment la fortune critique de Vigny a varié en France, selon que son œuvre était lue par les théoriciens du romantisme libéral et progressiste, ou par les théoriciens de l'Art pour l'Art et de la modernité critique (*De Sainte-Beuve à Leconte de Lisle: Vigny, du romantisme à la modernité*, pp. 366-376). Par ailleurs, Fabienne BERCEGOL explique comment Barbey d'Aureville, dans les nombreux articles qu'il a consacrés à l'œuvre de Vigny, a contribué à forger la réputation du poète angélique («L'ainé de nous tous»: l'éloge de Vigny par Barbey d'Aureville, pp. 377-392). Enfin, la fortune critique de Vigny est également internationale, comme le montre la comparaison, réalisée par Mariana PERISANU, entre le poète français et le plus éminent des poètes roumains, Mihai Eminescu (*Eminescu et Vigny: orfèvres de la pensée poétique*, pp. 393-407).

Cet important ouvrage relance donc incontestablement les recherches vignyennes. Dans leur conclusion, Lise SABOURIN et Sylvain LEDDA espèrent enfin avoir fait choir le poète de la tour d'ivoire qui lui avait été abusivement attribuée. Nul doute que cet ouvrage permettra enfin, à ceux qui le liront, de (mieux) connaître Alfred de Vigny et son œuvre.

[PIERRE DUPUY]

La Penna e il Pennello. "Le Chef-d'oeuvre inconnu" di Balzac. Cinque lezioni, a cura di Luca PIETROMARCHI, Roma, Bink Editore, 2015, «Didascalie», 113 pp.

Tra i romanzi e i racconti della *Comédie humaine*, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* ha suscitato e continua a stimolare l'interesse della critica in un contesto esegetico che va al di là dell'esclusivo orizzonte letterario, ma che abbraccia trasversalmente generazioni di autori che, dalla seconda metà del XIX secolo ai giorni nostri, si pongono, spesso come protagonisti del loro tempo, in un rapporto privilegiato con le forme e le tecniche della letteratura, della critica artistica o dell'arte cinematografica. Come rileva Luca Pietromarchi nella brillante «Introduzione» (pp. 9-16) che precede e presenta i cinque studi raccolti in questo volume, questi interventi «prolungano l'infinito dialogo sulla creazione che il *Chef-d'oeuvre* ha alimentato da quasi due secoli» (p. 11) generando una pluralità di interpretazioni quanto mai illuminanti per cogliere appieno la modernità del racconto balzaciano in merito ai rapporti tra «imitazione ed espressione, tra raffigurazione e creazione, tra la dimensione tecnica della pittura e la sua vocazione spirituale» (p. 9).

Mariolina BERTINI (*"Le Chef-d'oeuvre inconnu" e l'estetica della modernità*, pp. 17-31) mette in luce i legami tra la trama narrativa dell'opera di Balzac e i racconti fantastici di Hoffmann e ricostruisce con acume il tessuto delle relazioni tra ideali artistici di cui Frenhofer si fa portavoce e la loro proiezione nell'estetica della modernità attraverso gli esempi di Cézanne e di Picasso. La riscrittura del racconto nel 1836-37 trasforma radicalmente il testo pubblicato nel 1831: nella nuova versione del racconto, entro il quale si intrecciano, agli elementi del fantastico, quelli di un erotismo del tutto assente nella *Leçon de violon* di Hoffmann, Frenhofer espone la propria teoria dell'arte. Il destino di questo personaggio si configura, sotto il segno di una sostanziale ambiguità, come «la parabola stessa dell'arte moderna» (p. 22) ed è proprio dalla «misteriosa ambivalenza» del suo fallimento che prenderà avvio la «fortuna postuma del racconto presso i critici e soprattutto presso gli artisti del Novecento» (*ibid.*). Suggestiva è, in questo senso, la ricostruzione che l'A. fornisce delle vicende che porteranno



Picasso a scegliere, nel 1936, l'atelier in cui è ambientato *Le Chef-d'oeuvre inconnu* come suo studio parigino.

Paolo TORTONESE (*Copiare, esprimere, creare: i verbi dell'arte*, pp. 33-53) esamina le vicende di Frenhofer in relazione ai fondamenti ed alle finalità della creazione artistica: il problema essenziale è «quello di come fare un'opera d'arte» (p. 34), vale a dire in quale misura concepire l'arte e le sue funzioni: come creazione assoluta, come espressione o come semplice imitazione. Da questo punto di vista, il rapporto tra colore e disegno, tra la dimensione codificata dei segni, la forza energetica e il movimento insiti nella natura intima della pittura si pone come una questione assolutamente centrale nel racconto di Balzac. Frenhofer cerca questo perfetto legame tra forma e colore attraverso il «modello della termodinamica» (p. 38): la sua (estrema) visione energetica del reale (alquanto prossima, del resto, a quella di Balzac) per la quale il «calore del colore si trasformerebbe [...] in movimento» (p. 39) gli impedisce tuttavia di realizzare quell'equilibrio tra disegno e pittura, tra linea e colore che gli avrebbe impedito di sprofondare nel caos della forma. *Le Chef-d'oeuvre inconnu* è, dunque, la «storia di un fallimento» (p. 33) in quanto l'«utopia di una scomparsa della tecnica attraverso lo sviluppo estremo della tecnica stessa si rivela fallimentare» (p. 51).

Tra i più stimolanti contributi compresi in questa silloge, si annovera lo studio di Pierluigi PELLINI (*L'economia del capolavoro. Appunti per una rilettura di un racconto troppo famoso*, pp. 55-76): l'A., ripercorrendo la storia e l'evoluzione del testo balzachiano attraverso l'analisi delle varianti dalla prima versione (1831) del racconto fino alla sua edizione definitiva nel 1836-37, concentra la sua attenzione sulla figura dell'artista rinvenendo, nel *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, una problematica non soltanto estetica, ma economica. All'origine del racconto di Balzac, vi sarebbe l'opposizione tra i personaggi di Poussin, giovane, povero, ambizioso che è costretto a confrontarsi con le leggi del mercato e con le costrizioni della società, e Frenhofer, il quale, al contrario, è ricco, lavora solo per diletto e non vuole concedere la sua opera allo sguardo altrui. Geloso della sua arte, quanto lo è Gobseck dei suoi averi, Frenhofer manifesta un'ansia di perfezione artistica che lo avvicina (e non solo ideologicamente) al celebre usurario per una «passione totalizzante che si afferma a discapito di ogni altro investimento libidico» (p. 70).

Franca FRANCHI (*Alla ricerca di Euridice: la discesa agli inferi di Frenhofer*, pp. 77-96) considera, riferendosi all'importante studio di Georges Didi-Huberman sul *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, le riflessioni di Frenhofer sulla pittura di Tiziano attraverso le quali l'eroe romantico balzachiano si misura con il colore, mette in discussione «i codici collaudati della visibilità», si misura con l'estremo e «corre il rischio dell'incomprensione» (p. 81). La questione della leggibilità dell'opera d'arte investirà vasti orizzonti della storia dell'arte moderna e contemporanea e costituirà il nucleo essenziale di due romanzi: *L'Œuvre* e *Là-bas* in cui Zola e Huysmans faranno del discorso estetico il fondamento dello svolgersi narrativo di queste due opere.

Rosa ROMANO TOSCANI (*Arte e psicoanalisi: a proposito del "Le Chef-d'oeuvre inconnu"*, pp. 97-108) offre una rilettura del testo di Balzac in chiave psicoanalitica: l'A. interpreta *Le Chef-d'oeuvre inconnu* come «un'opera filosofica sulla vita, sull'arte e sull'amore» (p. 105) nella quale la genialità di Frenhofer, nella sua ossessiva ricerca della rappresentazione perfetta, è molto prossima ai confini della follia. Con *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, osserva l'A., siamo di fronte ad una storia di illusioni, alla rappresentazione della perdita dell'Ideale da parte di chi,

«incontra una bellezza reale – abbandona la bellezza ideale che, attraverso la sua arte, ha inseguito per tutta la vita» (*ibid.*).

L'accurato repertorio bibliografico – curato da Paolo BREDI (*Bibliografia delle traduzioni italiane del "Le Chef-d'oeuvre inconnu"*, pp. 109-111) – delle traduzioni del racconto balzachiano pubblicate in Italia dal 1838 al 2013 chiude le pagine di questo interessante e fondamentale volume nel quale è pubblicato il ciclo di cinque lezioni sul *Le Chef-d'oeuvre inconnu* svolte presso il Centro di Studi italo-francesi dell'Università di Roma Tre.

[MARCO STUPAZZONI]

ROSITA TORDI, *Il Primo Decennio della «Revue des Deux Mondes» (1829-1839). La collaborazione di Balzac e di Sainte-Beuve*, «Studi Comparatistici» 13, anno VII, fascicolo I, gennaio-giugno 2014, pp. 111-121.

Fondata a Parigi nel 1829, la «Revue des Deux Mondes» ebbe tra i suoi primi collaboratori due personalità letterarie, Balzac e Sainte-Beuve, i cui destini spesso si intrecciarono con toni e ragioni anche di forte scontro polemico nel corso della loro esistenza. Oltre al saggio *De la littérature industrielle* del 1° settembre 1839, si ricordano soprattutto le aspre requisitorie di Sainte-Beuve contro i romanzi di Balzac, a partire dallo studio su *La Recherche de l'absolu* (15 novembre 1836), prima testimonianza della sostanziale inadeguatezza del critico a cogliere il senso profondo e la singolarità della poetica romanzesca balzachiana. Nel corso del biennio della sua collaborazione alla rivista (1831-1832), la cui direzione era stata assunta da François Buloz, con il quale lo scrittore ebbe, nel 1836, un acceso contenzioso a proposito della pubblicazione di *Le Lys dans la vallée* nella «Revue étrangère», Balzac intraprende con decisione il suo percorso letterario pubblicando *L'Enfant maudit*, *Le Rendez-vous*, *Le Message* e, soprattutto, *La Peau de chagrin*. Di non secondaria importanza è altresì la pubblicazione, nel dicembre 1830, del racconto *Le Petit Souper* nel quale Balzac già palesa la sua «straordinaria abilità nell'intrecciare il passato più torbido della storia di Francia all'attualità» (p. 117). Tutt'altro che trascurabile è, allo stesso tempo, il rilievo assunto nei testi pubblicati nella «Revue» dal tema della città che contribuirà a fondare e a consolidare quella mitologia della civiltà urbana così efficacemente celebrata da Italo Calvino a proposito di *Ferragus*. Un particolare interesse assume il confronto tra le diverse modalità narrative presenti nella *Peau de chagrin* (maggio 1831) e nel *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (apparso in «L'Artiste» nel luglio-agosto dello stesso anno): si tratta di due opere, osserva l'A. in conclusione, che mettono a punto ed articolano la singolare coniugazione delle istanze della fantasia e della realtà che caratterizzerà in forme e in modi così potenti l'intera *Comédie humaine*.

[MARCO STUPAZZONI]

VICTOR PAVIE, *Voyages et promenades romantiques*, édition présentée et préparée par Guy Trigolet, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 362 pp.

Guy Trigolet donne par ce volume une adaptation de la thèse qu'il a soutenue en 2012 en Anjou, où il développe depuis quelques années, avec son association des amis de Victor et Théodore Pavie, la connaissance de l'œuvre de ces frères romantiques, admirateurs de Victor Hugo, qui surent fréquenter l' Arsenal et le Cénacle,



avant de fonder leur journal, «Les Affiches d'Angers». Il publie ici les articles que Victor Pavie a tirés de ses *Voyages et promenades romantiques* en faisant précéder chaque ensemble d'une présentation éclairante.

C'est d'abord «la rencontre des figures tutélaires» (présentation, pp. 33-51; textes, pp. 53-96), lors de son premier voyage, accompli en Angleterre en 1828 avec son frère Théodore sous la houlette de David d'Angers, ami de leur père Louis Pavie, pour rencontrer Scott. Puis celui qu'il effectue, cette fois sans son frère parti en Amérique, toujours en compagnie du sculpteur venu faire le buste de Goethe à Weimar en 1829: Strasbourg, Karlsruhe, Heidelberg, Dannenfelds, Mayence, Cologne, Francfort, telles sont les étapes exaltantes pour l'imaginaire romantique du jeune étudiant en droit, outre le bonheur de voir l'auteur de *Werther*.

Le deuxième ensemble présente «le voyage en Italie» (présentation, pp. 97-117; texte, pp. 119-185), effectué à l'autre bout de la carrière, en 1844, quand, cédant l'imprimerie familiale, Pavie emploie son loisir de jeune rentier à accomplir le fameux tour dont rêve alors tout homme cultivé. Par Marseille, il atteint Livourne et visite Pise, Civita Vecchia, Rome, Frascati, Terracine, Ischia et Naples.

Si Pavie n'a pas narré ses déplacements en Provence de 1832, en Suisse de 1833, ni son voyage de noces en Poitou, Charentes et Vendée en 1835, il a laissé en revanche des descriptions de ses divers voyages «vers l'Ouest» (présentation, pp. 187-209; textes, pp. 211-317). C'est d'abord le Mont Saint-Michel lors d'une visite à un ami en 1833, puis quinze jours en Normandie avec ses fils Eusèbe et Georges en 1863. Mais il effectue aussi un tour dans le Sud de la Bretagne en 1846 avec son épouse Louise et une amie, et découvre la lande d'Arzano, près de Quimperlé, pour rendre hommage à Auguste Brizeux, le barde de *Marie*, en 1860.

Enfin, Guy Trivalot a ajouté les «promenades naturalistes» de Victor Pavie (présentation, pp. 319-326; textes, pp. 327-348), quand il herborisait avec la Société Linnéenne angevine en vrai «naturphilosophe».

Des portraits, des dessins, des cartes, des fac-similés de manuscrits, outre une chronologie des voyages et de leurs parutions, une bibliographie et un *index nominum*, font de ce livre un document adéquat pour mieux connaître l'écriture fine et précise, mais aussi sensible et vive, de Victor Pavie voyageur.

[LISE SABOURIN]

ALEXANDRE DUMAS, *Gaule et France*, édition critique par Julie Anselmini, Paris, Classiques Garnier, 2015, 336 pp.

Ce livre, *Gaule et France*, paru chez Canel en 1833, correspond à un tournant chez Dumas père: célèbre par ses drames, il cherche une nouvelle voie dans la scrutation de ce Moyen-Âge que les romantiques sentent en parenté spirituelle avec leur mentalité. La mort de Scott en 1832, avec son art dramatique d'écrire l'histoire, exacerbe leur goût des chevaliers, des troubadours, des cathédrales gothiques, leur appétit de reconstituer ce passé où «il faut chercher le secret de l'avenir». Dumas qui a aussi participé activement aux journées de juillet 1830 se met donc en quête des sources de cette nation qu'il espère voir s'unir dans un progrès collectif. Aussi se plonge-t-il dans maintes sources érudites pour «apprendre l'histoire au peuple» par un écrit qui veut embrasser ses origines, depuis l'installation des Germains

en Gaule jusqu'à la mort de Charles le bel au sein des divisions entre France et Angleterre.

Après une «introduction aux scènes historiques» (pp. 51-59) si à la mode dans ce début de la monarchie de Juillet, le «prologue» (pp. 61-67), bref mais immense par sa plongée dans le monde biblique et gréco-romain, remonte au peuplement initial de la Gaule. Dumas divise ensuite son propos en trois époques: le temps de la Gaule «Race conquérante» par une «Monarchie franco-romaine» (pp. 69-98), puis «Race conquérante» sous une «Monarchie franke», celle de Pépin le bref (pp. 99-138), enfin le surgissement de la France, par la «Monarchie française», avec Hugues Capet (pp. 139-227). Un «épilogue» (pp. 229-248) vient expliciter la conviction de l'écrivain: l'affranchissement des communes au XII<sup>e</sup> siècle, les mutations individuelles du XVIII<sup>e</sup> ont préparé l'émancipation du Tiers État et la division de la propriété effectuée par la Révolution, qui signent l'accès de tous à la liberté d'entreprendre menant à la république future.

Julie Anselmini, qui édite ce texte en l'assortissant d'une notice biographique et d'un dossier (comportant les graphies anciennes adoptées pour les noms propres, d'utiles repères chronologiques, un descriptif des sources dont s'est servi Dumas et les comptes rendus du livre par la «Revue européenne», la «Revue de Paris» et le «Journal des débats», pp. 273-314), outre bibliographie et *index nominum*, précise bien dans son avant-propos (pp. 7-36) le statut de cet écrit dans le devenir dumasien. Épuisé d'avoir dû tant «apprend[re] pour apprendre» à autrui (ce dont témoignent les notes de l'auteur, reportées en fin de texte, mais aussi les fragments insérés des historiens et chroniqueurs compilés), Dumas exploitera autrement ce «filon d'or», en «abandonnant la concision chronologique pour le développement pittoresque» (p. 23). Fasciné par ce passé brutal et merveilleux, adonné à la piété comme aux passions, il va continuer à vouloir embrasser l'histoire de France dans un projet totalisant dont il ne prendra vraiment conscience qu'*a posteriori* en 1857. Ses romans lui permettent de s'éloigner de la sécheresse des faits, d'ajouter des personnages inventés à côté des historiens, donc d'instruire en divertissant, qu'il s'agisse de *La Reine Margot* ou des *Quarante-Cinq*, des *Trois Mousquetaires* et ses suites ou du grand cycle révolutionnaire de *Joseph Balsamo* à *La Comtesse de Charny*.

[LISE SABOURIN]

ALEXANDRE DUMAS, *Voyage en Russie*, préface de Michel Brix, Paris, Bartillat, 2015, 831 pp.

Vingt ans après Custine, Dumas père, en quête d'un second souffle après ses drames et ses romans, trouve dans la relation de son *Voyage en Russie* de quoi nourrir son journal le «Monte-Cristo» par quarante-trois chapitres «De Paris à Astrakan», parus du 15 juillet 1858 au 28 avril 1859.

Dans ses «explications préliminaires», il précise qu'en attendant de compléter son tour de Méditerranée par une traversée des îles grecques, il a accepté l'invitation des époux Kouchelef-Bezborodko rencontrés lors de leur joyeuse vie parisienne après leurs séjours à Rome, Naples et Florence. Il part donc avec eux en train, le 15 juin 1858, pour un voyage qui durera neuf mois, par Cologne, Berlin et Stettin, puis en bateau sur la Baltique par l'île de Gottland et Cronstadt jusqu'à Pétersbourg. C'est l'occasion de narrer bien des anecdotes sur la grande Catherine, sur son fils Paul I<sup>er</sup>, sur Pierre le grand et sa favorite Catherine Menchikov, sa guerre avec

Charles XII de Suède, sur Pouchkine le poète national russe que son métissage lui rend proche. L'observateur rend tout le pittoresque de ses visites à Peterhof, au fil de la Neva, puis à Moscou, avant de s'élançer sur la Volga en quête des mœurs autochtones à Nijni-Novgorod, Kasan, Saratov et Astrakan.

Sa continuation est dévouée à un autre titre, son *Voyage au Caucase*. Puis Dumas, installé en Italie, reprend sa narration pour «Le Constitutionnel», du 24 septembre au 6 décembre 1861, et de nouveau au «Monte-Cristo», du 28 mars au 29 août 1862, terminant la description des steppes et des lacs de Kalmoukie chez ces Tatars Kirghis qui l'avaient déjà fait rêver enfant lors de l'occupation de Paris par les troupes du Tsar en 1814.

Le tout est réuni chez Michel Lévy en quatre volumes publiés en 1865-1866 dans ce second temps de l'Empire libéral où le public est curieux du pays à qui Napoléon III a fait la guerre de Crimée, qu'une brève période d'ouverture – de 1855, par l'accession au trône d'Alexandre II, à 1863, avec la répression de l'insurrection polonaise – a rendu accessible à Dumas.

Sur le ton oral de la causerie, il laisse courir sa plume, en brefs paragraphes, parfois d'une seule phrase en quelques lignes, avec son allègre curiosité. Grâce à la large pratique de la langue française chez les élites russes, il peut savourer à son aise la rencontre des multiples lecteurs de ses romans et de spectateurs de ses pièces, jouées souvent dans l'année de leur création. Son tempérament, finalement assez proche de l'exubérance slave, lui permet de présenter ses aventures sous le signe de la fête et de la jouissance, même si parfois il constate avec chagrin la résignation du peuple russe. Mais rien ne saurait contenir son allant naturel et il narre avec la verve des *Trois Mousquetaires* les dessous de l'histoire de Romanov ou les souvenirs de la Moskova.

Dans cette édition grand public, sans note ni bibliographie, Michel Brix ne peut que préfacer (pp. 7-16) et signaler l'existence d'autres écrits complémentaires, des notes incluses dans les *Impressions de voyage*, des lettres, des extraits d'*Album amicorum* de Jenny Falcon et des articles parus dans le magazine «Le Tour du monde», déjà publiés par ailleurs.

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, 1860, *Le Marquis de Villemer*, présentation, notes et établissement du texte par Andrée Mansau, Paris, Honoré Champion, 2016, 341 pp.

Comme l'indique son titre primitif *Le Puy*, *Le Marquis de Villemer* se déroule en partie en Auvergne, déjà découverte par George Sand lors d'une cure au Mont-Dore avec son époux en 1827, mais visitée plus abondamment, de Nohant au Vigan, en compagnie d'Alexandre Manceau en juin 1859. L'*Agenda* tenu par celui-ci et le *Journal* sandien de ce qui donnera naissance au *Voyage en Auvergne* sont à la base des descriptions qui font tout le charme de ce roman alertement rédigé.

Une famille aristocratique aux ressources compromises par les dettes du fils aîné, le débauché Gaétan, duc d'Aléria, s'installe pour la saison estivale dans son château de Séval en Creuse afin de mener un train de vie plus économe, au regret de la mère, une douairière figée dans ses idées d'Ancien Régime, mais intelligente et charitable. En vérité, ce séjour sied mieux à son fils du second lit, Urbain, marquis de Villemer, qui trouve dans ses recherches historiques, dignes de Michelet, de quoi oublier la naissance d'un enfant illégitime qu'il a mis en

nourrice, après la mort de sa mère adultère, au village de Lantriac, chez d'austères paysans.

L'amour s'introduit dans cette famille aristocratique du faubourg Saint-Germain rêvant de reconstruire sa fortune par un brillant mariage à cause d'une pauvre orpheline de la petite noblesse, Caroline de Saint-Genève, qui a elle-même fui un mariage de convenance peu tentant pour se faire demoiselle de compagnie de la vieille marquise et permettre ainsi à sa sœur veuve, Camille Heudebert, d'élever ses quatre enfants. Le roman épistolaire, situé de 1845 à début 1848, naît de la relation qu'elle lui fait du quotidien de sa nouvelle tâche : lectures et conversations avec l'ancienne aristocrate, entreprise de séduction du «Lovelace émérite» qu'est le duc d'Aléria, fascination pour le travail et la personnalité sérieuse du marquis. Une amie de couvent, Léonie d'Arglade, selon un poncif que n'évite pas ce roman, se charge de la calomnie traîtresse qui suscite la fuite éperdue de Caroline pour trouver refuge chez sa nourrice, Justine Peyraque, épouse d'un parpaillot cévenol. C'est là, bien sûr, que le hasard lui fera retrouver Didier, le fils d'Urbain, puis tenter une traversée du mont Mézenc sous la neige afin d'échapper à la poursuite du marquis avant qu'ils ne s'avouent leurs sentiments réciproques.

En fait, l'aspect mélodramatique du sentimentalisme un peu convenu de l'intrigue masque un roman réaliste et romantique à la fois. George Sand y transcrit, quoique sans aspects autobiographiques, en scènes personnelles sa dénonciation du manque d'autonomie féminine et sa quête difficile du bonheur. Mais elle situe ses idées sur fond d'observation du Velay, avec ses paysans chanteurs, ses rouliers, ses bouviers, qui, tout en conservant leurs rudes mœurs, vivent déjà la modernité, que marque par exemple l'exploitation des dentellières par les commerçants, y compris les religieuses du Puy. Ce pays des «anciens sauvages» aux racines celtiques fournit, outre la beauté de ses paysages et de ses ruines, l'occasion de décrire l'habitat rural et la géologie des volcans qu'aime la romancière. Sand inverse subtilement la méthode balzacienne aussi bien que stendhalienne pour retracer une aristocratie dépassée plutôt que déchue et une société villageoise plus que paysanne, où triomphe une vertu à la Florian, avec quelques touches de Richardson et Scott qui mènent au double mariage final. Le dangereux viveur Gaétan est régénéré par l'amour d'une délicieuse et riche Diane de Xaintrailles; Urbain s'unit à Caroline, qui devient ainsi la nouvelle marquise accueillant en son château provincial les enfants de sa sœur comme le bâtard de son mari.

Le manuscrit, rédigé du 23 mars au 3 juin 1860, suscita d'ailleurs quelques discussions orageuses avec Buloz qui proposa des interventions, dont Sand accepta certaines (raccourcissements, éviction de digressions, éclaircissements de sens), mais refusa d'autres pour maintenir sa vision d'une société future sans classe et sans souci de filiation. La parution dans la «Revue des deux mondes», du 15 juillet au 15 septembre 1860, puis en volume chez Michel Lévy en 1861, avec quelques remaniements structurels de chapitres, suscita une réception assez élogieuse de ce roman qui se hisse au niveau de *La Petite Fadette* ou de *La Mare au diable* par l'étude de la naissance des passions, la qualité de ses évocations de nature et l'alacrité de son style. Stevenson suivit d'ailleurs son itinéraire pour son *Voyage avec un âne dans les Cévennes* en 1879.

Andrée Mansau en donne une édition honorable (quelques coquilles, comme «fraternel» au lieu de «paternel», p. 168), quoique peu annotée (aucune allusion aux autres œuvres sandiennes), avec présentation (pp. 7-30) et annexes (pp. 313-333) qui fournissent les

variantes du manuscrit (assez maladroitement présentées), les sources de l'*Agenda* et du *Journal*, les lettres échangées avec Buloz, des extraits des critiques de Prévoist-Paradol, Seillière, Malot, Cuvillier-Fleury et Zola, la liste des traductions, une courte bibliographie et les habituels index des noms de pays et lieux, de personnages historiques et références mythologiques.

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1856. *Évenor et Leucippe*, édition critique par Claire Le Guillou, Paris, Honoré Champion, 2015, 365 pp.

Livre méconnu et marginal, profondément atypique que cet *Évenor et Leucippe* que Sand s'est sentie obligée de faire précéder d'un avant-propos et d'une longue introduction (en deux temps, «La Création» et «Le Paradis terrestre», sans doute d'ailleurs deux chapitres originaux) : elle parle de «conte», de «fiction personnelle» pour qualifier cette reconstitution à sa manière des premiers temps de l'humanité.

Informée des réflexions scientifiques récentes quoiqu'elle mentionne peu (la chronologie biblique chère à Cuvier, la filiation générative de l'animalité de Geoffroy Saint-Hilaire, faute de la théorie darwinienne non encore traduite alors en français), mais laissant libre cours à sa fantaisie en marge des dogmes chrétiens comme des affirmations rousseauistes, elle imagine en douze chapitres quasi épiques cette «rêverie» sur l'Éden où s'échappe Évenor, fils hors normes des premières tribus des prairies, et sur le Ténare, où il rencontre la jeune Leucippe, élevée par sa mère adoptive Téléia, une dive à la race déjà déclinante, mais chargée de transmettre à l'humanité les règles divines de l'amour et du mariage.

Ce projet donne lieu à un curieux livre, parfois lassant, mais aussi percutant par quelques phrases de réflexion puissante soudain détachées en plein cœur d'un développement ressentit comme désuet. Tout en déployant son goût personnel des fleurs comme les souvenirs de son voyage en Italie, Sand y fait preuve d'un étonnant syncrétisme : la jeune Leucippe est à la fois une nouvelle Ève née sans Adam et hors de l'Éden, qui n'a donc pas vécu le péché originel, une Vénus sortie enfant innocente et gaie de la mer et un avatar de Moïse porté par les flots jusqu'au creux d'une solfatara aride pour être recueillie par une troglodyte survivante de la race des chènes. L'invocation de Téléia émanée de l'*Orphée* de Ballanche, les tables de la Loi en dix préceptes hérités des théories du *Terre et Ciel* de Jean Reynaud, le retour du jeune couple ainsi formé par la quasi-druidesse pour les transmettre à la société humaine, incarnée par Ops, Mos et Sath, aux réactions si divergentes, permettent à Sand désillusionnée après 1848 de croire encore à une régénération associée à un âge d'or revu et corrigé.

Claire Le Guillou propose une édition introduite par une présentation descriptive (pp. 7-24), suivie d'une étude de genèse et de réception (pp. 283-355) plus informative sur cette œuvre, née d'une commande pour une série d'*Amours illustres* à paraître chez l'éditeur Philippe Collier, avec pré-originale pour Mirès dans «Le Constitutionnel». L'incurie du collaborateur Paulin Limayrac, pourtant admirateur fervent de la romancière mais peu pressé d'effectuer les recherches qu'elle lui demandait, la limita à ce seul volume, finalement paru dans «La Presse» du 9 au 31 janvier 1856, puis chez Garnier frères en 1856. Rédigé du 26 juin au 28 août 1855, tandis que triomphait toujours *Histoire de ma*

*vie*, ce que Sand qualifiait alors d'«ennuyeux roman» quoique son intérêt pour cette «légende» y soit visible reçut un accueil on ne peut plus limité : quelques recensions dans les journaux anglo-saxons, une étude dans la *Revue philosophique et religieuse*, une réaction d'un rabbin padouan. Malgré des rééditions en 1866, 1871 et 1889, le livre resta peu apprécié, sauf de quelques spécialistes en fin de *XX*<sup>e</sup> siècle. Claire Le Guillou fournit ces articles critiques, en explique l'évolution, explore bien les sources de l'œuvre, finalement facilitées à Sand par les prêts livresques du berrichon Ernest Périgot (outre Reynaud et Leibniz qu'elle connaissait déjà, elle lut ou relut *L'Iliade* et le mythe de l'Atlantide chez Platon, la gnose de saint Clément d'Alexandrie, *Le Paradis perdu* traduit par Chateaubriand, la *Civilisation primitive* de Brotonne et *La Chute d'un ange* de Lamartine, sans oublier Leroux et Ballanche depuis longtemps appréciés). L'annotation est intéressante, malgré des appels de notes très lourds et une présentation des variantes qui se veut mimétique du manuscrit mais n'est guère lisible. Enfin bibliographie et index de noms et de lieux terminent cette édition critique d'une œuvre qui témoigne de la liberté du «transformisme spiritualiste» propre à Sand.

[LISE SABOURIN]

THÉOPHILE GAUTIER, *Critique théâtrale*, t. VI, 1846-juin 1847, textes établis présentés et annotés par Patrick Berthier, avec la collaboration de François Brunet, Paris, Honoré Champion, 2015, 948 pp.

Ce tome VI des feuilletons dramatiques de Gautier dans «La Presse», établi par Patrick Berthier aidé de François Brunet, va de 1846 à juin 1847, la longueur des articles continuant à s'accroître. Muni, comme les précédents, de répertoires des noms et des titres les plus souvent cités, d'index des noms de personnes, des titres d'œuvres scéniques, des titres de périodiques, des titres d'autres œuvres et d'indications bibliographiques, ce volume confirme la diversité des centres d'intérêt de Gautier critique théâtral.

Il se consacre toujours beaucoup à la musique, avec des comptes rendus détaillés des spectacles de l'Académie Royale de Musique, opéras (de *Lucie de Lammermoor* de Donizetti et *L'Âme en peine* de Flotow à *La Bouquetière* d'Adolphe Adam) comme ballets (tels *Paquita* et *Le Diable à quatre*, qui lui donnent l'occasion de parler de Carlotta Grisi). Il se rend très souvent au Théâtre-Italien entendre Rossini bien sûr (dont on joue le *Stabat* et dont on va inaugurer la statue), mais aussi *Don Pasquale* de Donizetti, *Le Mariage secret* de Cimarosa, *I Due Foscari* et *Il Proscritto* de Verdi, le *Scaramuccia* de Ricci. Il écoute avec bonheur Berlioz, membre avec Hugo et Delacroix de sa «trinité romantique» (p. 515), dans *La Damnation de Faust* (qui pour le moment échoue) à l'Opéra-Comique, assiste aux odesymphonies de Félicien David (*Moïse sauvé des eaux* et *Christophe Colomb*).

Mais il assiste aussi à des représentations de ces «genres oculaires» qu'il affectionne, en des lieux plus populaires, le Cirque-Olympique, l'Hippodrome de Franconi, atteint par un incendie, et le Cirque d'été, qui s'ouvre aux Champs-Élysées. C'est pour lui l'occasion d'exprimer son goût de la gestuelle corporelle que manifeste l'élégance des danseuses comme les exploits des écuyères ou des acrobates.

Le Théâtre-Français, dont Gautier souhaite voir restaurer la salle, procède à bien des reprises, de pièces récentes (*La Ciguë* d'Augier, *Le Mariage d'argent* de

Scribe), un peu antérieures (*Marion Delorme* et *Les Burgaves*) ou classiques (*Athalie* et *Phèdre*). Gautier apprécie d'y voir Rachel, dont il parle souvent, notamment quand elle reprend la *Jeanne d'Arc* de Soumet qu'il se plaît à confronter avec la vision de Michelet. Dumas fait aussi jouer à la Comédie-Française sa *Fille du régent*, Barbier son drame en cinq actes en vers, *Un poète*. Gautier s'en réjouit, comme de voir enfin représenter intégralement le *Don Juan* de Molière sur ces planches qui ont longtemps préféré celui en vers de Thomas Corneille.

Le débat sur traduction et adaptation des grands chefs-d'œuvre continue. L'Odéon monte l'*Alcade de Zalamea* de Samson et de Wailly d'après Calderon, l'*Alceste* d'Euripide arrangée par Hippolyte Lucas avec chœurs d'Elwart. Schiller, le «petit écrivain allemand» de *Don Carlos*, est perçu à la Gaîté à travers son arrangement en *Philippe II roi d'Espagne* par «un des aigles du boulevard», Comron, qui, «quelque soin qu'il y ait mis, n'a pu faire disparaître entièrement la poésie de l'œuvre originale» (p. 276). Heureusement Dumas père réussira mieux à rendre *Amour et intrigue* sur les planches de son tout neuf Théâtre-Historique. Gautier a suivi attentivement la création de cette nouvelle salle, décrit sa façade avec bonheur, assisté aux neuf heures de son spectacle inaugural, *La Reine Margot*, et rend compte de la création de *L'École des familles* d'Adolphe Dumas.

On aime aussi ces années-là adapter les grands romans du passé: au Vaudeville, *Le Roman comique* de Scarron est revu par Dennery, Comron et Romain, puis Émile Souvestre et Eugène Bourgeois passent de *Werther à Charlotte*; *Clarisse Harlowe* est relue par le prisme de Dumanoir, Guillard et Clairville pour le Gymnase, immédiatement parodié par le Palais-Royal.

L'Odéon crée de nouvelles pièces (*L'Ingénue à la cour* d'Empis, *Échec et mat* de Feuillet et Bocage, *L'Univers et la maison* de Méry que commente abondamment Gautier), mais persiste aussi dans l'amour académique de la tragédie, ce que déplore le critique à propos de *L'Agnes de Méranie* de Ponsard qui lui paraît bien surfaite: il invite à se méfier de son apparent succès, car «à Paris l'on réussit quelquefois avec des sifflets et l'on tombe avec des bravos» (p. 544).

Le Gymnase est toujours «le théâtre naturel» (p. 504) de Scribe qui y jouit d'une claque remarquable orchestrée (p. 508) pour ses vaudevilles *La Loi salique*, *Geneviève ou la Jalousie paternelle*, *Irène*. Le Vaudeville joue souvent Paul de Kock (une folie en deux actes *Un mari perdu*, une pochade *La Garde-malade*, un vaudeville *Place Ventadour*).

Gautier n'a garde d'oublier la Porte Saint-Martin (*Le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat, la reprise de *Ruy Blas*), les Variétés (*Un mousquetaire gris* de Rosier), le Palais-Royal (*Le Nouveau Juif errant* de Varner, les premiers vaudevilles de Labiche signés avec Lefranc), la Gaîté (*Les Compagnons ou la Mansarde* de Dennery et Comron). Il découvre «les idées mélodiques» rendues «avec grâce et pureté» (p. 238) d'Offenbach, encore violoncelliste, et s'intéresse désormais aux Funambules, notamment pour les pantomimes de Paul, successeur de Deburau, qui déploie les aventures de Pierrot.

Deux notices nécrologiques (sur Mlle Mars et Grandville) viennent seules endeuiller cette «roue» du feuilleton que Gautier fait «tourner» (p. 325) avec dynamisme depuis presque neuf ans, tout en assistant à l'inauguration des chemins de fer du Nord et, en s'accordant, dans la foulée, un petit voyage en Angleterre en juillet 1846, sans trop de remords puisque ses lecteurs voient en lieu et place de son «rez-de-chaussée» journalistique

se déployer les épisodes pleins de suspense du *Joseph Balsamo* de Dumas.

[LISE SABOURIN]

FRANÇOIS BRUNET, *Théophile Gautier, écrivain et voyageur*, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 504.

Ce livre est le dernier d'une trilogie dont les deux premiers tomes, chez le même éditeur, étaient *Théophile Gautier et la musique* (2006) et *Théophile Gautier et la danse* (2010). À travers cet ensemble se dessine l'exposé discret et sensible des raisons pour lesquelles l'auteur aime Gautier, sur lequel il a beaucoup écrit. La perspective adoptée, comme dans les deux précédents volumes, n'est pas celle d'une recherche érudite. Nous ne trouvons ici rien de littéralement *nouveau* sur les voyages de Gautier – sans doute n'était-ce pas le but de l'auteur, d'abord soucieux de lier les deux éléments de son titre: comment est-on écrivain quand on rédige des récits de voyage?

La composition du volume est simple. Une «Chronologie des voyages» (pp. 15-140) énumère de façon descriptive les déplacements de Gautier, du voyage en Belgique de 1836 jusqu'à l'inauguration du canal de Suez en 1869; François Brunet fait le choix d'y ajouter les *Tableaux de siège*, considérant que les allées et venues de Gautier entre Paris assiégé et Neuilly, son dernier domicile, sont une sorte de voyage désabusé. Cette première partie joue le rôle d'une biographie assez complète puisque, au fond, Gautier a réussi, malgré les obligations hebdomadaires de son feuilleton, à être bien plus souvent voyageur que nous n'aurions tendance à le penser. La deuxième partie, sur «L'écriture des voyages» (pp. 141-323), reprend exactement la première, non sur le plan factuel des déplacements de Gautier, mais pour proposer une typologie, générique notamment, des textes inspirés par le voyage et qui peuvent être tout autre chose que des «récits de voyage», des poèmes par exemple, ou cet amusant vaudeville d'*Un voyage en Espagne* (1843). La dernière partie (pp. 325-454) tente de cerner «La poésie du récit de voyage selon Théophile Gautier»: a-t-il des modèles? comment voyage-t-il? quel narrateur est-il, tour à tour «extravagant» et «poético-réaliste»? quel rôle joue son attrait pour l'art ou pour «l'autre et l'ailleurs» dans son regard de voyageur? Bref, quel Gautier connaissons-nous lorsque nous lisons ce que ses voyages lui ont inspiré?

L'ensemble, qui se lit avec agrément, est complété par quelques annexes (dont un utile tableau exhaustif des textes de Gautier se rapportant au voyage, pp. 459-462), une bibliographie précise (mais pourquoi tous les titres d'articles sont-ils en italique, alors que les titres des périodiques où ils ont paru sont en romain?) et plusieurs index, dont un index géographique qui se justifie, étant donné le sujet du livre. Il serait possible de relever pas mal de défauts typographiques, entre autres trop de coquilles sur les noms propres («Van der Keyden» au lieu de «Heyden», p. 276, ou «Françoise Melmoux-Montaubier» au lieu de «Marie-Françoise Melmoux-Montaubin», p. 310, et quelques autres) et aussi des erreurs de détail, non sur Gautier que l'auteur connaît comme sa poche, mais sur le «paysage» de son époque. Deux exemples, simplement: le titre de la «Chronique de Paris» ne prend pas d'article, et Balzac n'a pas «fondé» (p. 33) ce journal, mais l'a racheté pour son grand malheur; et les brillants feuilletons du vicomte de Launay (Delphine de Girardin) dans «La Presse» ne s'intitulent pas «Chronique de Paris» mais «Courrier de Paris» (p. 160); de plus, ladite «Presse»



n'a pas été fondée en juin, mais en juillet 1836 (p. 159); et ainsi de suite. Certes, ce sont des négligences qui n'affectent pas le fond du développement, mais on en rencontre assez pour en être gêné, malgré tout. Ne restons pas, toutefois, sur ces scories, si regrettables soient-elles, mais signalons plutôt tels passages qui retiennent l'attention: sur la fortune du *Voyage en Espagne* et d'*España* (pp. 197-200), sur l'Algérie et la colonisation (pp. 242-243), ou sur le contraste entre Constantinople, où Gautier s'est ennuyé, et Athènes, qui lui a tant plu (pp. 255); on peut aimer aussi le ton libre de l'appréciation globale de François Brunet sur les qualités et les défauts de Gautier écrivain du voyage (pp. 321-323). Bref, ce livre plus subjectif que rigoureux attire la sympathie, à condition qu'on n'y cherche pas plus que ce qu'il donne dans ses meilleurs passages: le plaisir d'accompagner l'écrivain Gautier et de le mieux comprendre.

[PATRICK BERTHIER]

GÉRARD DE NERVAL, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, t. IX, *Les Illuminés*, édition de Jacques-Rémi Dahan, Paris, Classiques Garnier, 2015, 458 pp.

Ces *Illuminés* de Nerval, moins connus que *Les Filles du Feu*, pourraient cependant bien être aussi des «fils du Feu», en hétérodoxes rédempteurs qu'ils veulent être au fil de l'histoire depuis la Renaissance. Nerval a en effet rassemblé en avril 1852 six «récits et portraits» déjà publiés isolément, en leur accolant un bref «avant-propos» intitulé «La bibliothèque de mon oncle» (pp. 41-42). Il réunit en fait les destinées de six opposants au pouvoir religieux, philosophique et politique dans lesquels se projette subrepticement le narrateur.

«Le roi de Bicêtre (xvi<sup>e</sup> siècle)» (pp. 43-62), aliéné d'un asile fondé en fait seulement sous Louis XIV, est Spifame, imprimeur d'un recueil apocryphe d'édits d'Henri II, ce «meilleur roi de France» dont il se croit le double pour lui annoncer son destin tragique.

L'«Histoire de l'abbé de Bucquoy (xvii<sup>e</sup> siècle)» (pp. 63-119) conte les aventures picaresques, d'emprisonnements en évasions, de cet «espèce de fou», aristocrate défrôqué, parent de l'Angélique des *Filles du Feu*, qui voulut s'opposer à l'arbitraire et l'oppression par une vie «toujours errante et pérégrinante» comme celle de Nerval.

«Les Confidences de Nicolas (xviii<sup>e</sup> siècle)» (pp. 121-265) sont celles de Restif de la Bretonne, dont Nerval, au prix d'une enquête vraiment scientifique, retrace la vie désordonnée, gommant seulement l'érotomanie de ce «Hibou noctambule, ce piéton de Paris, le passionné de théâtre et le soupirant des jolies actrices» (p. 17) qui lui ressemble tant.

Toujours dans ce xviii<sup>e</sup> siècle qui lui apparaît comme le tournant vers ces «précurseurs du socialisme» (comme l'indiquait un sous-titre présent seulement en couverture), Nerval présente ensuite «Cazotte» (pp. 267-324), «un rêveur, un mystique, un magnétiseur» (p. 21), dont les prédictions et l'étude des phénomènes du sommeil le fascinent.

«Cagliostro» (pp. 325-344) assure le lien théosophique entre Templiers, franc-maçonnerie, Réforme et Lumières, pour unir par-delà les époques jansénisme, martinisme, swedenborgisme et ces «Illuminés de Bavière», disciples de Weishaupt, auxquels Nerval a sans doute emprunté son titre.

Enfin, «Quintus Aucler» (pp. 345-384), ce mystique révolutionnaire, auteur de *La Thraciade*.

En *appendice* (pp. 385-406) figurent «Le Diable rouge» (pp. 387-393), «Les Prophètes rouges» (pp. 395-406) que sont Buchez, Lamennais, Mickiewicz et Towiansky, Considerant, Pierre Leroux et Proudhon.

Jacques-Rémi Dahan explicite très bien dans son *introduction* (pp. 7-36) toutes les implications de ces textes qu'il annote soigneusement et fournit dans un *dossier critique* (pp. 407-425) les articles d'accueil, de juin 1852 à juillet 1853, sous les plumes de Cherbulez, des Goncourt, d'Asselineau, Bell, Janin, d'un Anglais anonyme, de Barbey et de Limayrac, outre bibliographie (primaire et secondaire) et *index nominum*.

[LISE SABOURIN]

GÉRARD DE NERVAL, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, t. XI, *Les Filles du feu*, édition critique par Jean-Nicolas Illouz, avec la collaboration de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Classiques Garnier, 2015, 582 pp.

Jean-Nicolas ILOUZ introduit cette édition par une «note sur la composition des *Filles du feu*», cette «œuvre fragmentaire et livre-chimère» (pp. 9-24) qui incarne le génie propre à Nerval. Il rappelle que ces sept nouvelles étaient pour trois d'entre elles déjà publiées (*Jemmy*, *Angélique*, une version originale d'*Octavie*), que deux autres (*Isis*, *Corilla*) y étaient déjà ajoutées à l'automne 1853, quand parut l'article du «Mousquetaire» du 10 décembre où Dumas voulait se faire «guide dans le pays des hallucinations et des chimères» du «Desdichado». Remettant la finition de *Pandora*, intégrant *Sylvie*, puis *Émilie*, tout en pressant déjà *Aurélia*, Nerval réagit en remplaçant la préface originellement prévue par la «lettre à Alexandre Dumas» qui ouvre désormais son recueil, qu'il enrichit des *Chimères*. Ce «corps prosaïque à queue poétique» suit bien la logique fragmentaire du romantisme allemand (selon la technique du «hérisson» de Schlegel, du «grain de pollen» de Novalis), mais surtout exprime toute la fantaisie angoissée de Nerval, semant par relais et contrastes le «*Livre en chimère*» dont il rêve depuis «l'époque étrange» des années 1830.

Jean-Luc STEINMETZ étudie ensuite ce dispositif des *Chimères*» (pp. 25-42), ces douze sonnets «supernaturalistes» (dont sept parus dans *Les Petits Châteaux en Bohême* et cinq inédits) qui ont fait couler tant d'encre sans perdre pour autant de leur mystère, comme le souhaitait d'ailleurs leur auteur, précisant qu'«ils perdraient de leur charme à être expliqués». Hybrides tels les monstres mythologiques auxquels ils doivent leur nom, ils s'ajoutent aux nouvelles comme des «illusions», pour certaines en avatars de leurs héroïnes-titres qui ont pu délivrer partiellement le poète de son anxiété. Remaniant ses poèmes et recomposant leur placement «du désespoir à la résignation», Nerval prend conscience du «monde second qui double le nôtre et, dans une certaine mesure, l'explique» et «tâche d'assurer métaphysiquement un triomphe, face à la victoire de la mort» (p. 35). La femme «eurydicéenne» l'aide à entrer dans ce domaine occulte où il a fait irruption malgré lui dès 1841. La forme adoptée, ce sonnet que ne pratique guère la génération romantique, comme l'odelette qu'il aime également, ressort du passé de cette Pléiade remise en valeur par Sainte-Beuve, et lui apparaît comme une contrainte utile au «résonnement du langage» face à l'automatisme oral de son délire inspiré. C'est bien ce que ses contemporains comme ses successeurs (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Artaud) ont su reconnaître dans cette «*furor poétique*» de *vates* qui trouve



son sens et son charme au-delà des quêtes d'élucidation, par la seule magie de sa pratique verbale.

Conséquemment, les éditeurs critiques ont choisi de reporter en fin de volume leurs *notices* des nouvelles (également annotées) et des poèmes (pp. 359-447), afin de laisser rayonner de sa propre lumière le texte nervalien, puis fournissent en *annexes* (pp. 449-534) la «causerie avec [s]es lecteurs» de Dumas, la transcription d'un «Enlèvement en 1632» à la base d'*Angélique*, les «fragments manuscrits» préparant le scénario de *Sylvie*, la première version d'*Isis*, les traductions utilisées par Nerval de «La chanson de Mignon» de Goethe par Tousselin et de «La Dernière Heure. Vision» de Richter par Loève-Weimars, enfin certains poèmes manuscrits ayant participé à la genèse des *Chimères*, avant bibliographie et index des noms de personnes et de personnages.

[LISE SABOURIN]

PAULINE DE CASTELLANE, *Journal (1855-1894). Mémoires d'une aristocrate entre Paris et Berlin*, transcription par Luisa Welczeck Aldobrandini et Jean-Louis Provoeur, introduction et notes par Jean-Louis Provoeur, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, 2 tomes, XLVIII-1504 pp.

Pauline de Castellane (1823-1895) est sans aucun doute ce qu'on a l'habitude d'appeler un témoin privilégié de son temps. Par sa naissance comme par ses deux mariages, elle appartient en effet à une aristocratie aussi haut placée que fortunée, ce qui lui a permis de vivre au cœur de la vie mondaine de Paris et de Berlin entre Second Empire et fin de siècle.

L'importance de la généalogie et des liens familiaux de naissance ou d'alliance est soulignée dans le volume par la présence de huit tables d'arbres généalogiques et d'une importante partie de l'introduction («Le Cadre familial», pp. XI-XXI; «Descendance», pp. XXX-XXXII) consacrée à la présentation des plus proches parents de la mémorialiste. Son père, Victor-Boniface de Castellane, était un militaire d'ancienne noblesse et d'idées conservatrices, qui, ayant soutenu le coup d'État du 2 décembre 1851 et réprimé sévèrement les émeutes de Lyon en 1852, fut nommé sénateur, puis maréchal par Napoléon III. Sa mère, Cordélia Greffulhe, descendante d'une riche famille de banquiers huguenots réfugiés en Suisse, tenait à Paris un brillant salon diplomatique et littéraire, fut maîtresse d'Horace Vernet et de Chateaubriand et fournit probablement à Balzac le modèle pour sa Diane de Maufrienneuse. Le premier mari de Pauline, Maximilien von Hatzfeldt, ambassadeur de Prusse à Paris, l'introduisit dans des cercles mondains et brillants où la politique internationale et la diplomatie faisaient le fonds de la conversation. Restée veuve avec six enfants en 1859, elle se remarqua deux ans plus tard avec Louis de Talleyrand-Périgord, duc de Valençay, petit-neveu du grand Talleyrand et fils de la non moins célèbre duchesse de Dino, qui œuvra pour conclure ce mariage et qui partageait avec sa future belle-fille un goût prononcé pour la conversation et pour l'intrigue politique.

La publication du *Journal* tient, elle aussi, de l'histoire de famille. Transmis fidèlement pendant quatre générations aux descendants de son auteure, il a été retranscrit, avec un patient travail de quinze ans accompagné de longues recherches, par la fille de l'un des petits-enfants de Pauline, Luisa Aldobrandini, et finalement donné à l'impression par les enfants de celle-ci, qui signent la «Premessa» (pp. IX-X, en italien). Le professeur Jean-

Louis Pourvoeur, auteur de l'introduction, a accompagné tout le processus.

Le texte, écrit sur quarante années, de 1855 à 1894, parfois presque jour pour jour, parfois de manière plus lacunaire, se présentait sous forme de quarante agendas, à l'orthographe souvent approximative, surtout en ce qui concerne les noms propres. Les éditeurs ont procédé à une normalisation orthographique, qui malheureusement n'est pas clairement expliquée dans ses principes par l'introduction ni dans la «note sur le texte», et à des «nombreuses coupes, sans lesquelles la lecture aurait été fastidieuse» (p. XXXII). Ces dernières, nous informe J.-L. Pourvoeur, ont porté essentiellement sur les mentions quotidiennes du temps et de la température, sur les épisodes et les détails techniques de très nombreuses chasses et sur la relation de soirées mondaines «réduites très souvent à la liste des invités» (p. XXXIII). Le texte publié remplit néanmoins deux forts volumes de grand format et de quelques 1500 pages, souvent remplies de menus détails quotidiens accumulés par parataxe, dans un style d'agenda, et de mentions de personnages fort peu connus, qu'une annotation précise, minutieuse, impeccable permet d'identifier et situer.

Il émerge de ces mémoires le portrait d'une aristocrate au rigide conservatisme politique, très attachée aux valeurs, voire aux préjugés de sa caste, et aux jugements dominés par un moralisme bien-pensant et une hostilité tenace à toute nouveauté, dans le domaine des mœurs comme des arts. En témoignage, par exemple, sa dévotion aux souverains et à la vie de cour, son rêve d'avoir un salon, perpétuant ainsi des traditions de conversation et de sociabilité propres de l'aristocratie d'Ancien Régime, sa proposition «à voir les événements par le petit bout de la lorgnette, c'est-à-dire sous l'angle étroit de la mondanité» (p. XXIV), son catholicisme intransigeant, son antisémitisme, son horreur des femmes athées (7 juin 1875) comme... des femmes à bicyclette (19 et 30 septembre 1894), son refus de faire la connaissance de Wagner à cause de sa liaison avec Cosima, qu'il aurait d'après elle épousée «à la chien» (7 mars 1884), plus encore qu'à cause de sa musique, qu'elle apprécie d'ailleurs fort peu («J'ai cru mourir d'ennui et de fatigue», dit-elle après une représentation de *La Walkirie*, 26 mai 1881).

Le théâtre est pour Mme de Castellane un divertissement mondain, qu'elle choisit plutôt pour les nouveautés (elle lit le répertoire classique, mais ne va pas le voir mis en scène) et qu'elle juge sur des critères moraux et sur le respect des valeurs établies plutôt que sur des critères esthétiques. Les spectacles qu'elle choisit reflètent ainsi les goûts du beau monde de son époque: Augier, Scribe, Labiche, Dumas fils, Sardou, Octave Feuillet, Meilhac et Halévy, Ohnet, Dennery, Barrière et Thiboust, Pailleron. Qu'on ne s'attende pas non plus à des chroniques, forme de critique un peu naïve de spectateur que la critique universitaire valorise de plus en plus. Ses impressions de théâtre s'avèrent trop souvent lacunaires et décevantes, comme dans le cas de cette soirée du 29 avril 1870, à Berlin: «Le soir je vais avec mon mari au théâtre français pour voir *Un Caprice* et *Le Passant* de Coppé. C'est très joli. Bal chez le comte Itzenplitz. C'est ravissant, beaucoup de place et de l'air».

Quant à la littérature, il est intéressant de noter qu'elle évite soigneusement de mentionner (et sans doute de lire?) Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola, probablement à cause de leur aura d'immoralité, ou qu'elle mentionne à peine «M. de Stendhal», dont elle lit *La Chartreuse de Parme* (18 mai 1871), et Vigny, cité pour la «sottise» dont il se serait distingué en public lors d'un séjour à Compiègne (24 octobre 1856) plutôt

que pour ses œuvres. Victor Hugo la scandalise (à propos du *Roi s'amuse*: «C'est bien mauvais comme esprit. Il y a de beaux vers, mais je comprends que l'on ait arrêté la pièce», 23 juin 1885). De Chateaubriand elle lit *Les Martyrs* et, si Musset trouve grâce à ses yeux, c'est sans doute parce qu'elle voit en lui, comme beaucoup de ses contemporains, le poète des *Nuits* («Le soir je descends les poésies d'Alfred de Musset. Mon mari lit tout haut *La Nuit d'Octobre* qu'il a entendue l'autre jour à Paris. C'est de la grande poésie et je jouis de cette lecture comme mon mari», 26 décembre 1887).

Parmi ses lectures, on trouve plutôt l'histoire, notament tout ce qui se publie sur Talleyrand, les correspondances et les mémoires, goûts, comme note justement Jean-Louis Provoyeur, «propre à l'aristocratie, qui y retrouve des récits, des souvenirs, des anecdotes et des noms qui mettent en rapport immédiat l'histoire de famille avec l'histoire collective». Cette attitude se reflète dans le *Journal* de Pauline elle-même, qui «ne répond à aucun projet d'introspection égotiste ou romantique» et permet en revanche à son autrice «de s'inscrire elle-

même dans l'histoire en transmettant à la postérité [...] le souvenir de la place qu'elle a occupée à côté de quelques grandes figures historiques» (p. XXVII).

Une réflexion historique e sociologica più abouite sur les goûts, les opinions e le mode de vie de cette aristocratie oisive e bien-pensante des cours impériales française e allemande aurait été la bienvenue, car sûrement il y a des conclusions e des mises en perspective intéressantes à tirer de cette patiente e foisonnante chronique d'une vie entière. Il est dommage que le but principal de l'édition semble être plutôt un pieux travail de préservation de la tradition e de la mémoire familiale, comme le soulignent le projet initial de Luisa Aldobrandini e l'avant-propos de ses héritiers. On ne peut cependant que décerner des éloges à cette présentation éditoriale très soignée, complétée par un *index nominum* très utile e complet, e par un beau cahier iconographique, enrichi de portraits de famille e des magnifiques vues du château de Sagan en 1840, tirées d'un catalogue Sotheby's.

[VALENTINA PONZETTO]

## Ottocento

### b) dal 1850 al 1900, a cura di Ida Merello e Maria Emanuela Raffi

ALAIN MONTANDON, *Barbe-Bleue au théâtre des Variétés. Pour une littérature socio-poétique*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», Winter 2016, pp. 111-126.

Rappresentata nel 1866, l'opera buffa *Barbe-bleue* di Offenbach realizza a un tempo una nuova parodia del popolare racconto di Perrault e un esercizio della «moquerie musicale» in voga nel XIX secolo. Il taglio della lettura critica di Montandon sonda tuttavia un'ulteriore aspetto, dato che la *socio-poétique* si prefigge «d'analyser la manière dont les représentations et l'imaginaire social informent le texte dans son écriture même». Le situazioni e le forme dell'opera di Offenbach offrono diversi spunti di riflessione: la vuota rigidità della Corte, l'inconsistenza delle promesse (matrimoniali, ma anche politiche), il servilismo dei cortigiani, la «commedia» dei rapporti sociali, tutto si sussegue in una serie di «allusions multiples et ridiculisantes». Ciò che rende tuttavia lo spettacolo accettabile e divertente è la «grâce souveraine de l'ironie» e il ritmo trascinate della musica che, impedendo una reale riflessione, allontanano dalla realtà e dalle drammatiche contraddizioni del Secondo Impero. La stessa assurda velocità con cui si succedono i matrimoni, sempre più ravvicinati, di *Barbe-bleue*, mentre strizza l'occhio alla nuova estetica della modernità, ne sgratola anche l'aspetto drammatico, giustificando il giudizio di Jules Lemaitre, da cui parte Montandon: «Ah! Cette opérète est bien dissolvante».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

*Barbey d'Aureilly. Perspectives critiques*, sous la direction de Pierre GLAUDES et Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, Paris, Classiques Garnier, 2016, 508 pp.

Il volume raccoglie i contributi presentati al Colloque de Cerisy del luglio 2014, *Barbey d'Aureilly: bilan critique*.

Dopo l'«Introduction» dei curatori, che illustra le quattro direzioni in cui si muovono gli studi raccolti nel volume («Formes de la critique et critique des formes», «Histoire, politique et religion», «Nouvelles approches des récits aurevilliens» e «Confrontations critiques et questions de réception»), Reto ZÖLLNER inaugura la prima parte con *Une «architecture secrète»?*, analisi genetica e strutturale dei ventisei volumi di *Les Œuvres et les Hommes*, opera incompiuta, completata da Louise Read. Alla ricerca dei «principes de cohérence» di questo enorme insieme critico, l'A. riporta il progetto di Barbey di un «ordre hiérarchique» che tuttavia si esprime nella metafora delle «constellations» e del rifiuto dell'ordine cronologico in nome di una «architecture» unitaria, di cui Zöllner traccia le coordinate macro- e microstrutturali.

In *De la critique d'art à la création poétique* Mathilde BERTRAND concentra il suo interesse sul solo volume di *Les Œuvres et les Hommes* dedicato all'arte figurativa: *Sensations d'art*. Criticato per difetti che egli per primo riconosce – «son amateurisme et la dimension étroitement littéraire de son rapport à l'art» – Barbey critico d'arte mostra una «inconséquence» molto simile a quella che rimprovera a Diderot: allo spiritualismo teorico del critico si oppone infatti il piacere decisamente sen-

suale del «contemplateur» della pittura e della scultura. Nel paradosso evidente della condanna feroce del realismo di Courbet unita alla seduzione del colore di Rubens, trova le sue radici anche la passione di Barbey per i *poemes en prose*, che egli stesso definisce «productions hermaphrodites», esempi di «poésie picturale». «Essentiellement suggestives – conclude Mathilde BERTRAND –, sa prose passe par l'inquiétante médiation des images, qu'elle est, par nature, impuissante à montrer et qu'on ne peut dès lors qu'imaginer, au grand bénéfice de la poésie».

Preoccupato delle critiche degli esperti d'arte, Barbey d'Aureville adotta, per il Salon de 1872, «un ton désinvolte ou franchement impertinent» che Catherine BOSCHIAN-CAMPANER attribuisce alla sua pretesa di accostarsi all'arte in modo polemicamente intuitivo e ingenuo (Le Salon de 1872 à la manière de Barbey). Per Barbey «le poncif» è dappertutto in questa esposizione, espressione di un'arte in cui ogni ideale è assente, e tuttavia qualche quadro suscita in lui delle sensazioni importanti: *La Dormeuse* di Bernard de Gironde, «“beauté absolue” qui donne le vertige», *Hélène* di Ferdinand Jacques Humbert, «personnage énigmatique, complice de “coupables mystères”» e, soprattutto *Le Combat de Kearsage et de l'Alabama* di Édouard Manet, in cui «la mer [...] prévaut sur la description du combat».

*Barbey d'Aureville critique dramatique* di Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN mette a fuoco gli scritti di critica teatrale di Barbey d'Aureville raccolti nei cinque volumi del *Théâtre contemporain* e in qualche altra serie di scritti (*Les vieilles Actrices*, *Les ridicules du temps*, ecc.). Profondamente convinto dell'inferiorità del teatro, che considera, come scrive l'A., «un art mendiant», Barbey ne evidenzia il carattere d'«entreprise industrielle», che si esprime nelle tre pratiche degenerative che lo caratterizzano «sous forme de reprises, de collaborations et d'adaptations». Sintomo dei disordini sociali dell'epoca, il teatro ne rappresenta per Barbey la confusione dei ruoli e si salva solo attraverso la Bellezza, che, paradossalmente, lo scrittore riconosce particolarmente nello spettacolo circense.

La poesia è al centro della preoccupazione critica di Barbey d'Aureville, che le ha dedicato trent'anni di studi, due volumi – *Les Poètes 1862 e 1889* – e numerosi altri articoli raccolti poi in volume. Il suo giudizio, tuttavia, non è lusinghiero per i poeti fra il 1850 e il 1880; come mostra Catherine MAYAUX (*La Poésie selon Barbey critique*), «peu de poètes et peu d'œuvres trouvent grâce à ses yeux». Fra questi, Baudelaire, anche se solo grazie a una lettura tutta «chrétienne», e, con qualche limite, un gruppetto di poeti della generazione precedente: Vigny, Lamartine, Musset, Hugo, Gautier e Banville. La sua ammirazione va a poeti più lontani, a Villon, Ronsard, La Fontaine e Chénier e, fra i moderni, solo a Mistral, «creatore» di una propria lingua poetica; ciò che apprezza è evidentemente la singolarità della voce poetica, la sua «manière» unica.

La seconda parte della raccolta («Histoire, Politique et Religion») si apre con un contributo di Julie ANSELMINI, *Comment écrire l'histoire?*, in cui l'A. mette in rilievo la veemenza critica di Barbey nei confronti degli storici, accusati, nella parte centrale di *Les Œuvres et les Hommes*, di «reprendre l'histoire de “couleurs menteuses”» dando credito al «préjugé révolutionnaire». Passando in rassegna i numerosi procedimenti accusatori e paradossici utilizzati da Barbey («nomenclature parodique des écoles historiques», sarcasme, invective, «art de la pointe assassine», ecc.), l'A. rileva il ruolo di «science éminente» che lo scrittore riserva alla storia, chiamata

ad essere insieme paladina della verità e sostenitrice di Dio e della Chiesa.

Partendo dall'evidente e dichiarata ostilità di Barbey nei confronti di Port-Royal (*Barbey d'Aureville et le jansénisme*), Pierre GLAUDES analizza le sfaccettature di un rapporto complesso. Schierato dalla parte dei gesuiti sul piano dottrinale, teologico e morale (contro «l'affreux puritanisme» dei giansenisti), Barbey mostra tuttavia un grande interesse per Pascal, il cui giansenismo «disparaît derrière la sublime intensité de son aventure spirituelle sans compromis, qui s'accomplit douloureusement dans l'absolu de la solitude» e nei cui tormenti lo scrittore stesso si riconosce. L'ammirazione per Sant'Agostino, che appare attraverso la lettura aurevilliana di Pascal, definisce anche la sua concezione della passione come forza «qui élargit l'abîme de la conscience humaine» e che dà vita al singolare personaggio di Mme de Ferjol, crudele e appassionata protagonista di *Une histoire sans nom*, cui Glaudes dedica le ultime pagine dell'articolo.

In *L'Empire après l'Empire* Hugues LAROCHE pone il problema del giudizio storico di Barbey d'Aureville sulla caduta del Secondo Impero, «régime qu'il disait soutenu par Dieu». L'estrema sobrietà di interventi su un avvenimento di tale portata, si spiega anzitutto, secondo Laroche, con la convinzione di Barbey che il Secondo Impero dovesse condurre molto presto alla restaurazione della monarchia. In questa prospettiva, lo scrittore colloca Louis-Napoléon Bonaparte «dans la continuité de la monarchie française fondée sur l'alliance du trône et de l'autel», ma i suoi giudizi si fanno via via più esitanti e poi decisamente negativi con il procedere del regime, giudicato prima troppo debole nei confronti dei «rivoluzionari», poi decisamente connivente («empereur carbonaro») e infine, dopo il 1870, «victime du processus de dégradation historique».

Andrea DEL LUNGO riprende in «*Du Balzac arrangé par d'Aureville*» il dibattito critico sull'attribuzione dei due volumi postumi di massime scelte di Balzac *Les Femmes e Maximes et pensées*, pubblicati senza indicazione del curatore e solitamente ritenuti opera di Barbey. L'accurata indagine di Del Lungo attraverso le pubblicazioni parziali in rivista, la corrispondenza e gli studi critici, evidenzia le numerose prove a favore dell'attribuzione a Barbey dei testi pubblicati da Hetzel e alcune contro-prove in favore di un rimaneggiamento dei testi da parte di altri. Su un piccolo campione di massime certamente scelte da Barbey e pubblicate nel «Pays» nel 1854 («Religion»), l'A. conduce infine una breve indagine per «lever le doute sur l'accusation d'infidélité adressée à Barbey».

*Barbey d'Aureville et la publicité* di Éléonore REVERZY apre la terza parte del volume («Nouvelles approches des récits aurevilliens») con un articolo dedicato all'«exploitation médiatique de la figure de l'auteur», che coincide con l'affermarsi della cultura di massa. Non stupisce che Barbey sia decisamente schierato contro la stampa e la critica e in particolare contro «l'annonce publicitaire et l'indiscrétion de la chronique». L'antidoto a questa vera e propria «prostitution», come ripetutamente viene definito dall'A., della letteratura e della critica è tuttavia per Barbey la sua esplicitazione estrema fino allo scandalo, sul modello della prostituta protagonista del racconto *La Duchesse de Sierra-Leone* delle *Diaboliques*, «allégorie de la littérature en régime médiatique».

Emilie SERMADIRAS affronta in *Le roman physiologique au miroir de la critique aurevillienne* lo specifico rapporto di Barbey critico e scrittore nei confronti della patologia, esaltata dal romanzo naturalista, e nei confronti della sofferenza. Non si tratta tuttavia, secondo

l'A., di una semplice contrapposizione. Certo, Barbey non ama Zola e i suoi seguaci e deplora «cette ampleur démesurée prise par l'étude des fonctions biologiques et organiques de l'homme» nelle loro opere, nonché l'uso quasi esclusivo «de l'analyse clinique», ma propone anche un uso diverso, di ispirazione balzachiana, della fisiologia: «il plaide en effet pour une spiritualisation de la physiologie» che sostituisca «la verticalité d'une axiologie spirituelle à l'horizontalité d'une stricte lecture clinique».

«La critique romanesque de Barbey est indissolublement chrétienne, et littéraire; – afferma Maud SCHMITT in *Barbey d'Aureville et le récit exemplaire* – car l'apologétique est pour lui indissociable d'une poétique». A partire da questo principio generale, l'A. si propone di estrarre dall'insieme di *Les Œuvres et les Hommes* le linee generali e le caratteristiche di una poetica del «récit exemplaire, ou apologétique», volto a suscitare, nel contenuto e nello stile, l'inquietudine e la ricerca di un significato generale dell'esistenza, in un'epoca segnata dal positivismo e dal materialismo.

In *L'érotisme dans l'esthétique aurevillienne* Alice DE GEORGES-MÉTRAL mette al centro della sua riflessione l'affermazione per cui «pour Barbey d'Aureville, l'écriture ne peut se revendiquer réaliste que si elle intègre [...] ce qui excède la surface sensible». Certamente l'eroticismo è un'espressione privilegiata di questa «déméasure», come lo è, d'altra parte, il sublime, entrambi sapientemente mescolati da Barbey nel racconto *La Vengeance d'une femme*, di cui l'A. traccia con precisione i due livelli: «l'érotisme de la prostitution, strictement charnel et trivial, dans le récit-cadre et le sublime, éthéré et pur, dans le récit encadré», entrambi necessari «à la représentation réaliste» concepita da Barbey e fondata sull'«érotisme du sublime».

Pascal AURAIX-JONCHÈRE dedica il suo contributo critico a *Une histoire sans nom*, lunga novella pubblicata da Barbey nel 1882, alla quale l'autore sembra particolarmente affezionato. Nettamente diviso in due parti, anche temporalmente distinte, e su «trois temporalités concomitantes» (vita privata, liturgia e storia collettiva), il racconto appare all'A. come «un ensemble de signes à déchiffrer mais qui revient obstinément sur l'illisibilité de ces signes». Sulla base delle numerose riflessioni dello scrittore sui rapporti fra prosa e poesia, l'A. interpreta questa voluta illeggibilità come «une métaphysique en acte de la poésie», «une substitution des modalités d'écriture et de lecture de la poésie à celle de la prose».

Condannati da Champfleury come vaghi e infondati, e giudicati da Bruneau «des pis-aller lexicaux», i neologismi aurevilliani sono invece considerati da Christophe CHAGUINIAN (*Les néologismes de Barbey d'Aureville*) come il prodotto di una ricerca stilistica antirealista volta «à capturer plus exactement que le terme ordinaire l'objet de la description». Dopo aver esaminato la varia origine di alcuni neologismi, l'A. considera in particolare quelli derivati dal latino, stabilendo legami precisi con la lingua d'origine, mostrando «une recherche d'expressivité d'hommes de lettres».

In *Les enjeux de la critique aurevillienne au miroir des Bas-Bleus*, primo articolo della quarta parte («Confrontations critiques et questions de réception»), Fabienne BERCEGOL prende in esame l'immagine della donna «sur la scène littéraire» quale viene presentata da Barbey nel quinto volume di *Les Œuvres et les Hommes*. Poiché la polemica dello scrittore prende di mira il fenomeno del «bas-bleuisme», restano escluse le poche «vere» poetesse – Desbordes-Valmore o Ackermann, cui Barbey riconosce «l'étincelle divine» –, mentre in ambito narrativo sono oggetto di ampie critiche anche George

Sand, Louise Colet e Mme de Staël, la cui scrittura, dominata per Barbey dall'esperienza personale e dalla sensibilità, non può avere che un successo effimero, pur riconoscendo all'autrice di *De l'Allemagne* uno statuto particolare «qui associe force et faiblesse».

Frédérique MARRO (*Jules Barbey d'Aureville et Jules Janin*) rimane nell'ambito dei giudizi negativi sulla scrittura femminile, riportando la critica a *Clarisse Harlow* di Jules Janin («cette sucrée de Clarisses»), che Barbey giudica tuttavia uno scrittore geniale. «Dans l'opposition chromatique du Rose et du Noir [...] – afferma Marro – se révèle également deux conceptions de la critique, une critique féminine et une critique masculine dont Janin et Barbey – qui se rêve sans nul doute en «Prince Noir», – seraient les emblèmes». Mettendo in discussione il titolo di «Prince des Critiques» attribuito a Janin, Barbey fornisce nei suoi articoli un ritratto androgino dello scrittore, cui riconosce «une charmante individualité» e il genio della *jaserie* «amusante et étincelante». Molto vicini nella «quête de la gaieté française perdue», molto lontani nei legami fra critica e morale cattolica, Janin e Barbey appaiono uniti soprattutto nel comune omaggio a Diderot.

L'ambiguità delle opinioni espresse da Barbey sul metodo critico di Taine costituisce l'oggetto del contributo di Élise SOREL, *Race, milieu, moment*. Profondamente ostile a quella che considera «une singerie de Montesquieu», Barbey attacca la formulazione di Taine in nome del genio, che non può essere spiegato da alcuna teoria, e in nome della «souveraine irréductibilité» dell'individuo. Tuttavia Barbey mostra di accettare in diversi casi l'importanza del *milieu* e della *race*: se Shakespeare si discosta visibilmente dalla sua origine di «fils de boucher», Rousseau appare completamente condizionato dal suo «premier travail comme laquais» che ne fa un invidioso «esclave de ses sensations», mentre per Eugénie de Guérin è fondamentale la discendenza da una famiglia di poeti e religiosi. La visione aristocratica di Barbey esalta quindi l'importanza della *race*, pur rifiutando di erigerla a sistema.

«Barbey d'Aureville n'a jamais consacré d'articles à Louis Veuillot [...] directeur du plus puissant journal du parti clérical: *L'Univers*». Alexandra DELATTRE (*Barbey d'Aureville, Louis Veuillot et le devenir de la critique catholique*) si interroga su questa vistosa assenza, assai singolare per un critico cattolico, e ne trova la ragione nelle profonde divergenze dei due autori sul rapporto fra arte e religione, culminate in una vera e propria «querelle au sujet du roman chrétien» nel 1858. Mentre Veuillot pratica nel suo giornale una censura delle opere contemporanee espressa solo dalla «politique du silence» e dall'esclusione dell'arte, Barbey ha l'aspirazione di «tenir ensemble esthétique et éthique» e soprattutto di fare «une critique artiste s'adressant à des artistes».

In *Barbey d'Aureville au miroir d'Octave Uzanne* Marine LE BAIL presenta uno studio incrociato della *préface* con cui Barbey introduce la raccolta di racconti galanti *Bric-à-brac d'amour* di Octave Uzanne, e di quella che Uzanne scrive nel 1908 per il volume *L'Esprit de Barbey d'Aureville*, antologia che sceglie nell'opera critica di Barbey «des traits les plus savoureux et les plus mordants». Se la *préface* a *Bric-à-brac* sembra una concessione, con tratti di irrinunciabile ironia, all'amicizia e alla simpatia da parte del celebre critico a un giovane scrittore, la seconda risponde specularmente esaltando l'aggressività critica di Barbey e valorizzando quindi i suoi pochi giudizi apprezzativi, fra cui, ovviamente la *préface* alla raccolta di Uzanne. Non manca, tuttavia, qualche oggettivo punto di convergenza: «leur commune détestation pour ce qui est attendu, convenu».



Con il provocatorio titolo «*Barbey d'Aureville, formidable imbécile!*», Katelijne DE VUYST chiude il volume citando, appunto, il giudizio di Victor Hugo ripreso da Verlaine e accompagnandolo con numerose opinioni su Barbey da parte degli scrittori a lui contemporanei: Zola, Huysmans, Sainte-Beuve, Remy de Gourmont fra gli altri. L'articolo, che è sostanzialmente una ripresa della *post-face* scritta dall'A. per la sua traduzione in neerlandese delle *Diaboliques*, è arricchito da una scelta di giudizi polemici di Barbey sulla letteratura del tempo del tempo, da una presentazione delle *Diaboliques* e da una ricognizione sulla presenza dell'opera di Barbey nel Belgio fiammingo e in Olanda.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

PAOLA RICCIULLI, *Per una rilettura del titolo delle "Fleurs du Mal"*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016, 220 pp.

Almeno una ragione sembra conferire legittimità alla ricerca a cui Paola Ricciulli si è dedicata con particolare impegno e, occorre riconoscerlo, con la necessaria prudenza. La si trova chiaramente esposta nella lettera che Baudelaire inviò a Auguste Poulet-Malassis il 16 o 17 marzo 1857 e alla quale la critica tradizionale, a quanto risulta, non ha voluto o non ha potuto dare alcun effettivo peso: «Il me semble d'abord qu'il vaudrait mieux baisser un peu toute la dédicace, de manière qu'elle se trouvât au milieu de la page, je laisse d'ailleurs cela à votre goût. – Ensuite, je crois qu'il serait bon de mettre *Fleurs* en italiques, – en capitales penchées, puisque c'est un titre-calembour». Per quanto riguarda la difficoltà dell'indagine, occorre sottolineare l'oggettivo scarso margine di ipotesi concesso a chi si voglia sforzare di riconoscere in che cosa possa mai davvero consistere il "titre-calembour", un titolo proposto e non inventato dal poeta e che Paola Ricciulli suppone che sia possibile formulare – sia pure con una interpretazione, come riconosce, «hardie» – nei seguenti termini: *Les Pleurs du Mâle*. A sostegno del fondamento di questa congettura, la studiosa si avventura in una indagine attraverso l'intera opera baudelairiana osservandola anche nel suo diretto contesto, nella convinzione che, in un primo momento, il titolo scelto da Baudelaire gli «si manifesta come un suono» (p. 31) e che «non è il titolo che, *ab origine*, dà senso alla poesia, ma che, al contrario, è il senso della poesia che, *a posteriori*, confluisce nel titolo» (p. 18). Alla storia della ricezione del titolo, che appunto sembra essere stato adottato, su proposta di Hippolythe Babou, nella serata al Café Lembrin (febbraio 1855), e alle occorrenze dei *calembours* nelle *Fleurs du Mal* è dunque dedicata la prima parte della ricerca. Opportunamente l'A. tiene a far sapere di considerare il «possibile *calembour*» da lei ipotizzato «non come una chiave infallibile che [le] avrebbe aperto le porte verso la spiegazione di tutto, ma come una sorta di "toile de fond" o di *principio ideale*, a [suo] avviso, fortemente *catalizzatore*, che, al contempo, [la] liberasse dalla presunzione di abbracciare, e di spiegare, tutti i *poèmes* delle sezioni presenti nella seconda edizione, come, del resto, si può affermare di tutti gli altri titoli, compreso quello definitivo» (p. 101). Rimane comunque nell'A. la persuasione, sorretta da numerose citazioni, che «*Fleurs/Pleurs* è [...] molto di più che una rima, nella poesia baudelairiana» (p. 176). Pur riconoscendo che «Baudelaire non spiega mai» (p. 180) e non escludendo nel *calembour* una «*pluralité de significés*», l'A. arriva, a proposito dell'ipotesi *Pleurs*, alla seguente considerazione riassuntiva: «*Les Pleurs* bau-

delairiani, modulati, sul piano lessicale, su di un ricco *clavier* (*sanglots, plaintes, larmes, cris*), possono, a mio avviso, ben rappresentare, nella raccolta, una sorta di segreta *toile de fond*, forse il segno più evidente, nella sua trasfigurazione poetica, e perciò allegorica, della presenza di una "sensibilité refoulée", e cioè legata anche agli istinti e alle pulsioni sessuali» (p. 184). Quanto all'ipotizzato secondo elemento del titolo-*calembour*, *Mâle*, vari esempi sembrano permettere all'A. di collegarlo alla *Volupté*: «*La Volupté* è la condanna per l'Uomo-*Mâle*, in quanto traccia indelebile del peccato originale, ma può essere un *don* per l'Uomo-Poeta che ne scopre, nell'altro "infiniti", anche la "purezza"» (p. 193).

Nel momento in cui si conclude la lettura di questo libro, ci si rende conto della ragione per la quale nessun critico si è sentito di dare concretezza interpretativa al "titre-*calembour*" indicato da Baudelaire. Ma, nello stesso tempo, non ci si può esimere dall'apprezzare il coraggio e lo slancio che non hanno certo fatto difetto a Paola Ricciulli, fiduciosa nel carattere meditato e profondo delle affermazioni di Baudelaire, autore di un libro fatto «avec fureur et patience» – una fiducia che l'ha spinta a varie perlustrazioni nell'articolato e complesso mondo baudelairiano, spesso osservato anche tramite l'esito ottenuto nel suo continuatore Rimbaud.

[MARIO RICHTER]

CLAIRE CHAGNIOT, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016, «*Lettres françaises*», 406 pp.

La publication de la thèse de Claire Chagniot sur Baudelaire et l'estampe, soutenue en Sorbonne en novembre 2010 sous la direction d'André Guyaux, était attendue. Un long travail a été nécessaire pour ne pas sacrifier sur le lit de Procuste le très riche appareil iconographique de cet ouvrage, qui compte cent cinquante-neuf illustrations, dont nombreuses sont en pleine page: le résultat est un volume qui associe à l'acribie d'une thèse le charme du catalogue d'art.

Claire Chagniot a le mérite de rattacher le «culte de l'image» que Baudelaire voulait glorifier, à une expression artistique qui connaît, vers la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une renaissance: l'eau-forte et, plus généralement, la gravure. Or l'estampe a une place centrale dans la critique d'art de Baudelaire, place dont témoignent ses écrits sur la caricature et les deux articles sur les aquafortistes qu'il publie en avril et en septembre 1862. Le volume de Claire Chagniot suit la dimension esthétique essentielle qui se fait jour dans la passion de Baudelaire pour la gravure. L'Auteur rappelle à juste titre que le poète lui-même fut un collectionneur d'estampes et que sa correspondance prouve qu'il «avait fréquenté plus de graveurs que de peintres» (p. 9). La première partie du volume («Les collections de Baudelaire», pp. 17-96) est consacrée à cet aspect peu connu de l'iconophilie baudelairienne. Claire Chagniot y reconstruit, pas à pas, la formation et l'affinement de la collection de gravures de Baudelaire, en proposant une description des œuvres lui ayant appartenu. Dans la deuxième partie du volume («Baudelaire critique de l'estampe contemporaine», pp. 99-190), elle se penche sur l'attitude de Baudelaire devant les artistes graveurs de son temps, et en particulier Daumier, Meryon, Whistler et Manet. Elle met ainsi en lumière le rôle de Baudelaire «promoteur de l'estampe contemporaine» (p. 183) et chante de l'eau-forte. La troisième partie du volume («Estampes et poésie, le sens de l'image à l'épreuve», pp. 193-291), rallie



l'estampe à la poésie, et inversement, à travers quelques pivots: la caricature, le croquis de mœurs, l'inspiration plastique de la poésie et l'ekphrasis. Claire Chagniot brosse ici une poétique baudelairienne de l'estampe, opérant aussi dans sa poésie. Dans la quatrième et dernière partie («Les frontispices», pp. 295-364), elle prend en considération les projets de frontispice gravé que Baudelaire avait caressés pour ses œuvres et ses collaborations avec Félix Bracquemond et Félicien Rops.

Une ample bibliographie et une table exhaustive des illustrations complètent le volume.

[ANDREA SCHELLINO]

«Histoires littéraires» 64, vol. XVI, octobre-décembre 2015, 145 pp.; 65, vol. XVII, janvier-mars 2016, 170 pp.

En devantant l'anniversaire baudelairien de 2017, Julien BOGOUSSLAVSKY et Jean-Paul GOUJON présentent dans «Histoires littéraires» un «Dossier Baudelaire» en deux parties, parues dans les numéros d'octobre-décembre 2015 et de janvier-mars 2016. L'érudition inspire la première partie de ce dossier. Julien Bogousslavsky et Jean-Paul Goujon (*Les exemplaires avec envoi de l'édition originale des "Fleurs du Mal"*, pp. 7-39) recensent les exemplaires dédiés par Baudelaire de la première édition des *Fleurs du Mal*, en rassemblant également de nombreuses reproductions en fac-similé. Benoît NOËL (*Baudelaire au fil des lettres inédites de Barbey à Trébutien...*, pp. 41-48) fait état de trente-huit lettres inédites de Barbey d'Aureville à Trébutien, où le Connétable des lettres s'exprime à plusieurs reprises sur Baudelaire. Ces mêmes lettres devraient paraître prochainement grâce aux soins de Philippe Berthier dans un numéro spécial d'«Histoires littéraires» consacré à Barbey d'Aureville (information due à Benoît Noël, que nous remercions). Philippe BERTHIER (*"Vieux mauvais sujet" et "horreur de ma vie": Baudelaire et Barbey d'Aureville*, pp. 49-61) étudie les relations entre Barbey et Baudelaire, en se demandant, en conclusion, si les deux écrivains n'ont pas été «le vice impuni l'un de l'autre» et si leur dialogue ne fut pas un «malentendu» (p. 61). Jean-Louis DEBAUVE (*Quelques lettres et notes inédites de Baudelaire*, pp. 63-66) regroupe des documents inédits du poète. René FAYT (*Le sourire de Baudelaire à Bruxelles*, pp. 67-72) décrit quelques moments du séjour de Baudelaire en Belgique. Catherine DELONS (*Après la mort de Baudelaire: M<sup>me</sup> Aupick, Nadar et Asselineau*, pp. 73-78) suit, à travers leurs correspondances, la relation affectueuse entre M<sup>me</sup> Aupick et Charles Asselineau, après la mort de Baudelaire. Jean-Paul GOUJON (*Un témoignage inédit sur Baudelaire*, pp. 79-85) publie une lettre de Paul Chenay à Jean Aicard du 29 octobre 1902, évoquant la fréquentation de Baudelaire du Café de Bade, 32, boulevard des Italiens, et du Casino Cadet, 18, rue Cadet.

Dans la seconde partie du dossier, l'érudition fait place à l'étude littéraire et de la postérité du poète. Corinne BAYLE (*Surmaturalisme et ironie romantique: Baudelaire et Nerval débiteurs de Heine*, pp. 8-20) rapproche Baudelaire de Nerval via le recours aux ressorts de l'ironie et du surmaturalisme, en repérant aussi des analogies avec Heine. Antonio RODRIGUEZ (*Le poème en prose de Baudelaire est-il une "fable"? La critique de Max Jacob et le renouveau du genre*, pp. 21-33) confronte le programme de renouvellement du poème en prose proposé par Max Jacob dans sa «Préface de 1916» au *Cornet à dés* avec la poétique baudelairienne. Jean-Paul AVICE (*L'invention des "Tableaux parisiens"*, pp. 35-40) retrace la genèse de la section «Tableaux parisiens» dans

la seconde édition des *Fleurs du Mal*. Mathilde LABBÉ (*Hans Bellmer et Joë Bousquet face aux "Paradis artificiels"*, pp. 41-63) analyse les interprétations, figuratives et littéraires, des *Paradis artificiels* de la part de Hans Bellmer et de Joë Bousquet. Sebastian DIEGUEZ et Julien BOGOUSSLAVSKY (*L'aphasie de Baudelaire*, pp. 65-91) examinent, à travers les documents disponibles, les causes et les séquelles de l'accident vasculaire cérébral qui laissa Baudelaire hémiparétique et aphasique, en mars 1866. Jean-Paul GOUJON (*Miettes baudelairiennes*, pp. 93-95) clôt le volume en proposant aux lecteurs trois énigmes baudelairiennes.

[ANDREA SCHELLINO]

*Salammô dans les arts*, sous la direction de Gisèle SÉGINGER, Paris, Classiques Garnier, 2016, «La Revue des Lettres modernes» 8, 383 pp.

Nell'introduzione Gisèle SÉGINGER ricorda la mole di studi compiuti per la *Salammô* da Flaubert, che riteneva altrettanto indispensabile dopo tanto lavoro «une belle semaine de forte rêverie» e come il suo romanzo sia entrato capillarmente nella memoria collettiva, attraverso rappresentazioni artistiche e teatrali, incoraggiate dall'autore che però rifiutava un'edizione illustrata.

Gilles SOUBIGOU, *Multiplés Salammô. Réception et interprétation dans les arts visuels*, pp. 21-49, presenta i diversi approcci figurativi a *Salammô* dopo la morte di Flaubert, con un importante annesso dell'elenco delle opere artistiche ispirate al romanzo e attenzione ai rapporti che si vengono a stringere con l'ornamentazione e il gusto della linea flessuosa Art Nouveau.

Véronique DUMAS, *Flaubert et Gustave Moreau: de Salammô à Salomé*, pp. 51-72, mette in evidenza i rapporti di reciproca stima tra i due autori – anche se Moreau non voleva farsi illustratore di Flaubert – uniti dal medesimo bisogno di vivere isolati, per quanto Moreau abitasse in piena Parigi. Flaubert non aveva forse ancora conosciuto le opere di Moreau al momento della stesura del romanzo, ma le similitudini tra *Salammô* e *Salomé* sono evidenti per gli autori dell'epoca: Des Esseintes le accomuna nel medesimo immaginario e Jean Lorrain vi vede l'espressione della femme fatale. L'A. conclude con un'indagine sulle diverse componenti mitiche in essa presenti.

Pierre SÉRIÉ, *Du sang sur les marches: peindre l'histoire après Salammô*, pp. 91-106, compie uno studio sulle opere pittoriche ispirate al romanzo, che compaiono poco dopo la sua pubblicazione, mostrando l'evoluzione della pittura di storia: a differenza dall'ordinario intento morale, vi è una maggiore attenzione alla qualità artistica di per sé.

Bruna DONATELLI, *La Salammô de Philippe Druillet. Entre beauté spatiale et beauté ancestrale*, pp. 123-134, presenta l'autore di *bandes dessinées* e quadri ispirati a *Salammô*, incentrati sulla ripetizione del nudo.

Nigel HARKNESS, *Sculpter Salammô*, pp. 135-168, mostra come l'attenzione scultorea di Flaubert abbia sollecitato tra il 1869 e il 1900 la produzione di numerosi gruppi sculturali, in bassorilievi, statue, busti e medaglie, aventi per oggetto la coppia di protagonisti o *Salammô* col pitone, ma anche scene di guerra. L'A. offre un repertorio analitico importante per comprendere la portata dell'influenza del romanzo.

Nathalie PETITBON, *L'acoustique de Carthage, Salammô à l'opéra*, pp. 169-192, sottolinea l'attenzione ai diversi suoni nel romanzo di Flaubert, che compongono di per sé una sorta di sinfonia atonale, ma stimolano

anche la resa musicale del testo. L'A. compie una capillare ricognizione dei diversi progetti di opera lirica, da Giuseppe Verdi a Mussorgsky, e delle realizzazioni, da Reyer (1890) a Philippe Fénelon e Jean-Yves Masson (1890).

Cécile REYNAUD, *Salammô de Reyer*, pp. 193-220, concentra la sua attenzione sull'opera di Reyer, ricordando i diversi passaggi che hanno portato alla scelta di Du Locle come librettista, dopo il mancato esito della collaborazione con Gautier e la lite con Mendès. La corrispondenza tra Du Locle e Reyer rivela come il primo non avesse lo spirito devozionale di Gautier e Mendès nei confronti di Flaubert, e un confronto tra gli scénario di Flaubert e Du Locle, fino a quello definitivo, fa emergere tutte le libertà che Du Locle si permette.

Loïc CHEVALIER, *Salammô à L'Écran. La poétique générique à eu raison de Flaubert*, pp. 221-236, presenta due adattamenti cinematografici: di Pierre Marodon, per il film muto, nel 1925, e di Sergio Grieco nel 1960. Subito l'A. sottolinea la contraddizione fondamentale: Flaubert aveva scelto la storia cartaginese per la mancanza di documentazione al riguardo, che ne rendeva possibile una mitizzazione; mentre il cinema attualizza la storia. Scende quindi nell'analisi dei due lavori, inserendo quello di Marodon nella corrente europea che si voleva alternativa a Hollywood, e quello di Grieco nella dissoluzione del genere storico, per il prevalere dell'avventura in sé.

Jacques NEEF, *Echos de l'étrange: quelques curiosités en mémoire de Salammô*, pp. 237-246, offre una piacevole spigolatura tra giudizi su *Salammô* (George Sand, Banville, Huysmans), la moda degli abiti alla cartaginese, il gusto suggerito dal romanzo dell'inserzione di pietre e metalli nelle sculture (a partire da Théodore Rivière), l'influenza che Satie dichiarava sulle sue *Gymnopédies*, e una manciata di allusioni, riprese, citazioni esplicite e implicite in altri testi (Laforgue, Montequieu, Jules Renard, il Conrad di *The Nigger of the Narcissus*, Glissant).

Nella sezione «Varia»: Atsuko OGANE, *La danse de Salomé. Mise en abyme et métamorphoses des figures mythiques*, pp. 251-270, rende conto dei progetti di Flaubert per la danza in *Hérodiade*, con particolare attenzione agli aspetti simbolici.

Didier PHILIPPOT, «*Hérodiade*», ou le promontoire du songe. Flaubert et la «vision poétique», pp. 271-314, affronta il motivo della visione in *Hérodiade* partendo da riflessioni sul rapporto tra mimesi e realtà. Se, da Kant in poi, la rappresentazione è percepita come opposizione, distacco, lontananza dalla realtà, al contrario, secondo l'A., la prosa di Flaubert, in cui Proust vede più la manifestazione dell'impressione che dell'azione, non rimanda a una referenza esterna, né a un libro sul nulla. È sullo stesso piano della natura, altrettanto reale e autonoma perché opera dell'immaginazione creatrice. La novella di *Hérodiade* viene interpretata alla luce di queste convinzioni come una visione che si incarna nella parola, che fissa un miraggio attraverso i procedimenti delle tecniche narrative.

[IDA MERELLO]

FRIEDRICH WOLFFZETTEL, *Ein Realismus, der sich selbst "durchkreuzt": der markierte Kapitelschluss in "Madame Gervaisais" der Brüder Goncourt*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», Winter 2016, pp. 189-198.

*Madame Gervaisais* dei Goncourt pone, come fa

notare WOLFFZETTEL, un evidente problema di frattura temporale, che contravviene al principio della continuità, quasi generalmente riconosciuto nel romanzo francese dopo il 1850, come «realistisch-naturalistische Erzählprinzip». Molti critici hanno sottolineato la presenza nel cosiddetto *style artiste* dei due autori di frammentazioni e di elementi impressionistici, ma la divisione in momenti separati di *Madame Gervaisais* appare all'A., più che una tecnica narrativa, un principio strutturante del romanzo. Forse legata alla scrittura dei *feuilletons* separati che compongono il *Voyage en Italie* redatto alcuni anni prima e all'ambientazione romana della narrazione, che implica una forte allegorizzazione e spiritualizzazione, la sequenza degli «Einzelkapitel» che formano il romanzo è segnata dalla forte tonalità contemplativa di ogni fine di capitolo, un po' come una serie di *poèmes en prose* separati che preannunciano, all'interno di una visione realista, un gusto nettamente pre-simbolista.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

MASSIMO BLANCO, *Edipo non deve nascere. Lettura delle "Poésies" di Mallarmé*, Firenze, Leo S. Olshki, 2016, «Biblioteca dell'Archivum romanicum», 246 pp.

Ricercatore all'Università La Sapienza di Roma, spcialiste de la poésie française de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Massimo BLANCO consacre son dernier livre aux *Poésies* de Mallarmé, dont il veut identifier les «chiavi emeneutiche» (p. vii) permettant d'affronter ce corpus lyrique dans son unité. Il utilise pour cela le concept de «mythe solaire», en évitant cependant de séparer les «personnes» au sein de la mythologie – telles qu'Édipe, Jocaste ou Orphée – des composantes abstraites ou idéologiques du mythe. Pour Massimo Blanco, les figures divines ou mythiques peuplant la poésie de Mallarmé sont les intermédiaires des absents, des disparus: sa mère, sa sœur, Anatole... L'Auteur va ainsi à l'encontre des thèses de Gardner Davies, coupable à ses yeux de dépersonnaliser excessivement le «drame solaire» – mais aussi de celles de Bertrand Marchal. Selon Massimo Blanco, la «vision» de Marchal rischiera di trascurare talune ragioni personali del poeta. In tale prospettiva Mallarmé sembra una sorta di Cartesio preoccupato della visione umana del mondo in rapporto a delle verità possibili e assai meno come un individuo dotato di sentimenti, di una propria affettività» (p. ix). Ainsi conçu, l'athéisme de Mallarmé aurait un caractère comtien (voir *ibid.*).

À ces approches, l'Auteur oppose une méthode critique vouée à faire émerger un tissu référentiel et personnel. Dans la première partie de son ouvrage, ayant fonction d'introduction, il se penche sur deux projets de Mallarmé: le *Livre* et le dossier du Faune. La seconde partie contient une étude, poème par poème, des *Poésies*, avec une concise mais utile bibliographie analytique et critique.

[ANDREA SCHELLINO]

JOSEPH JURT, *Zola et ses réseaux: l'écrivain entre le champ artistique et le champ scientifique*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», Winter 2016, pp. 127-148.

Dopo aver precisato la nozione di *réseau* nelle sue diverse e successive accezioni, JURT – seguendo in ciò l'opinione di Anna Boschetti – dichiara la sua preferenza per l'utilizzo del termine *champ*, più ampio (all'oc-

correnza comprensivo di diversi *réseaux*) e più mobile nelle relazioni che lo definiscono. Applicata a Zola, la nozione di «*champ littéraire*» deve subito collegarsi a quella di «*champ artistique*», poiché lo scrittore esercita le sue qualità di critico e di scrittore in entrambi gli ambiti senza separazioni e con un'estetica comune, di cui «*les critères d'originalité personnelle et de liberté*» costituiscono i punti fondamentali. Jurt sottolinea «*que Zola a développé ses idées esthétiques surtout à partir de l'art pictural*» e particolarmente dai suoi aspetti più innovativi, come si vede nei suoi articoli sul Salon del 1866, uno dei quali è interamente dedicato a Manet, escluso dall'esposizione. Negli anni successivi, all'influenza dell'estetica impressionista si aggiunge «*le formidable essort du champ scientifique*» che, accanto alla costante presenza del pensiero di Taine, fa approdare Zola, passando per la *préface* a *Thérèse Raquin*, al *Roman expérimental* e alla teorizzazione del naturalismo. In questo percorso, tuttavia, «*Zola est resté fidèle à son programme esthétique fondé sur deux piliers: le sens du réel et l'expression personnelle*». Confrontato ai due *champs* che dominano la sua opera, quello artistico e quello scientifico – quest'ultimo particolarmente approfondito da Jurt per *Le Docteur Pascal* –, Zola riesce a far sempre prevalere «*le champ littéraire*» integrandovi «*les techniques et les thèmes de la nouvelle peinture ainsi que le savoir scientifique en plein progrès*».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

RUDOLF BEHRENS, *Die Oper im Roman. Wunsch(t)räume des nicht-agonalen Lebens in Zolas "La Faute de l'Abbé Mouret"*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», Winter 2016, pp. 149-175.

«Zweifelloso basiert die Logik der *Rougon-Macquart*-Romane ja auf einem Kurzschluss». Un «corto circuito» fra analisi scientifica e racconti di vita presentati sullo sfondo della storia e della decadenza sociale del Secondo Impero, su questo si fonda per BEHRENS l'*invenio* narrativa di Zola, spesso incoerente nel rapporto fra «*scientia*» und «*poiesis*». Le vistose contraddizioni dei romanzi zoliani hanno avuto una serie di interpretazioni critiche, fra cui quella di Foucault, cui l'A. aderisce, secondo la quale Zola «*correggerebbe*» nei *Rougon-Macquart* l'ottimistica esaltazione per la vita derivata dalla nuova biologia di Lamarck e Cuvier con una teleologia della storia fondata sulla degenerazione sociale. La temporalità della vita e le sue eventuali trasformazioni rigenerative/degenerative vengono esaminate in particolare nel romanzo *La Faute de l'abbé Mouret*, in cui l'A. approfondisce i rapporti fra vitalità, sessualità e temporalità. La semplicità della storia narrata corrisponde infatti a una struttura cronotopica complessa, analizzata qui attentamente, che prevede cinque *milieux*, ciascuno dei quali costituisce una sorta di *Analogon* mitico, in cui i protagonisti si ridefiniscono di volta in volta, e che al tempo stesso è evidentemente il frutto di una visione narrativa positivistic-empirica, che tende a far scomparire l'autore. L'incidenza del luogo è particolarmente evidente nel Paradou, versione fiabesca del Paradiso Terrestre, in cui tutti gli elementi naturali determinano, alla lettera, il rapporto fisico fra i due protagonisti e in cui riappare l'ambigua e pericolosa sessualità vegetale («*tödlich giftige Blumen*») già attiva in *La Curée*. Serge Mouret compie tuttavia questo itinerario nella vitalità e nella sessualità senza modificare la sua natura di «*tronc séché sans branches et sans feuilles*», come immobile

appare la situazione del romanzo; la *faute* di Mouret e del romanzo sembra infatti consistere nell'atemporalità come risultato del conflitto dei diversi luoghi che lo compongono, luoghi che, rimossi dall'universo reale e positivistic, assumono un'esistenza fantasmatica, diventano espressione di una «vita mancata». Nell'ultima parte dell'articolo, Berhens mette in relazione l'aspetto utopistico e irrealistico presente nella *Faute* con l'ultima produzione di Zola, segnata dalla presenza di sogni, visioni, desideri (*Le Rêve*, 1888, *Fécondité*, 1899) e dalla sua passione per l'Opera lirica, *milieu* artificiosamente concentrato e intenso.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

ALFRED JARRY, *Œuvres complètes* t. IV, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Paul Edwards, Matthieu Goszola et Jean-Paul Morel, Paris, Classiques Garnier 2016, 914 pp.

L'edizione di *Ubu enchaîné* si deve a Henri BÉHAR (pp. 11-184), che ripropone l'edizione Natanson del 1899, ossia preceduta da *Ubu Roi*. *Ubu enchaîné* non aveva fatto parlare di sé e i fratelli Natanson avevano preferito accostarlo al primo Ubu. Béhar sfata alcuni luoghi comuni: il carattere più adulto del testo, la cui origine si colloca nuovamente negli anni del liceo, il rovesciamento dei valori, nel momento in cui Ubu passa dal delirio di onnipotenza regale al fastidio per la regalità. In realtà Béhar mostra con finezza come l'*Ubu enchaîné* rappresenti il doppio di *Ubu roi*, in quanto *Ubu* diventa capo degli uomini liberi, quindi sempre capo, e sempre per soddisfare il suo ventre, passando semplicemente da una monarchia a una dittatura. Anche gli altri personaggi conservano lo stesso ruolo avuto nell'*Ubu roi*. Le osservazioni di Béhar inchiodano il testo anche alla sua omologia con le strutture drammatiche contemporanee, malgrado l'uso di espressioni gergali giovanili o del lessico rabelaisiano. Il curatore ricorda come la prima rappresentazione sia stata postuma di parecchi anni: fu infatti solo nel 1937 che la pièce fu messa in scena dalla compagnia del *Diable écarlate* di Sylvain Itkine, e usata come un'arma contro il teatro contemporaneo, per far risaltare i valori surrealisti e del trotskismo. Per una versione filologica si è dovuta attendere la messa in scena per la televisione del 1971 di Jean-Christophe Averty. Il testo è presentato con un fitto apparato di note storiche e di filologia testuale.

Jean-Paul MOREL cura invece l'edizione di *La Chandelle verte* (pp. 185-676), basandosi sull'edizione di Maurice Saillet per il «*Livre de poche*», ma mettendo i testi in ordine cronologico e optando per qualche riclassificazione. Volendo rispettare la distinzione tra testi critici e speculativi, stabilisce infatti di definire pre-speculazioni alcuni *comptes rendus*. La parte più consistente delle cronache è quella che Jarry pubblica sulla «*Revue blanche*» a partire dal 1896, e delle *Spéculations* (gennaio 1902) e poi *Gestes* (estate 1902). Lo stato di salute di Natanson aveva poi convinto Jarry a passare alla «*Renaissance latine*», dove aveva pubblicato *Le Journal d'Alfred Jarry* e due nuove gesta, ma non la terza, a seguito di una *brouille*. È per questo che lo scrittore può passare alla «*Plume*» (*Périples de la littérature et de l'art*) e al «*Canard sauvage*» di Franc-Nohain, dove fa uscire trenta pezzi su trentun numeri. La produzione si conclude con qualche pezzo sul «*Figaro*», attraverso la mediazione di Fénéon, e su «*Poesia*» di Marinetti, che ha appena fatto uscire *Le Roi Bombance*. Morel discute all'inizio sulle ragioni del titolo *La chandelle verte*, che Jarry ha scelto per le sue *Spéculations*, rintracciandone la scelta nell'abitudine

delle imprecazioni «De par ma chandelle verte», e nei tre significati: suono/colore del «la» nell'organo filosofico inventato da Brian Higgins (1877), moccio del naso, e pene baldanzosamente eretto. Forse, dato l'interesse di Jarry per l'occulto, non si potrebbe escludere anche il valore esoterico delle candele verdi, usate nei sabba e nelle messe nere della fine secolo.

L'edizione dei *Textes critiques et divers* è condotta da Matthieu GOSZTOLA, con la partecipazione di Jean-Paul MOREL. Un'edizione completa era già uscita per mano di Henri Bordillon e Bernard le Doze, ma con minore apparato critico; qui viene aggiunta, sottraendola alla corrispondenza, la lettera di Jarry su Messaline di Nonce Casanova. Si tratta per la maggior parte di critica teatrale. Nell'introduzione ne sono riepilogate le caratteristiche: recensioni senza aver visto gli spettacoli, ma fantasticandovi sopra, grande concisione (Jarry veniva pagato a pagina, ma non rinuncia alla sintesi anche quando avrebbe potuto richiedere più spazio), gusto dell'ellissi (Vallette gli rimproverava l'uso di accostamenti chiari forse in un discorso orale, ma non in uno scritto), oscurità ricercata, citazioni da testi che non erano quelli dell'oggetto del discorso. Viene messa in evidenza la grande apertura di Fénéon, che continua a dare spazio sulla «Revue Blanche» ai *comptes rendus* di Jarry, anche se all'interno della redazione qualcuno aveva avanzato dubbi sulla loro pertinenza. I testi sono accompagnati da fittissimi rimandi in nota e da un'appendice con le varianti.

[IDA MERELLO]

CATULLE MENDÈS, *Œuvres*, sous la direction de Jean-Pierre Saïdah, tome XIV (*Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900, Dictionnaire des principaux poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle*), édition critique par Ida Merello, Paris, Classiques Garnier, 2016, 1272 pp.

Il ponderoso tomo XV delle *Œuvres* di Catulle Mendès, corredato da una ricca annotazione, da una bibliografia e da un prezioso indice dei nomi, comporta anzitutto l'«Introduction» di Ida MERELLO che inquadra storicamente e criticamente le due opere contenute nel volume: *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* e il *Dictionnaire des principaux poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle*. Documento ufficiale richiesto dal Ministère de l'Instruction Publique, *Le Mouvement poétique* continua la tradizione dei *Rapports* sullo stato e il progresso della letteratura già illustrata da Chénier e Gautier, nonostante i numerosi limiti che in questo caso caratterizzano l'autore e che i critici contemporanei non hanno mancato di sottolineare, fornendo un primo significativo tracciato per l'«Introduction». «Le point central – sintetizza l'À. – est évidemment l'incapacité de Mendès de comprendre les nouveaux mouvements poétiques, étant donné qu'il reste intimement partisan du Parnasse». L'obiettivo di Mendès non è in effetti l'apertura alle novità, ma la patriottica rassicurazione della borghesia nei confronti della tradizione poetica e il rifiuto di innovazioni sentite come eccessive; per questa ragione l'autore riparte dalle origini della poesia francese, rifacendo in parte «sur la base d'une sensibilité moins aiguë et moins pénétrante» il percorso di Gautier e ponendo al centro della riflessione la figura di Victor Hugo. Se il ritratto di Leconte de Lisle, pur accusato da Mendès di un disperato nichilismo, appare a Ida Merello particolarmente meditato, il giudizio su Baudelaire, anche in relazione a quello molto perspicace e articolato di Gautier, sembra invece dominato dalla «distinction très nette entre l'homme («personne désorientée, troublée,

désolée, veule, atroce, pusillanime et blasphématrice»), son attitude face à Dieu et aux hommes, et son œuvre». Solo a quest'ultima, intesa come espressione estetica, Mendès riserva la propria ammirazione. Quanto al movimento parnassiano, Mendès ne rivendica la paternità attraverso la fondazione della «Revue fantaisiste», «s'annexant la plupart des poètes de la deuxième partie du siècle, in primis Villiers, Verlaine et Mallarmé», benché la loro conoscenza sia spesso fondata più sull'amicizia personale che sulla comprensione dell'opera. Ne risulta, nonostante ciò, un quadro più perspicace di quello offerto da molti critici dell'epoca (Faguet, Chantavoine, Lanson), di cui l'À. sottolinea tuttavia anche la vistosa ostilità nei confronti della poesia più attuale: Mendès si oppone risolutamente al *vers libre* e alla teoria stessa del simbolismo – «jouissance stérile d'une aristocratie intellectuelle» – che i poeti migliori hanno rapidamente superato, e condanna invece Corbière e Rimbaud, creatori «d'une poésie qui représente le contraire de l'idéal parnassien». I poeti recenti oggetto di una valutazione almeno parzialmente positiva nel *Rapport* – Laforgue, Kahn, Mikhaël, Moréas, Henri de Régnier, Ghil – e altri che verranno aggiunti nel *Dictionnaire*, si accompagnano ai numerosi poeti belgi che trovano spazio nell'ultima parte del resoconto di Mendès. «Ce qui est important [...] et qui constitue la thèse du rapport – conclude Ida Merello –, est de montrer que la poésie classique, romantique et parnassienne se situe dans la même voie d'illustration du génie français, se réalisant dans une forme de versification qui évolue, sans jamais s'éloigner de l'alexandrin de la tradition».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

CHIARA PASETTI, *Mlle Camille Claudel et moi*, Torino, Aragno 2016, 250 pp.

Il volume appare leggermente eccentrico rispetto a quanto normalmente ospitato in questa rassegna, non solo perché l'oggetto è una scultrice, Camille Claudel, ma anche perché nella sua seconda parte è costituito da un testo creativo, ossia un monologo di Camille Claudel andato in scena in diverse città. Se il volume merita attenzione dal punto di vista scientifico, è per l'atteggiamento estetico che lo sorregge, nonché per la minuta ricostruzione storica. Nel momento in cui l'À. mette a fuoco il personaggio dell'artista, si appoggia su documenti d'epoca, e mostra prima di tutto le felici intuizioni di Léon Daudet e di Mirbeau, che passano sopra al pregiudizio nei confronti dell'arte femminile per riconoscerne il valore, ma anche di Mauclair, Kahn e diversi autori meno noti: la trasversalità dell'apprezzamento per la donna artista appare così evidente nel panorama post simbolista e nel bel mezzo dell'effervescenza dei modelli. Si mostra qui come la fin de siècle si aprisse alle avanguardie artistiche novecentesche e all'eguaglianza tra i sessi sancita poi dall'*Esprit Nouveau*, anche se il destino particolare di Camille, e la pesante coltre del perbenismo familiare le hanno aperto soltanto le porte di una prigione manicomiale a vita. L'À. presenta in traduzione cinque saggi critici della fine secolo (di Paul Leroi, Octave Mirbeau, Léon Daudet, Mathias Morhardt) e una testimonianza del fratello Paul. A questi fa seguire stralci tratti dalla corrispondenza di Flaubert, che mostrano inaspettate corrispondenze estetiche tra lo scrittore e Camille Claudel. La seconda parte del volume costituisce invece un'interpretazione del pensiero di Camille, sulla base peraltro della ricca documentazione presentata in precedenza.

[IDA MERELLO]



## Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scottò

*Voix de Péguy, échos, résonances*, sous la direction de Jérôme ROGER, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Colloques de Cerisy - Littérature» 1, 384 pp.

Il presente volume raccoglie i contributi degli studiosi intervenuti al congresso, tenutosi nel luglio 2014 presso il Centre Culturel International di Cerisy, in merito alla figura e all'opera di Charles Péguy. Il tema della voce, e delle diverse eco di cui esso si arricchisce, vi occupa una posizione di primo piano.

Nel suo contributo, Alexandre de VITRY analizza la ricezione dell'opera di Péguy, soprattutto in relazione all'immagine, multipla e a volte contraddittoria, che l'ideatore dei *Cahiers de la Quinzaine* ebbe a dare di sé a collaboratori e contemporanei. Emerge così la personalità poliedrica di Péguy, in seno alla quale convissero sempre posizioni ideologiche diverse: dalle prime aspirazioni socialiste, poi sfociate nella conversione a un cattolicesimo non di rado in polemica con il mondo ecclesiastico, fino all'affermazione di una forma di individualismo, inteso come presenza non mediata dell'uomo di fronte a Dio. Tale diversità costituisce dunque la cifra originale e distintiva della personalità di Péguy, che de Vitry non esita a definire «une aporie vivante» (p. 54).

Charles de COUSTILLE si sofferma sulla struttura del processo, onnipresente nell'opera di Péguy. Come osserva lo studioso, il ricorso costante alla struttura processuale nelle opere dello scrittore rimanda in ultima istanza alla sua concezione della giustizia. Per l'autore del *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, il principio della giustizia non può mai essere disgiunto dal contesto nel quale ha avuto luogo un certo fatto storico, poiché, per poter esprimere un giudizio equo, occorre che la verità sia compresa e apprezzata nella sua complessità. Di qui l'esigenza di Péguy di tornare più volte a riconsiderare gli eventi e le dinamiche vitali che li hanno prodotti, in un'operazione di approfondimento continuo della verità.

Nel suo articolo, Aude BONORD passa in rassegna la ricezione dell'opera di Péguy da parte degli autori francesi del XX secolo. All'inizio del Novecento, l'ideatore dei *Cahiers de la Quinzaine* appare ai contemporanei essenzialmente come un modello estetico, particolarmente valido nel contesto culturale del tempo. Negli Anni Venti, si tende piuttosto a mettere in luce la vena anti-intellettualistica di Péguy, che fa dell'infanzia spirituale un elemento centrale del suo pensiero. In quest'ottica, autori del calibro di Joseph Delteil e Christian Bobin, vedono in Péguy uno dei precursori, insieme a Claudel, del radicale rinnovamento linguistico della modernità, ma altresì il modello ideale dello scrittore cattolico, libero da ogni condizionamento sociale e culturale, e perciò capace di un'autentica purezza interiore.

Robert SCHOLTUS focalizza il ruolo dell'oralità nella scrittura poetica di Péguy, soprattutto in relazione alla Parola biblica, di cui l'autore si fa portavoce, in una tensione continua che ha condotto alcuni critici a parlare di un Péguy *évangéliste*, in ragione della massiccia presenza di citazioni, interpolazioni e adattamenti del testo evangelico, riscontrabili nelle sue opere. Ecco perché Scholtus giunge a definire l'autore del *Porche du deuxième Mystère* come un profeta moderno, capace di stupirsi e di far stupire i suoi lettori dinanzi alla novità sorprendente del Vangelo.

Soffermandosi sulla polifonia caratteristica delle opere di Péguy, Maud GOUTTEFANGEAS nota come il modello corale, assai presente nella produzione teatrale tra Otto e Novecento, sia utilizzato dall'autore dei *Mystères* per veicolare al tempo stesso un pensiero politico, che metta in relazione la sua opera con la comunità civile nella quale egli vive, e una concezione ecclesiologicala, la quale, partendo dal popolo dei credenti, si allarga fino ad abbracciare l'umanità intera, per mostrare in essa la presenza di Dio. In tale prospettiva, Péguy riattualizza nelle sue opere la funzione che il coro rivestiva nella tragedia greca, quale sintesi espressiva del singolo e della collettività.

Violaine ANGER riflette sulle molteplici relazioni che la scrittura di Péguy intrattiene con la dimensione del canto, che l'autore interroga a più livelli, investendola di significati inattesi. Se il canto appare nelle opere di Péguy come una diafonia, ovvero un dialogo a due voci, più che come una vera e propria polifonia, esso è legato soprattutto alla novità evangelica, che affida alla voce infantile la rivelazione del Mistero di Dio. In particolare, nel *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, l'elemento sonoro si identifica poi con il grido e il clamore di Cristo crocifisso e con la sua preghiera di intercessione per l'umanità intera. Infine, l'opera di Péguy è attraversata da una serie di voci e rumori, la cui funzione simbolica rimanda continuamente alla salvezza operata dal Figlio di Dio, in una forma di risonanza che riecheggia nell'oggi l'Eterno.

Eric BENOÏT si interroga a sua volta sulla possibilità di riproporre l'opera di Péguy ai giovani di oggi, in un clima culturale dichiaratamente ateo. Per rispondere a tale interrogativo, lo studioso analizza la relazione pedagogica che si viene a instaurare tra Madame Gervaise e Jeannette nei tre *Mystères*, giungendo a mostrare come Péguy abbia iscritto nell'opera stessa la reazione attesa dai suoi lettori, ponendoli di fronte alla Passione di Cristo, capace di suscitare in ogni tempo la partecipazione empatica al Mistero della Redenzione.

Analizzando la *Tapiserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, la *Tapiserie de Notre Dame e Eve*, Alessandra MARANGONI mostra poi come, partendo dalla struttura rimica del sonetto classico, Péguy ne amplifichi la lunghezza, riducendone simultaneamente le rime a soli due ricorsi sonori, giungendo così a riprodurre l'effetto di ripetizione sonora delle cantilene antiche, dei proverbi e dei detti popolari. In tal modo, Péguy fa risuonare, attraverso la sua stessa voce, una *vox populi* dalla quale sembra innalzarsi una preghiera, tanto più efficace in quanto espressione di una collettività nella quale il poeta si sente immerso e del quale egli si propone di far "sentire" al lettore tutto il calore e l'umanità.

Certamente la figura di Jeanne d'Arc occupa un posto di primo piano nell'opera di Charles Péguy, sebbene – come nota Mikiko NAKAZATO – la figura della giovane patrona di Francia si contraddistingua per il suo ostinato silenzio, che ricorda, da un lato, quello dell'Antigone di Sofocle, ma più profondamente quello di Gesù sulla Croce. A questo proposito, la studiosa attribuisce all'atteggiamento silenzioso di Jeanne la valenza di un profondo diniego, simile a quello rivolto dallo scrittore alla società che lo circonda, troppo occupata a salvare le apparenze per preoccuparsi di cercare la verità.



Tra le voci più commoventi che si avvertono negli scritti di Péguy, quella dell'orazione riveste un'importanza centrale, anche in virtù dell'esclusione dello scrittore dai sacramenti, che lo condurrà a sviluppare una riflessione approfondita sulla preghiera. Opponendosi al timore dei suoi contemporanei di rientrare in se stessi, Péguy esalta invece «la fleur de la jeune oraison» (p. 205), che gli permette di ripercorrere il processo dell'Incarnazione, della Passione e della Redenzione di Cristo, evitando, da un lato, la deriva di una fede avulsa dalla storia e, dall'altro, quella di una religiosità che tende ad adeguarsi alle mode imposte dalla società. L'orazione si configura allora in Péguy come una lotta condotta contro gli idoli del mondo moderno – il potere, il denaro e il successo –, negando i quali i suoi contemporanei potranno ritrovare la perpetua giovinezza, per affrontare con slancio rinnovato le sfide del loro tempo.

Studiando le strategie del comico e della derisione, Denis LABOURET illustra nel suo saggio come il riso di Péguy nasca sempre in polemica con l'ironia, talvolta denigratoria dei suoi avversari. Sebbene Péguy utilizzi nelle sue opere un linguaggio popolare, egli non cede mai alla volgarità e al cattivo gusto, prediligendo al contrario il «comique sérieux» (p. 217), che traduce una coscienza tragica del mondo e della storia. In quest'ottica va interpretato anche il ricorso all'antifrasi ironica, nella quale l'autore dei *Mystères* fa dialogare la voce del popolo e quella degli intellettuali, e quello – meno frequente – allo *humour*, il quale dà adito a una sorta di espansione polifonica, talvolta identificata dalla critica con la *verve* del polemista, tipica di un certo Péguy. Più specificamente, secondo Labouret, Péguy affida allo *humour* l'espressione mediata della malinconia e del distacco che gli permettono di ridere e di sorridere, di fronte alla tragicità della vita.

Soffermandosi sul valore dei tratti sovraregimentali nelle opere di Péguy, Pauline BRULEY osserva come l'autore dei *Mystères* attribuisca alla voce un significato fondamentale, in quanto sinonimo di veridicità dell'essere, di cui manifesta la presenza. Mentre nella retorica tradizionale, fino al XIX secolo compreso, il pensiero non era inteso in termini di voce, nelle sue componenti sensibile, individuale ed emotiva, Péguy si dimostra invece a tutti gli effetti figlio del XX secolo, in quanto dà vita a una scrittura che fluisce incessantemente, creando la sottile musicalità della voce, attraverso il ritmo che fa risuonare nel lettore la rivelazione della verità.

Valérie AUBERT e Samir SIAD mettono in luce, nel loro contributo, la straordinaria potenzialità del teatro, quale strumento privilegiato di riattualizzazione della parola e della voce di Péguy, i cui testi chiedono di essere completati attraverso la messa in scena teatrale. Infine, per Marie HASSE, recitare Péguy significa anzitutto mettersi in ascolto di una voce che invoca una comunione intima, che permette di riscoprire nell'istante la voce dell'Eterno.

Nell'intento di studiare la ricezione di Péguy in Russia, Tatiana VICTOROFF sottolinea come la conversione del poeta dal socialismo al cristianesimo abbia influenzato molti pensatori russi. Tra di essi, il critico indaga in particolare l'eco di Péguy nell'opera di Isosif Brodsky (1940-1996), che mostra una certa affinità di pensiero e di toni con quella dello scrittore francese. Nel rappresentare il Mistero, entrambi gli autori scelgono infatti di fare intervenire la voce, quale garanzia di veridicità nel caos di rumori che contraddistingue il mondo moderno, e luogo dell'incontro con l'invisibile, in un esilio volontario dalla società, giudicata vana e superficiale.

Jennifer KILGORE-CARADEC indaga, dal canto suo, l'influenza esercitata da Péguy sulla pacifista americana Dorothy Day (1897-2000), fondatrice, insieme a Peter Maurin (1877-1949) dei Catholic Workers, un'associazione di operai, avente per scopo, accanto all'aiuto concreto ai poveri, l'educazione a un pensiero libero e cristianamente ispirato, infine, la creazione di fattorie comunitarie ove si potessero vivere gli ideali evangelici a contatto con la natura. È dunque attraverso Maurin che Dorothy Day conosce le opere di Péguy, il cui pensiero, come mostra Kilgore-Caradec, costituisce il fondamento stesso dell'azione della pacifista americana, convinta sostenitrice dei diritti dei Neri d'America.

L'influenza di Péguy è fortemente presente anche nell'opera del teologo Hans Urs von Balthasar, intento a rintracciare la bellezza della Rivelazione biblica nella letteratura contemporanea. Nella *Dramatique divine* (1962), egli sostiene che Péguy dà voce a Dio Padre, un padre che educa amorosamente e teneramente i figli alla libertà, attendendone il ritorno, proprio come nella parabola evangelica. In questo senso, per il teologo di Basilea, Péguy è riuscito nei *Mystères*, e soprattutto nel *Mystère des saints Innocents*, a penetrare nel cuore stesso di Dio.

Riprendendo i tre ordini pascaliani – del corpo, dello spirito e della carità –, Julie HIGAKI mostra come il pensiero di Péguy costituisca un superamento della dialettica di natura e grazia in virtù dell'importanza che egli attribuisce all'Incarnazione di Cristo, che rappresenta non soltanto la figura escatologica del destino dell'uomo, chiamato a uniformarsi a Gesù, ma, più profondamente, costituisce l'essere umano in quanto immagine concreta e presente di Dio nell'oggi della storia. In virtù di ciò, Péguy condanna tanto il disordine interiore e la mancanza di rettitudine morale del suo tempo, quanto l'esaltazione della forza e del pensiero unico che tendono a soffocare la libertà individuale, altrettanto presenti nella temperie culturale primonovecentesca. Analogamente, il radicamento trinitario della concezione antropologica e politica di Péguy dà adito a una poetica pluridimensionale, tendente ad affermare l'importanza del dialogo tra le diverse culture, ma anche tra le varie componenti della società. In questo senso, Péguy può e deve essere interpretato – sostiene J. Higaki – come un autentico precursore della post-modernità.

Confrontando in un'ottica comparativa il pensiero di Péguy e di Céline, Michaël de SAINT-CHÉRON tenta di farne emergere le costanti e le varianti. In particolare, a fronte della crescente fortuna critica di Céline, dovuta soprattutto all'apprezzamento del suo stile «violent, révolté, harassé, exacerbé, désarticulé ou mieux écartelé» (p. 346), Péguy appare relegato in un lungo oblio, anche in ragione dello stile fortemente marcato dal punto di vista religioso, nel quale la ripresa della struttura liturgica e del canto gregoriano, sono stati interpretati quali sinonimi di anti-modernità. In realtà, se Péguy e Céline condividono il grido di rivolta contro il perbenismo e la falsità della società borghese, essi si differenziano soprattutto per la maniera di guardare al loro tempo. Al rifiuto scomposto e gonfio di odio per l'umanità che si avverte nelle opere di Céline, coagulatosi nel rigetto della razza semita, Péguy oppone invece un'accettazione dell'uomo, che non è scevra da prese di posizione, anche polemiche, in favore del popolo ebraico e di alcuni suoi esponenti, quali Dreyfus e Lazare, ma che non rinuncia tuttavia a esaltare la grandezza dell'uomo, sempre capace di superarsi per elevarsi verso il Divino.

[SIMONETTA VALENTI]

Luzius Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 317 pp.

Questo volume raccoglie una serie di contributi nati in margine a una grande impresa editoriale: l'edizione tedesca delle opere complete di Proust, nota come *Frankfurter Ausgabe*, che l'autore ha diretto e annotato dal 1988 al 2002. La *Frankfurter Ausgabe* è stata un laboratorio d'eccezione e un crocevia internazionale degli studi proustiani: se l'annotazione di Keller alla *Recherche* ha tenuto conto delle edizioni francesi e italiane, la fortunata edizione spagnola del *Contre Sainte-Beuve*, a cura di Silvia Acierno e di Julio Baquero Cruz, ha adottato come testo di riferimento il *Contro Sainte-Beuve* tedesco, più rigoroso dell'edizione Fallois ma anche molto più ampio dell'edizione Clarac del 1971.

La prima sezione del volume, «Éditer Proust», affronta i problemi cui si trova confrontato chi lavora a un'edizione della *Recherche*. Limitarsi a un commento documentario o arrischiare proposte interpretative? La risposta di Keller, conforme all'impostazione del suo commento nella *Frankfurter Ausgabe*, è che il discorso documentario – in cui vengono identificate le citazioni letterarie o pittoriche e le allusioni a eventi politici e a personaggi storici – trova il suo necessario prolungamento in una riflessione critica puntuale, che lo utilizzi per l'interpretazione del testo. Un altro problema è quello posto dal carattere postumo e incompiuto degli ultimi volumi della *Recherche*: chi volesse rispettare alla lettera le ultime disposizioni di Proust, dovrebbe adottare la versione “breve” di *Albertine disparue*, conforme all'ultimo dattiloscritto approvato dall'autore, sacrificando parti bellissime presenti soltanto nel manoscritto. Keller approva la soluzione del problema adottata nella sua edizione da Nathalie Mauriac Dyer: offrire la versione breve, poi chiedere al lettore di tornare indietro nella diegesi e di leggere la versione più estesa del manoscritto. Tre manoscritti ritrovati, che Keller riproduce, rendono infine questa sezione imperdibile per tutti i proustiani: due *pastiches* inediti dei Goncourt e una lettera a Reynaldo Hahn di argomento musicale e letterario.

La seconda sezione, «Traduire Proust», non verte soltanto su problemi della traduzione in lingua tedesca, ma anche su quel traduttore d'eccezione di Proust che fu Giacomo Debenedetti. Quanto alla terza e alla quarta sezione, «Lire Proust. Du siècle des Lumières à la Belle époque» e «Lire Proust. La “collection Marcel Proust”», sono per la maggior parte dedicate a un campo di cui Keller è tra i massimi esperti: quello del rapporto di Proust con la pittura. È un rapporto che non resta affatto eguale a sé stesso nel tempo. Nel giovanile *Jean Santeuil*, per esempio, la descrizione di alcuni quadri di Monet (che Keller è stato il primo ad identificare) è per Proust l'occasione di cimentarsi in una prosa poetica che risente del clima simbolista. Ma già la descrizione di un Corot immaginario si orienta, ancora in *Jean Santeuil*, in un'altra direzione e annuncia quell'integrazione dell'*ekphrasis* nella narrazione che sarà, come ci spiega l'autore, peculiare della *Recherche*. Seguendo l'evoluzione del gusto di Proust dall'impressionismo al cubismo, attraverso esempi sempre pertinenti, Keller ci guida in queste sezioni in una visita della «Collection Marcel Proust» estremamente innovativa. Accanto alle opere su cui la critica ha lungamente dibattuto, individua una ricca serie di “quadri nascosti” che collegano a suggestioni pittoriche scene del romanzo nelle quali non si parla esplicitamente di pittura. E fornisce l'interpretazione più convincente alla riflessione di Bergotte che, davanti all'opera di Vermeer, si dice che avrebbe dovuto «passer plusieurs couches de couleur» sulla sua prosa: è un'allusione ai diversi strati di

significato del testo proustiano, in cui una ricca *palette* verbale mette i suoi colori al servizio della complessità tematica.

[MARIOLINA BERTINI]

LUC LAGARDE, *Proust à l'orée du cinéma*, Lausanne, L'âge d'homme, 2016, «Contemporains», 192 pp.

Si l'œuvre de Proust est contemporaine des premières années du cinéma et de son développement (*Jean Santeuil* fut commencé en 1895), le cinéma en est assez curieusement absent, mises à part quelques allusions, qui, le plus souvent font référence à des procédés pré-cinématographiques comme la lanterne magique et le kinéscope ou à des projections d'images animées dont on ne sait pas de quel type de film il s'agissait. Faute de trace d'intérêt vraiment saillant sous la plume de Proust pour ce nouvel art, l'A. va partir à «la recherche des croisements et anticipations» qui permettraient de montrer la pertinence de l'équation entre siècle du cinéma, celui où il fut l'art hégémonique (p. 8), et siècle de Proust, dont l'œuvre a «quelque chose à nous dire quelque chose de l'art cinématographique. Sans quoi du reste, ni Visconti ni personne n'aurait songé à l'adapter, tout ou partie, au cinéma» (p. 27). Le livre semble vouloir adapter à Proust l'hypothèse heuristique de L. Jullier et G. Soulez (*Stendhal, le désir de cinéma*, 2006) qui portait sur des dispositifs, mais ici la démonstration paraît plus hasardeuse, l'idée étant qu'avec le cinéma, «c'est une question renouvelée qui met en jeu l'artifice ou la réalité de ce qui s'offre au regard du spectateur» (p. 27) et que le cinéma, que n'a pas connu Proust, allait, passé les premiers temps, lui aussi montrer l'envers des êtres. On croisera donc péle-mêle Mizoguchi, Godard, Philippe Garrel, Bergman, et les adaptations (Ruiz) ou tentatives seulement (Visconti, Losey) d'adaptation de *La Recherche*. En somme, à côté des réflexions déjà conduites sur l'adaptation de Proust, il s'agit de montrer pour l'A. en quoi le cinéma a répondu, en réalité, aux critiques de l'écrivain, les a démenties, que ce dernier ne les aurait pas faites s'il avait connu la suite de l'histoire du cinéma, et en dernier ressort, que Proust était, au regard des films de cinéastes ultérieurs, «un cinéaste inconnu de lui-même» (p. 185). C'est sans équivoque le point le plus gênant, que celui de vouloir tirer ainsi Proust du côté du cinéma, en faveur duquel l'A. se livre à un plaidoyer passionné, par le biais d'hypothèses gratuites: «S'il avait vécu plus longtemps, il aurait connu l'avènement du cinéma parlant, et peut-être en aurait-il fait mention dans le dernier volume de *La Recherche*» (p. 9). Ou pas. Et encore: «Si Proust avait senti combien le rêve est fécond dans un film, peut-être aurait-il appréhendé le cinéma sous cet angle-là» (p. 93). Ou pas (bis).

[MIREILLE BRANGÉ]

JEAN-CLAUDE DUMONCEL, *La mathesis de Marcel Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Bibliothèque proustienne» 13, 786 pp.

Grazie all'apporto delle numerose discipline che convergono nella sua attenta analisi del testo proustiano, Jean-Claude Dumoncel cerca di rivelarne un'estrema e inedita fecondità. Il proposito dell'autore è, da un lato, “spiegare” il romanzo di Proust grazie all'applicazione della logica modale, dall'altro, definire le implicazioni della sua ricezione in quanto “strumento pedagogico” (p. 13).

Nell'Introduzione (pp. 13-64), Dumoncel colloca la propria analisi nelle due dimensioni, indicate da Barthes, di «mathesis» e «mandala» (p. 18), ovvero i due estremi dello spettro del pensiero umano entro cui si situa la *Recherche*. La densità filosofica del romanzo è dunque volta a superare l'opposizione fra scienze esatte e cosmologia (p. 21). Premessa di tale impresa è il riconoscimento di uno stato di crisi: a una rappresentazione globale del mondo – il mandala di stampo teologico – corrisponde l'ambizione di rimuovere gli ostacoli della storia (p. 35).

Nella prima parte, Dumoncel descrive la geometria dell'universo proustiano a partire dal celebre cono rovesciato di Bergson, rispetto al quale egli mette in evidenza analogie e differenze. La geometria proustiana appare ben lontana dalla geometria dei matematici – e in questo risiede la forza del libro di Dumoncel, ovvero nel non perdere mai il contatto con la realtà romanzesca: la geometria entro cui si muove il narratore è «mouvante» ed «émouvante» al tempo stesso (p. 79), poiché si modella sulle dinamiche amorose, vero centro strutturale del romanzo. L'autore sposta la sua argomentazione sul piano stilistico, individuando come momento chiave della germinazione dell'opera il testo del 1907 *Impressions de route en automobile*, antecedente del passo sui campanili di Martinville (pp. 189-239). La visione dei campanili si offre come «segno», in termini deleuziani, della mobilità del sentimento e del principio di unità cui si riconduce la molteplicità delle donne amate da Marcel.

Dopo aver sovrapposto emblematicamente il discorso erotico-sentimentale alle considerazioni sulle strategie di guerra nella parentesi di Doncières (pp. 241-268), e aver affrontato la questione dell'identità come ventaglio di possibili realizzazioni (p. 347), Dumoncel si sofferma, nella terza sezione («Philosophie de l'amour»), sull'esposizione dettagliata dell'«amour modal» (p. 382), per poi passare a una lettura della geometria proustiana in relazione al pensiero di alcuni matematici tra cui Lebesgue, Borel e Poincaré, contestualizzazione fondamentale, anche se forse un po' tardiva, al fine di valutare le conoscenze effettive di Proust in materia. La quinta parte del volume individua i quattro elementi chiave del romanzo – «Le possible, les noms, les pays, les amours» – letti alla luce della logica modale, in particolare della *tense logic* di Prior (pp. 487-525).

Nella sesta e ultima parte, l'argomentazione si situa su un piano pedagogico: l'attraversamento del pensiero di John Ruskin, caratterizzato dalla diversificazione dei campi di applicazione (pp. 669-671), avrebbe contribuito a formare in Proust l'idea di fondare un nuovo mito filosofico (p. 680) che potesse agire sulla storia a partire dalla constatazione di una crisi di valori largamente rappresentata nell'universo decadente della *Recherche* (pp. 607-619).

L'opera si configura così come la rilettura di una serie di sistemi filosofici (Platone, Kant, Leibniz e Spinoza su tutti) attraverso il genere del romanzo, dove convergono istanze apparentemente inconciliabili, ovvero «la valeur intemporelle des chefs-d'œuvre» (p. 682) e, in opposizione a essa, l'inevitabile storicizzazione a cui l'esperienza estetica è soggetta.

La monografia di Dumoncel ha il merito di ricorrere a un approccio interdisciplinare molto attuale e di suggerire nuove strade nell'ambito del dibattito su una possibile «filosofia di Proust». L'analisi accorta di numerosi passi impedisce tuttavia uno sconfinamento nell'extraromanzesco, offrendo materia di riflessione per chiunque si interessi alla *Recherche*.

ANNE SIMON, *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann, 2016, «Philosophie», 242 pp.

Con questo saggio Anne Simon torna a un momento cruciale della filosofia francese, negli anni Sessanta del secolo scorso, al fine di mostrare come il confronto con il romanzo di Marcel Proust abbia strutturato il pensiero di Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze e Barthes. Nella prima parte («Plasticité de Proust», pp. 7-38), l'A. insiste su come la lettura di Proust sia in grado di trasformare i meccanismi del pensiero degli autori presi in considerazione: un certo modo di interpretare, financo di deformare Proust, riconfigura infatti le nozioni di soggetto, di corpo e di realtà sensibile, polarizzando la pratica del pensiero in precise direzioni. In questo processo, la *Recherche* viene addirittura distorta, ed è proprio l'idea di commercio clandestino («trafic») che interessa a Simon. Negli anni in cui si assiste alla «resurrezione» di Proust nella sua stessa patria, tali pensatori si accostano a un autore che sembra, tra l'altro, proporre riflessioni filosofiche attraverso un'inedita modalità narrativa e stilistica.

Che il pensiero di Merleau-Ponty si sia nutrito costantemente di Proust è un dato acquisito; in «L'alter ego (Merleau-Ponty)» (pp. 39-79), Simon insiste piuttosto su come esista uno «style de pensée» comune ai due autori: la porosità della frontiera tra oggetto e soggetto; il sodalizio tra incarnazione ed espressione; la «syntaxe» del mondo sensibile e via dicendo, altrettante somiglianze che portano l'A. a mostrare come la riflessione del filosofo si sia costantemente intrecciata con Proust. Attraverso il suo *alter ego*, il pensiero di Merleau-Ponty arriva a scorcioate inesplosate: l'«obliquità» della sua prosa è un chiaro debito nei confronti dello scrittore. A ciò si aggiunge la tematica dell'alterità, il ruolo dell'impressione e del corpo, la «trama» del reale in cui ciò che è occultato conta quanto ciò che appare.

Il rapporto di Sartre con Proust è apparentemente opposto. Ne «Le frère ennemi (Sartre)» (pp. 81-115) l'A. mostra che se Proust sembra incarnare agli occhi di Sartre il cancro della letteratura d'introspezione, la relazione tra i due è molto più sfaccettata: fin da giovane il teorico dell'esistenzialismo ha intuito il potere ontologico della metafora proustiana. E soprattutto una concezione conflittuale dello sguardo verso l'altro che accomuna i due: una crudele focalizzazione esterna (la scena osservata e reificata da un osservatore-interprete) struttura la *Recherche* così come *L'Être et le Néant*. L'A. analizza inoltre alcuni passi de *Les mots* come un «Combray» capovolto: per Sartre come per Proust, l'infanzia borghese è fondata sull'ambiguità. Certo è che, rispetto a Proust, Sartre ribalta il rapporto che esiste tra letteratura e vita.

L'opera di Proust subisce una personalissima declinazione in Deleuze. Il capitolo a lui dedicato, «Hors sujet» (pp. 117-154), indaga proprio le ragioni del Proust rizomatico e orizzontale letto da Gilles Deleuze. Nonostante il fascino per *Proust et les signes*, l'A. insiste soprattutto su quanto della visione del sensibile e dell'ambiguità proustiana venga distorto dalla griglia deleuziana: l'unità sistematica cui mira il filosofo analizzando Proust è una chimera. Le successive edizioni del saggio mostrano altresì come la macchina deleuziana si pieghi progressivamente seguendo strutturazioni del pensiero più attente alla molteplicità (la «nébuleuse»). Un altro modo attraverso il quale il filosofo si appropria di Proust è basato sull'idea di lettura, intesa come fonte di malintesi e di tradimento delle intenzioni autoriali. Infine, se solo un certo tipo di bestiario proustiano è privilegiato da Deleuze, è perché così ci

restituisce un Proust analizzato intuitivamente, a volte impropriamente, e dunque estremamente personale.

Con il «Moi idéal (Barthes)» (pp. 155-194) il saggio si avvia alla conclusione: siamo di fronte a una trasformazione di Proust nel fantasma dell'io ideale (le «marcellisme»). Barthes rimodella la biografia di Proust per le proprie esigenze teoriche, insistendo in particolare sulla dialettica tra frammento e continuità creativa. Negli appunti de *La préparation du roman*, Proust si deforma fino a diventare modello del grande scrittore vagheggiato dallo stesso Barthes; lo stile di alcune sue affermazioni mostra fino a che punto Proust sia stato assimilato dal filosofo; ne *La chambre claire*, infine, la gemellarità dei due si basa in particolare sul processo di «surimpression».

Nella conclusione (pp. 195-208) che precede la ricca bibliografia, l'A. ribadisce la necessità di ridefinire la filosofia dei quattro autori a partire dai concetti di «pensées sensibles» e di «milieu», di cui Proust diventa modello plastico e nutrimento intellettuale.

[DAVIDE VAGO]

SUSAN RUBIN SULEIMAN, *The Némirovsky Question. The Life, Death and Legacy of a Jewish Writer in 20<sup>th</sup>-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 2016, 377 pp.

Il titolo dell'ultimo libro di Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, allude a un'altra annosa "questione", oggetto di numerosissimi saggi, da Marx a Sartre: quella questione ebraica che i nazisti vollero risolvere con lo sterminio. Suleiman riflette nella sua monografia sull'aspetto più controverso e per questo più affascinante della vita e dell'opera di Irène Némirovsky, cioè sul suo rapporto con l'identità ebraica. La saggista tenta quindi di dare risposta a una domanda spesso posta dalla critica, soprattutto dal 2004, con la pubblicazione postuma di *Suite française*: Némirovsky è un'ebrea che odia se stessa?

Nel primo capitolo del saggio, Suleiman analizza il concetto di "odio di sé", ricostruendone la fortuna. I concetti di ambiguità e ambivalenza (cfr. p. 21) sembrano infine essere più atti a indagare l'atteggiamento nei confronti dell'identità ebraica, non soltanto di Némirovsky ma anche di molti suoi contemporanei nell'epoca tra le due guerre. In particolare, una questione centrale è quella del rapporto tra gli "Israeliti", vale a dire gli ebrei ricchi, ben inseriti nella società francese, e gli ebrei poveri, recentemente immigrati dall'Est Europa. Grazie all'analisi della novella *Fraternité*, Suleiman dimostra brillantemente come l'incontro tra un Ebreo e un Israelita faccia nascere in quest'ultimo il terrore di assomigliare a quell'altro da sé di cui pure condivide il cognome. Secondo la saggista americana, in questa novella emergerebbe una visione dell'identità ebraica caratterizzata dall'ansia e dalla paura dell'esclusione, ricorrente nell'opera di Némirovsky.

Nel secondo capitolo, Suleiman conduce un'analisi molto documentata del percorso della romanziera nel campo letterario, scegliendo di evitare una lettura sociologica talvolta troppo deterministica e già alla base della monografia dedicata a Némirovsky da Angela Kershaw. La saggista adotta così un approccio simile a quello della Microstoria: evitando ogni visione prospettica *ex-post* («backshadowing», p. 47), essa analizza di volta in volta le scelte della scrittrice, confrontandole a quelle dei suoi contemporanei. In particolare, la romanziera di origini russe si lega a un ambiente letterario istituzionale, inseguendosi, unica donna con Colette, in un contesto forte-

mente maschile: questa posizione nel campo letterario la porta a confrontarsi con un antisemitismo sempre più diffuso nelle riviste degli anni Trenta. Suleiman si interessa in particolare alla collaborazione di Némirovsky a «Gringoire», mai interrotta, anche dopo la campagna di Béraud contro Blum nel 1936, a differenza di quanto fecero Kessel o Gary. Se i biografi dell'autrice, così come le sue figlie, rilevavano la distanza tra le pagine politiche e le pagine letterarie della rivista, l'analisi di Suleiman smentisce tale prospettiva, insistendo sulle necessità economiche di Némirovsky. La saggista americana porta inoltre alla luce nuovi documenti riguardanti le richieste di cittadinanza francese da parte della romanziera e la sua conversione al cattolicesimo.

In seguito, nel corso del terzo capitolo, Suleiman si concentra sugli ultimi anni della carriera di Némirovsky, tra l'inizio della Seconda Guerra Mondiale e la sua deportazione nel 1942. Anche in questa sezione la saggista tenta di mostrare tutti i complessi moventi delle scelte della romanziera, apportando nuova documentazione biografica.

Nella seconda parte del saggio, Suleiman si dedica all'analisi letteraria dei testi di Irène Némirovsky che presentano personaggi di origine ebraica. Sulla scia del suo lavoro sul *roman à thèse*, nel quarto capitolo, la saggista si interroga sulla presenza dell'antisemitismo in un racconto di finzione, affermando infine che nell'opera di Némirovsky il manicheismo stereotipico non è così nettamente delineato come nei testi antisemiti. In particolare, l'universo ebraico, secondo Suleiman, è raramente confrontato all'universo francese, ma è visto dall'interno. La romanziera si concentra soprattutto su coppie di personaggi ebrei: l'uno è lo specchio rovesciato dell'altro, uno specchio che riporta alle origini e alle angosce che vi si collegano.

Il quinto capitolo focalizza l'analisi del testo su due figure fondamentali dell'opera némirovskiana: Hélène, la protagonista autobiografica del romanzo *Le vin de solitude* e Ada, la pittrice di *Les chiens et les loups*. Attraverso queste due artiste ebreiche, la romanziera mette in scena la sua postura ambivalente, la sua «in-betweenness» (p. 184), tra volontà di assimilazione e desiderio di distinzione.

Nella terza parte del saggio, Suleiman si concentra sul periodo che segue la deportazione di Némirovsky e in particolare sulla vita delle sue figlie, sopravvissute alla Shoah e rimaste orfane. Dopo molte pagine nelle quali ricostruisce gli anni di guerra, la fuga delle due bambine e la loro situazione nell'immediato dopoguerra, che occupano la quasi totalità del sesto capitolo, Suleiman riprende le riflessioni già sviluppate nel suo libro intitolato *Crises of memory*, riguardanti i bambini sopravvissuti alla Shoah, la cosiddetta generazione 1,5.

Nel settimo capitolo, Suleiman intreccia brillantemente l'analisi della fortuna postuma dell'autrice con la storia delle sue figlie e dei suoi nipoti e pronipoti. Molte pagine sono in particolare dedicate a *Le Mirador*, l'autobiografia «révée» di Némirovsky scritta da Elisabeth Gille, figlia minore dell'autrice, nel tentativo di comprendere le scelte della madre. Suleiman ripercorre inoltre la storia di *Suite française*, decostruendo alcuni miti: la saggista formula infatti l'ipotesi che la celebre valigia contenente il manoscritto inedito sia entrata in possesso delle figlie di Némirovsky soltanto nel 1956 e non subito dopo la guerra. La conclusione del saggio apre un breve scorcio sull'epoca attuale: Suleiman si interroga infatti sulla questione di un rinnovato antisemitismo contemporaneo.

La monografia sarà pubblicata in francese nel 2017 da Albin Michel, editore di Némirovsky stessa. Notevolmente documentata, tale ricerca apre nuove prospettive



per lo studio della vita e dell'opera dell'autrice. Le analisi dei testi mostrano le contraddizioni di una visione dell'identità ebraica non riducibile alla mera etichetta di "odio di sé", ma ascrivibile alla medesima complessità manifestata dalle opere di Kafka o di Proust. Susan Rubin Suleiman ha il merito di riprendere le riflessioni svolte in una lunga carriera di critica letteraria e di applicarle in maniera convincente allo studio dei testi di Irène Némirovsky e della figlia, Elisabeth Gille. Le future ricerche non potranno che beneficiare di questa ricostruzione appassionata e appassionante di una vita e di un'opera e dei loro riflessi post-genocidari.

[ELENA QUAGLIA]

PIERRE MASSON, *Les sept vies d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 545 pp.

La complessità del percorso biografico delineato da Pierre Masson rispecchia perfettamente sia l'opera sia l'esistenza di André Gide. Il rapporto di quest'ultimo con i suoi scritti si è sempre manifestato in modo ambiguo: se, da un lato, egli vi ha trasfuso le sue esperienze personali nel tentativo di creare e ritrovare un'immagine di sé, dall'altro, la sua scrittura smentisce puntualmente qualsiasi ritratto definitivo del suo autore. Nei romanzi, nella corrispondenza e persino nel diario dello scrittore, la costruzione di sé passa, infatti, attraverso «une stratégie de séquençage de son être en postulations distinctes, contradictoires et complémentaires...» (p. 345).

Pierre Masson si propone di spiegare una trama d'aspirazioni, d'immagini e di ricordi apparentemente contraddittori, senza tuttavia tradirne i presupposti. Per restituire l'intreccio indissolubile tra vita e opera che caratterizza la scrittura gidiana, l'autore individua sette filoni, sette vite vissute da Gide. A ognuna corrisponde un capitolo della biografia, declinata secondo la vita del corpo, la vita con gli altri, la vita nomade, la vita di famiglia, la vita da scrittore, la vita morale ed infine quella spirituale. Attraverso questi sette profili, l'uno eco dell'altro, Masson riesce a dialogare con una figura stratificata e in continua evoluzione, restituita infine nella sua pienezza: «Il y a [...] dans ce composé de vie et de papier, plusieurs fils qui s'entremêlent, que nous allons suivre séparément, sachant bien que les divers visages qu'on obtiendra devraient être superposés» (pp. 14-15).

Tuttavia, l'obiettivo di Masson, esplicito sin dal prologo del saggio, non è tanto rendere conto dell'esistenza di Gide, quanto cogliere il senso dei suoi scritti alla luce del vissuto dell'uomo. Ciò che importa è mostrare i diversi volti di un'opera, la cui ricchezza è anche quella del suo autore. Un autore che non siamo chiamati a giudicare, bensì a comprendere.

Questo saggio porta, infatti, un sguardo critico inedito sull'opera gidiana; sviluppa un percorso analitico complesso, che giunge a mettere a fuoco un aspetto finora poco considerato dagli studi letterari: la profonda coerenza dei testi di Gide, costruiti sul riflesso del suo autore, colui che ha saputo far propria quella qualità rivendicata ora a un luogo, ora a un libro, di essere «à double fond» (p. 207).

[ELENA MAZZOLENI]

ANNE-SOPHIE ANGELO, *Le sens des personnages chez André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Bibliothèque gidienne» 2, 470 pp.

Dopo aver contribuito ad alcuni volumi collettanei, Anne-Sophie Angelo prosegue le sue ricerche sull'opera

di André Gide pubblicando il presente saggio, concepito come lo sviluppo della sua tesi di dottorato, sostenuta all'Université Paris VII. Appoggiandosi su un corpus ristretto di testi – *L'immoraliste*, *La porte étroite*, *Les caves du Vatican* e *Les faux-monnayeurs* –, l'A. analizza i personaggi gidiani in tutte le loro sfaccettature, senza mai perdere di vista il dibattito letterario di fine XIX - inizio XX secolo. Il volume, incluso nella collana «Bibliothèque gidienne» diretta da Peter Schnyder, è diviso in tre parti: la prima è dedicata al personaggio come *caractère*; la seconda, ai modi – *formes* – in cui i personaggi vengono rappresentati e alla rete di relazioni che li lega; la terza alle *trajectoires* da loro seguite.

Partendo dalla definizione di *caractère*, l'A. delinea i contorni del rapporto che Gide intrattiene con i suoi personaggi prima e durante la redazione dell'opera, passando «de la sympathie à la dépersonnalisation» (p. 97). Questa prima parte è quasi esclusivamente dedicata a un'analisi delle fonti, o semplicemente delle esperienze, che si nascondono dietro ciascun personaggio. L'A. ci invita a osservare le differenti tappe del percorso creativo di Gide, insistendo sul fatto che il materiale di cui lo scrittore si serve prende solitamente posto «dans un canevas qui lui préexiste et en est indépendant» (p. 136). Nella seconda parte, l'A. analizza le opere del corpus con l'obiettivo di mettere in evidenza l'esistenza di legami fra i diversi personaggi. In particolare, l'A. si concentra sui rapporti di opposizione (cielo-inferno, angeli-diavoli, uomini-donne), avendo il merito di proporre uno schema interpretativo che sfugge al rischio di una semplificazione eccessiva. Particolarmente interessante è lo sviluppo di una lunga riflessione a proposito del problema del linguaggio, con il quale tutti i personaggi, *lieux de réflexion* al servizio dello scrittore, si confrontano in maniera più o meno diretta.

L'ultima parte è dedicata ai percorsi dei personaggi gidiani, ovvero al modo in cui i *caractères* si muovono rispetto al quadro spazio-temporale nel quale sono inseriti. «Que peut faire le médiocre Fleurissoire lorsqu'il se découvre une croyance à laquelle il tient authentiquement?» (p. 331): è a questa e ad altre domande che l'A. cerca di rispondere attraverso un'analisi precisa delle opere del corpus. Come ben dimostrato in questa terza parte, attraverso la sua opera, Gide cerca più di porre un problema che di rivelarne la soluzione, poiché questa responsabilità cruciale, ai suoi occhi, non spetta allo scrittore – «Mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération» (*Le journal des Faux-monnayeurs*, 1926).

[PAOLA CODAZZI]

*Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, sous la direction de Philippe ROUSSIN, Alain SCHAFFNER, Régis TETTAMANZI, Paris, Honoré Champion, 2016, 347 pp.

Il volume riunisce numerosi contributi configurandosi come un interessante bilancio degli studi critici dedicati a Céline, intorno a tre questioni principali: «Biographie et correspondance», «L'auteur et son texte», «Céline et la création contemporaine». La riflessione parte dalla constatazione che sino a buona parte degli anni Ottanta Céline si trovava ai margini della critica, mentre gli anni 1990-2010 hanno visto un notevole ritorno di interesse per lo scrittore, come testimoniano anche le tesi dottorali che gli sono state dedicate dal 1988 a oggi: settantatré tesi, di cui quattro in corso, che i curatori del volume elencano opportunamente in Appendice.



La prima parte, «Biographie et correspondance», raccoglie gli studi di diversi autori che si sono interrogati innanzitutto sulla formazione di Céline e sulle sue esperienze di vita. Apre questa sezione l'articolo *Les enjeux d'une biographie* (pp. 35-39) a firma di Henri GODARD, già autore di una biografia dello scrittore pubblicata nel 2011. Egli spiega di aver voluto scrivere un'opera priva di aneddoti per concentrarsi sull'essenziale: «comment l'homme en était-il venu à écrire, et à écrire ce qu'il avait écrit?» (p. 38). Inoltre una biografia, afferma, gli consentiva di rivolgersi a un pubblico più vasto, non costituito esclusivamente da studiosi e universitari. Seguono, sempre intorno alle vicende biografiche, gli studi di David LABREURE (*Louis Destouches, un enfant élevé à l'hygiène 1894-1912*, pp. 41-60), di Odile ROYNETTE (*Céline combattant: une lecture historique*, pp. 61-79) e di Gaël RICHARD (*Céline et le mouvement breton*, pp. 81-89). Per quanto riguarda la corrispondenza, essa rappresenta uno dei campi attualmente più dinamici della ricerca. Jean-Paul LOUIS, nel suo articolo *Édition de la correspondance: méthodologie et état des lieux* (pp. 91-96), ricorda che il volume *Lettres* pubblicato nella collana «Bibliothèque de la Pléiade» nel 2009 e da lui stesso curato, raccoglie 1780 lettere indirizzate a 300 destinatari diversi. La scoperta, dopo il 2009, di altre 170 lettere dimostra che «l'œuvre épistolaire de Céline est donc en expansion continue et quantifiable annuellement» e che «l'édition d'une correspondance n'est jamais close» (p. 95). L'articolo di Sonia ANTON (*L'apport des lettres d'enfance et de jeunesse*, pp. 97-112) fa luce su due momenti cruciali della vita di Céline, l'infanzia e la guerra, proprio attraverso le lettere indirizzate a più riprese ai genitori. Chiudono questa prima parte gli articoli di Alain SCHAFFNER (*Les lettres de Céline à Milton Hindus 1947-1949: une confession paradoxale*, pp. 113-123) e di Cécile LEBLANC (*Les lettres de Céline à Henri Mondor 1950-1961*, pp. 125-136).

La seconda parte, «L'auteur et son texte», pone al centro l'opera dello scrittore, dal duplice punto di vista della lingua e dello stile da un lato e delle tematiche dall'altro. Catherine ROUAYRENC (*De la phrase à l'énoncé oral: une désarticulation progressive*, pp. 139-154) focalizza la propria analisi sulla decostruzione del linguaggio messa in opera da Céline. David DÉCARIE (*Le stand des nations: esquisse d'une poétique des figures romanesques*, pp. 155-169) esamina, invece, i vari aspetti legati alla figuratività del linguaggio. Jérôme MEIZOZ (*Pseudonyme et posture chez Céline*, pp. 171-186) indaga il ricco ventaglio degli pseudonimi cèliniani. Alexandre SEURAT (*Entre simulation et inconscient: figures de mythomanes chez L.-F. Céline*, pp. 187-197) si interessa alle figure di mitomani che popolano l'opera di Céline. Gli articoli di Yoriko SUGIURA (*Perte et deuil dans "Mort à crédit"*, pp. 199-213) e di Suzanne MUNSCH (*D'un espace de représentation circulaire à la transgression d'une dimension autobiographique chez Céline*, pp. 215-226) trattano entrambi del romanzo *Mort à crédit*, mentre Gisèle SAPIRO (*Figures de l'écrivain irresponsable: le procès de Céline*, pp. 227-254) situa il processo di Céline nel contesto più ampio dei processi intentati agli scrittori francesi collaboratori all'indomani della Liberazione, a partire dalla nozione di responsabilità e irresponsabilità degli scrittori. Philippe ROUSSIN («*Tout dire*», *pourquoi?* pp. 255-272) chiude la seconda parte dedicando la propria riflessione alla formula «tout dire», alla quale Céline ricorre spesso sia in *Voyage au bout de la nuit*, sia nei pamphlets: «Tandis que *Voyage* posait la question de la capacité du langage à dire le réel et à le recouvrir, dans les pamphlets, il ne s'agit plus de savoir si le langage peut

épuiser le réel, mais si celui qui en use a le droit et le pouvoir de *tout dire*» (p. 271).

I tre articoli che compongono la terza parte, «Céline et la littérature contemporaine», rivolgono la loro attenzione al potere di irradiazione dell'opera cèliniana, capace di influenzare autori contemporanei come, per esempio, Jonathan Littell, Antonio Lobo Antunes, Ahmadou Kourouma, come argomenta Philip WATTS in *Reprises* (pp. 303-312). Alain CRESCIUCCI (*Céline et le ciné*, pp. 275-289) passa in rassegna gli echi cèliniani al cinema, mentre Anne ROCHE (*Succession ouverte?* pp. 291-302) si interroga su quali scrittori contemporanei sembrano raccogliere più di altri l'eredità di Céline.

Il volume è dedicato a Philip Watts, scomparso prematuramente nell'estate 2013 a cinquantadue anni.

[MICHELA GARDINI]

ANNE-ÉLISABETH HALPERN, *Michaux et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, 2016, «Le cinéma des poètes», 128 pp.

Le nom d'Henri Michaux n'est pas celui, parmi les poètes du XX<sup>e</sup> siècle, qu'on associe le plus spontanément au cinéma, mais l'A. rappelle ici combien, pour lui, né en 1900, l'art des images fut important. Il lui a consacré des articles, a participé à l'élaboration d'un film documentaire, mais plus encore, il a trouvé dans le cinéma «le creuset mental de son œuvre picturale [...] ou littéraire, [...] sous l'espèce d'une quête perpétuelle de l'image et du mouvement dans l'écriture» (p. 8). Fasciné, comme nombre de ses contemporains, par Charlot, il lui consacre un article, *Notre frère Charlie* (1924), et le personnage sera à l'origine de Plume, dont les aventures sont construites sur le mode d'épisodes de courts-métrages de Chaplin ou de Buster Keaton. Cet article est aussi le premier essai d'une écriture sur le modèle de l'image, saccadée et brève, d'un style «court-circuitant les chevilles de la rhétorique» (p. 45). Mais contrairement à la plupart d'entre eux, dont la fascination pour le cinéma s'est arrêtée avec les années Trente, cet intérêt lui est demeuré jusqu'à sa mort en 1984. Dans *Personnel* (1954), les personnages, sentant l'empathie que les spectateurs subjugés par la puissance scopique du cinéma éprouvent pour eux, quittent l'écran: ce sont eux, et non les spectateurs qui se déchargent de leur vie intérieure et de leurs pulsions sur le public. Dans *Une foule sortie de l'ombre* (1984), là encore, les personnages semblent sortir de l'écran, mais sont associés, chez le spectateur victime d'une migraine ophtalmique, à une réflexion sur la porosité, voire la fusion entre écran et esprit du spectateur et à la constante métamorphose des images.

Spectateur des cinémas de l'Inde et de l'Asie, au gré de ses voyages, Michaux est également fasciné par le cinéma expérimental, les films d'horreur, mais surtout les documentaires. Il finira par en cosigner un avec Éric Duvivier, *Images du monde visionnaire* (1963), qui cherche – même s'il souligne la vanité de la tentative – à évoquer les images surgissant dans un esprit en proie à la mescaline et au haschisch, en utilisant des fragments de films anciens, métaphore de la recomposition, qui est aussi celle de son art poétique. L'A. replace l'expérience contrôlée de la drogue par Michaux et son intérêt pour le cinéma dans une perception analogique de leur caractère «cinématique» commun (p. 82). Ce sera en termes de cinéma qu'il cherchera à évoquer les «accélération prodigieuses de la drogue, son dynamisme inépuisable, sa portée «cinétique»» (p. 28). À la drogue et au cinéma, comme à la peinture et à l'écriture, Michaux demande

«de l'expérience et de l'expérimentation», «des propositions de vie» (p. 107) et du mouvement infini. Ainsi l'A. dans cette étude subtile peut-elle désigner dans le cinéma «un paradigme capital de son œuvre jamais arrêtée ni fixée» (p. 109).

[MIREILLE BRANGÉ]

LLEWELLYN BROWN, *Beckett, Lacan and the Voice*, Stuttgart, *ibidem*-Verlag, 2016, «Samuel Beckett in Company» 1, 433 pp.

A inaugurare una nuova collana beckettiana edita in Germania e presentata dal direttore Paul STEWART («Beckett and Relation: A Preface to the Series», pp. VII-XIII) è la lettura dell'intera opera di Beckett alla luce della psicoanalisi lacaniana condotta dal direttore, dapprima presso Minard, ora presso Classiques Garnier, della collana francese «Samuel Beckett». Complesso quanto rigoroso sul piano teorico-metodologico, lo studio si concentra sulla voce in quanto elemento incessante e fondante, ma anche poliedrico, paradossale persino, della creazione beckettiana: allo stesso tempo disincarnata e intrusiva, scissa dal soggetto del quale permea tuttavia le parole e la presenza, del soggetto la voce mette alla prova la resistenza, determinando una relazione vitale e creativa, ora violenta ora rasserenante, con il linguaggio, l'altro, il reale.

Sulla scorta del parallelo delineato da Jean-Michel RABATÉ nella prefazione («Lacan with Beckett: Departures», pp. XXIV-XXXV) a partire dal «Surrealismo involontario» di due sonetti del 1929-1930 – *Tristesse Janale* di Beckett e *Hiatus irrationalis* di Lacan –, nella sua ampia introduzione L. Brown sottolinea la centralità dell'udito e dell'ascolto, dell'ipersensibilità acustica ai rumori e al silenzio in quanto supporto sul quale i suoni si stagliano, al riecheggiare delle voci nella mente, all'enunciazione in quanto citazione, nonché alla problematizzazione identitaria che questa comporta, nell'insieme della scrittura eminentemente vocale di Beckett. Nell'isolare una serie di affinità che quest'ultima presenta rispetto alla teoria e alla pratica psicoanalitica lacaniana, dove la voce è concepita nella sua materialità, svincolata dalla significazione e atta a contrastare l'alterità distruttiva del Super-Io, l'A. introduce efficacemente all'accezione in cui Lacan ricorre a termini quali *phonation* ed *énonciation*, *vocifération* e *invocation*, *équivoque* ed *extime*, *impossible* e *jouissance*, insistendo sull'evacuazione del metalinguaggio e dell'opposizione binaria tra verità e finzione. Nel passare in rassegna altre letture lacaniane di Beckett, nonché la letteratura critica sulla voce in Beckett, egli mette in luce l'originalità di un approccio che, prendendo in considerazione l'evoluzione – inversioni di rotta comprese – del pensiero di Lacan, mira a superare non solo il dibattito su Beckett modernista o postmoderno, ma anche i limiti di un orientamento formalista oppure decostruzionista alla questione, valorizzando le implicazioni esistenziali della psicoanalisi. Intesa come una modalità di auscultazione dell'opera più che come un sapere precostituito che determina una griglia di lettura, la psicoanalisi, afferma l'A., permette di cogliere l'alterità radicale che caratterizza ogni esperienza umana e soggettiva, singolare, del linguaggio e di soffermarsi su ciò che, nel trattamento che Beckett riserva alla voce tra impedimento e reiterato fallimento, risulta irriducibile a qualsivoglia processo logico-rappresentativo (pp. 36-37).

A partire da queste premesse, nei quattro capitoli in cui il lavoro è suddiviso, dedicati rispettivamente alla struttura della voce, agli slittamenti e alle disgiunzioni

pronominali, alle reazioni che la tensione tra continuità e interruzione produce e all'esteriorità artificiale della voce, si susseguono le letture puntuali di temi e dispositivi ricorrenti: voci allucinate, persecutorie o consolatorie; voci non identificabili, illocalizzabili eppure inscritte, spersonalizzate eppure incorporate; voci udite e inudibili, interiorizzate e riprodotte; voci spettrali che riecheggiano in *En attendant Godot* come nei *Textes pour Rien*; voci foriere di immagini e voci che leggono, dando voce esse stesse al proprio altro da sé (pp. 225-240). Di volta in volta, le dialettiche io/non io, nominazione/vuoto, ascolto/sguardo, guidano l'interpretazione di opere che vanno da *Murphy* a *Company/Comagnie*, dalle *pièces* più note ai *dramaticules* – *Not I/Pas moi*, *A Piece of Monologue/Solo* e *What Where/Quoi où*, ad esempio – o al dramma televisivo *Eb Joe/Dis Joe*, dove il soggetto non cessa di dipendere dalla voce che lo tormenta. Sulla diversificazione dei mezzi tecnologici esplorati da Beckett, ci si sofferma in particolare nell'ultimo capitolo: se, in merito a *Krapp's Last Tape/La dernière bande*, l'ascolto meccanico della propria voce registrata, remota ed estranea, è visto come un disperato rituale offerto all'Altro per scongiurare la morte, le letture dei testi radiofonici, inclusi i frammenti, si arricchiscono costantemente di analogie con la narrazione e con gli effetti performativi della voce nelle prose e nelle opere teatrali di Beckett.

Un'articolata Bibliografia e gli Indici – dei testi beckettiani, dei concetti psicanalitici e dei nomi – concludono un saggio la cui chiarezza argomentativa accompagna il lettore in un percorso di ascolto, tanto esigente quanto stimolante, delle molte voci all'opera in Beckett.

[STEFANO GENETTI]

ROLANDE CAUSSE, *Conversations avec Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 2016, 200 pp.

Nel 1985 Rolande Causse, autrice di libri per ragazzi, conosce Nathalie Sarraute. Nonostante la grande differenza d'età – la prima ha 46 anni, la seconda 85 – iniziano a incontrarsi regolarmente fino al 1999, anno della morte della *Nouvelle Romancière*. A distanza di altri diciassette anni dalla fine di questa lunga amicizia, Rolande Causse sente il bisogno di non disperdere il piccolo tesoro emotivo creato da quegli incontri, materializzandolo in diciotto conversazioni suddivise per temi: dalla vecchiaia alla guerra, dalla pittura al teatro, dal silenzio alla scrittura, e poi i viaggi, le ideologie, le città, fino all'ultimo, doloroso capitolo dedicato alla morte della scrittrice. Ne emerge il ritratto di una frequentazione fatta di rispetto e ammirazione, espressa in quel «bello stile» che affida all'appropriatezza lessicale e alla sintassi da manuale la deferenza verso l'atto stesso della scrittura. L'ampio vissuto temporale che avrebbe potuto dividere le due scrittrici risulta impercettibile in queste conversazioni, anch'esse in qualche modo fisse in una sorta di atemporalità, e altrettanto lievemente si delinea la figura dell'autrice dei *Tropismes*, fatta di ricordi e di scrittura.

[LAURA BRIGNOLI]

*Aux sources de la création poétique*, «Revue Internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute» 6, 2014, 292 pp.

La sixième livraison de la *Revue internationale Henry Bauchau* se présente comme le corollaire nécessaire pour

clôturer une année 2013 riche en rencontres littéraires, manifestations, expositions et parutions éditoriales faisant suite aux célébrations pour le centenaire de la naissance de l'auteur. En particulier, des chercheurs précautionneux à l'égard d'un terrain scriptural mouvant visent à éclairer tout un pan de recherche qui est resté jusqu'à présent peu exploré, à savoir celui qui concerne la genèse de l'œuvre bauchalienne. Il s'agit d'une longue quête (collective, des chercheurs) dans la quête (personnelle, de l'écrivain), dont les découvertes, quoique partielles, ont été pour la première fois exposées au cours du colloque qui s'est tenu à l'Université de Cergy Pontoise les 12 et 13 juin 2013. La présente étude pose les fondations de cette enquête, toutefois l'édifice est à peine ébauché, le matériel génétique étant encore pour une grande part à fouiller.

La première section («Brouillons et versions inédites de poèmes d'Henry Bauchau», pp. 15-22) introduit le lecteur dans la sphère de l'élaboration poétique sur laquelle porte l'ensemble des propos recueillis dans le présent numéro: les avant-textes ici reproduits nous donnent à voir les signes tangibles (biffures, ratures, annotations) d'une démarche créatrice laborieuse, «mobile et vivante» (p. 10), jalonnée d'hésitations et de repentirs. En parallèle, en annotant et présentant *Quatre lettres inédites de Daniel De Bruycker à Henry Bauchau* (pp. 23-36), Olivier BELIN amorce quelques-unes des questions récurrentes du dossier qui suit: la «fidélité à [l']espoir» (p. 34), perçue comme le mobile de l'écriture; l'entrelacement de poésie et prose romanesque, la rigueur stylistique, le réseau d'influences intertextuelles qui s'établit par le biais des échanges (en l'occurrence épistolaires) avec d'autres intellectuels.

Le Dossier thématique «Aux sources de la création poétique: manuscrits, bibliothèque, journaux» (Olivier BELIN, Catherine MAYAUX, *Présentation du dossier*, pp. 39-42; Jean LECLERCQ, «*Le sentiment, les sens et surtout l'horrible raison brouillent tous. Sur le "Journal" inédit d'Henry Bauchau (1937-1940)*», pp. 43-60; Aude PRÉTA-DE-BEAUFORT, *Le poète au travail. "La Grande muraille. Journal de La Déchirure" (1960-1965). L'apprentissage de la "réalité"*, pp. 61-74; Olivier BELIN, *La bibliothèque poétique d'Henry Bauchau*, pp. 75-89; Jacqueline MICHEL, *Henry Bauchau, Philippe Jacquot: une "transac­tion secrète" en poésie*, pp. 91-101; Jérémy LAMBERT, *Les origines de l'imaginaire bauchalien. Quelques aperçus génétiques de "Géologie"*, pp. 103-117; Catherine MAYAUX, *Aspects de la genèse de "L'Escalier bleu"*, pp. 119-136; Marianne FROYE, *De la genèse du corps poétique dans la genèse de "Lecture du corps"*, pp. 137-152; Sophie LEMAÎTRE, «*Un long travail d'échiquier: enquête sur les brouillons de "La Mer est proche"*», pp. 153-169; Geneviève HENROT, *Naissance des Antigones*, pp. 171-189) puise sa matière d'étude dans les archives de l'écrivain réunies au Fonds Henry Bauchau (Université Catholique de Louvain-la-Neuve) et aux Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles). La recherche est axée sur l'analyse de tous les éléments qui permettent aux spécialistes d'observer de près le chantier d'écriture de Bauchau, en accordant une attention particulière aux manuscrits et tapuscrits, aux écrits diaristes, à la correspondance entretenue avec nombre d'écrivains et d'artistes contemporains, ainsi qu'aux volumes rassemblés dans sa bibliothèque, vaste et éclectique. Les avant-textes et brouillons, qui ont fait l'objet de réécritures multiples (même post-éditoriales) de la part de l'auteur, ont été passés au crible par des chercheurs-spéléologues. Ceux-ci ont ainsi permis l'émergence d'un fil conducteur qui sous-tend le processus créateur bauchalien, ainsi que le présent ouvrage: il est question d'un travail acharné

d'écoute intérieure, voué à la quête de soi et de son propre rythme de voix; un véritable labeur qui aboutit à l'œuvre (presque) définitive par le truchement de remaniements, suppressions, ajouts, condensations et réagencements textuels qui remettent constamment en cause l'architecture de l'œuvre. Dans un souci de vérité poétique, l'auteur se soumet de plus en plus à une pratique rigoureuse d'«élagage» (p. 116): les textes sont progressivement émondés jusqu'à leur essence dépouillée, autant que possible, des éléments autotéléologiques. Aussi, l'apparente simplicité de l'œuvre cache-t-elle un cheminement d'écriture lent, minutieux et en perpétuelle évolution: la matière poétique, loin d'être conçue comme un objet statique, se fait vivante et fluide, «échappant à toute structuration définitive» (p. 123).

La section «Varia» s'ouvre sur une lecture psychodramatique de la pièce théâtrale *La Reine en amont*, que Corina DAMBEAN (*Henry Bauchau et "Le psychodrame"*, pp. 193-205) perçoit comme le lieu psychique d'une thérapie qui procède par la mise en acte des conflits intérieurs. Suit une étude du *Boulevard périphérique* par Corentin LAHOUSTE (*Du matériel à l'immatériel. "Le boulevard périphérique" d'Henry Bauchau, un récit du passage*, pp. 207-227), qui focalise son attention sur la transition de la pesanteur de la matière à la légèreté de l'immatériel, un «mouvement de transmutation» (p. 223) impliquant l'apprentissage d'un lâcher-prise d'une part, la persistance de l'espoir d'autre part. Marie-Claire D'ALIGNY explore le lien entre *Marche, couleur et écriture* (pp. 229-247), en établissant un parallèle entre l'expérience des arts plastiques relatée dans le cycle oedipien de Bauchau et le processus créatif de l'artiste plasticien Richard Long. Les thèmes qui ont fait l'objet du Dossier thématique se rejoignent une dernière fois dans l'intervention de Guy SAMAMA, *Témoignage: Henry Bauchau aux sources de la création poétique. Éveil au poème, don du rêve* (pp. 249-263), qui clôt la section par une belle vue d'ensemble, certes personnelle, sur l'œuvre bauchalienne. Et enfin, la contribution de Jérémy LAMBERT, *Actualités (Bibliographie critique 2012-2013)*, pp. 267-273; *Centenaire Henry Bauchau. Rétrospective*, pp. 275-288) offre aux chercheurs des repères concernant les dernières publications, expositions, reprises théâtrales, rencontres littéraires et scientifiques autour de l'œuvre d'Henry Bauchau.

[LORENA TRIONE]

*Henry Bauchau en scène*, «Revue Internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute» 7, 2015, 313 pp.

Le septième volume de la «Revue internationale Henry Bauchau» se veut une mise au point sur les questions abordées lors du colloque *Bauchau en scène* qui s'est tenu à Louvain-la-Neuve les 16 et 17 décembre 2013: tout en poursuivant la fouille dans les archives et la bibliothèque de l'écrivain, les chercheurs mettent ici l'accent sur le rôle que le théâtre joua dans l'éclosion de la vocation littéraire de l'auteur. Brouillons à l'appui, l'étude vient ainsi démentir cette idée répandue selon laquelle c'est par la seule poésie que Bauchau s'essaya à l'écriture.

Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (*Éditorial*, pp. 7-10) introduisent la question du rapport entre Bauchau et le théâtre. La section «Inédits», coordonnée par Pauline BASSO et Jérémy LAMBERT, accueille une transcription de la pièce – demeurant à l'état de brouillon inabouti – de *Spartacus* («*On ne vit que lorsqu'on aime/On ne vit que si l'on saigne*». *Le "Spartacus" d'Henry Bauchau*, pp. 13-59). Suit un long

extrait de la correspondance qu'Henry Bauchau entretint avec le metteur en scène Gisèle SALLIN («*Ce que je pense depuis quelque temps, c'est que votre œuvre a du pouvoir*», pp. 61-89) au cours des années 1993-1996. C'est à ce moment que germe l'idée d'une collaboration entre les deux auteurs, notamment, pour la réalisation d'une pièce théâtrale à partir du roman *Edipe sur la route*. Le lecteur assiste, au fil des échanges épistolaires, à la transformation d'une entente professionnelle – une «réflexion partagée» (p. 65) – en amitié. En parallèle, on assiste au questionnement de ces deux artistes autour du rôle joué par le théâtre dans la société contemporaine.

L'analyse, à ce jour incomplète, du corpus théâtral, y compris les textes adaptés et mis en scène par la suite, fait l'objet du «Dossier thématique» (Jérémy LAMBERT, Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Présentation du dossier*, pp. 93-98; Eric PELLET, *Le rêve, les bribes et le reste. De "La Reine en amont" à "Ceinte"*, pp. 99-121; Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Le théâtre empêché d'Henry Bauchau*, pp. 123-139; Jérémy LAMBERT, *L'écriture en chantier. Les projets dramaturgiques d'Henry Bauchau (1950-1970)*, pp. 141-160; Chiara ELEFANTE, *La scène "au jour le jour". Le tissage d'un intertexte sur l'écriture théâtrale dans les journaux d'Henry Bauchau*, pp. 161-179; Philippe OSMALIN, «*Edipe sur la route*» ou le passage à l'acte (théâtral), pp. 181-188; Elsa SIFFERT, *Les échos d'Antigone. De la voix au visage*, pp. 189-206; Mireille CALLE-GRUBER, *De l'écriture pour l'opéra. La voix Bauchau*, pp. 207-225; Régis LEFORT, *Des cendres au soleil levant*, pp. 227-236; Pierre BARTHOLOMÉE, *Bauchau en scène et en musique. Roman, livret, opéra: sources, invention, écriture, réécritures*, pp. 237-244; Catherine MAYAUX, *L'archive, devenir et avenir de l'œuvre d'Henry Bauchau?*, pp. 245-249; *Liste des mises en scène et en voix des œuvres d'Henry Bauchau*, pp. 251-261). Si on s'en tenait à l'œuvre publiée (la surface), on aurait tendance à affirmer que Bauchau ne s'essaya au théâtre que sporadiquement. En revanche, le grand nombre de tentatives inabouties (parfois à peine ébauchées, parfois laissées à l'état de brouillons déjà avancés), constitue la preuve tangible que cet auteur ne cessa jamais de tenter la voix-voix, «souterraine» (p. 248) et «empêchée» (p. 97), de la scène. Certains de ces inédits dramatiques sont ici passés en revue et analysés, le but étant de comprendre les raisons qui poussèrent l'écrivain à persister sur cette voie, malgré les difficultés rencontrées dans la «mise en œuvre» (p. 245), les nombreux échecs, la frustration qui en résulte. En particulier, l'accent est mis sur le rythme d'une écriture procédant par visions soudaines, ainsi que sur la quête d'un ton juste et d'un son de voix audible. En ressort une œuvre douée d'une théâtralité intrinsèque, capable de traverser les arts (chant, musique, chorégraphie, vidéo) et les genres (poésie, récit, théâtre, opéra).

Dans la section «Varia», Khalil KHALSI (*Sur la route avec l'animal en soi. La destinée selon Henry Bauchau*, pp. 265-278) propose une lecture messianique d'une figure récurrente dans l'œuvre bauchalienne, celle de l'animal, «guide» et «instinct» (p. 275) qui conduit les personnages (et leur auteur) vers l'accomplissement de soi et de leur propre destin. Pour sa part, Pierre WIAME (*Des "Pierres sauvages" à "La Pierre sans chagrin". Éléments d'un intertexte*, pp. 279-288) identifie dans l'importance accordée à l'instinct (dans le processus créateur) un des points de contact entre le recueil *La pierre sans chagrin* d'Henry Bauchau et le roman – figurant parmi les lectures de l'écrivain – *Les pierres sauvages* de François Pouillon. L'analyse comparative des deux textes dévoile la présence d'autres éléments d'affinité (mais aussi de divergence), ce qui n'est pas sans rappre-

ler la nécessité d'explorer davantage la bibliothèque de l'auteur, afin d'enrichir la lecture de son œuvre de significations nouvelles et parfois inattendues.

Amateurs et chercheurs sont enfin invités à consulter la section «Actualités» (Jérémy LAMBERT, *Actualité scientifique. Bibliographie critique 2013-2014*, pp. 291-296; Id., *L'année Bauchau 2014*, pp. 297-302; Id., *Blogs et réseaux sociaux. Henry Bauchau sur la toile*, pp. 303-308) pour avoir un aperçu des publications récentes ainsi que des événements qui ont marqué «l'année Bauchau» 2014.

[LORENA TRIONE]

MARIE JOQUEVIEL-BOURJEA, *Jacques Réda. À pied d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2015, «Poétiques et esthétiques XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles» 21, 465 pp.

L'A. di questa ampia monografia, docente all'Università de Montpellier 3 e specialista di poesia moderna e contemporanea, ha già tra l'altro dedicato un volume a Jacques Réda, dal titolo *Jacques Réda, la dépossession heureuse* (Paris, L'Harmattan, 2006) e su Réda aveva anche incentrato la sua tesi di dottorato. Poeta prolifico difficilmente classificabile e a suo modo *fantaisiste*, Jacques Réda, da tempo consulente per la poesia delle edizioni Gallimard, è qui letto alla luce di una convizione ben esplicitata nell'«Avant-propos» dal titolo «Les mots, la marche, la musique» (pp. 11-25), ovvero quella secondo la quale questi tre termini costituirebbero una «sainte trinité profane» che articolerebbe il discorso poetico come una fuga musicale (come è noto Réda s'interessa di jazz, specie di swing, e ne scrive su periodici specializzati), dove «l'en marche rimbaldien» prevarrebbe sulla «flânerie» baudelairienne», per via di una scrittura che farebbe dell'incedere del «poète-marcheur» una danza fine a se stessa, da cui scaturirebbe un pensiero ritmico dell'Uno irriducibile a modelli contemporanei presenti.

Articolato in tre parti, per totali diciotto capitoli, lo studio di Joqueviel-Bourjea si propone, oltre che di sondare dalle varie angolazioni cui induce l'opera di Jacques Réda, anche di tentare di mettere in relazione quanto da quest'opera s'irradia in termini d'influssi e d'influenze al fine di ricostruire, per così dire, una geografia intellettuale legata al mondo delle letture e della critica che ne promana, ma anche una topografia urbana e mentale che si articola attorno a una singolare nozione di spazio.

La prima parte «Métamorphoses» esplora, da una prospettiva tesa a superare la distinzione fra verso e prosa nel suo lirismo, l'ambito poetico del lavoro di Réda, senza mai disdegnare incursioni nella narrativa e nella *fiction* che ne sono addentellati costitutivi e imprescindibili, anche allo scopo di osare individuarvi un pensiero, che, benché certo non di rilievo speculativo, comunque esamina campi d'indagine quali quello della presenza, della percezione del reale e dell'articolazione fra corpo che cammina e scrittura. La poesia è un costituirsi che nel contempo si dissolve e dice questa transizione dalla presenza all'assenza, anche attraverso il lutto e l'ironia che lo medica, ironia che tuttavia si concilia con il lirismo, tra adesione e distanziazione (qui l'A. si richiama alla nozione di «pacte lyrique» proposta da Antonio Rodríguez, che per l'appunto trova conciliabili lirismo e ironia, pp. 41-42). Da questo punto di vista, Joqueviel-Bourjea sostiene che «la poésie rédienne relève le défi d'une naïveté renouvelée par l'ironie» (p. 44).

Ironizzazione dell'io, sua ambivalenza ontologica sono esaminati lungo il *corpus* della produzione rédiana facendoli per contrasto interagire con la tematica tragica del lutto, vista nel confronto con alcune note opere di



Michel Deguy, Jacques Roubaud e Claude Esteban (chapitre 3), mentre nel romanzo, cui il poeta parallelamente si dedica dal 2002 (ad esso sono dedicati i tre capitoli successivi della prima parte), sembra compiersi il passo decisivo dal verso alla prosa già prefigurato dalle prose poetiche precedenti, senza che però, fra diarismo breve e narrazione, mai si compia un mutamento di ricezione nel pubblico e nella critica, che continueranno a vederli i testi in prosa di un poeta. La studiosa ben mostra come s'instauri una diversa temporalità, meno legata a schemi tradizionali quali risultavano spesso quelli delle poesie, tutte incentrate sull'amplificazione di un istante particolare colto come epifania nel suo antitetico portato d'effimero e d'eternità. Qui l'autobiografico, indica l'A., è sottoposto alla prova del romanzesco (p. 132), ne sono delineate le modalità stilistiche e operative, dalla finzionalizzazione dell'autobiografico ai meccanismi di descrizione e rappresentazione.

La seconda parte «Correspondances» allarga lo sguardo sul rapporto che Réda stabilisce con le proprie fonti, ovvero sul rapporto con l'esperienza della lettura (Verlaine, Claudel, Perros), intesa come «reconnaissance», ovvero come ri-conoscimento di sé attraverso la scrittura dell'altro e riconoscenza allo stesso per averci illuminato, e della scrittura critica conseguente. Ecco allora il discorso estendersi anche alla musica (il jazz) e alla pittura (Nicolas de Staël), nel solco della lezione simbolista, modo di cogliere il funzionamento odierno delle metonimie reciproche fra le arti, soggette a meccanismi di sostituzione, mimesi e oggettivazione della rappresentazione (si veda, nel solco di Derrida, la pluralità metaforica esemplare del «mur» alle pp. 312-313).

La terza parte «Topoïétiques» mutua il titolo dalle riflessioni contenute nel saggio del filosofo Michel Guérin *L'espace plastique* (Bruxelles, La Part de l'œil, 2008), le quali, pur se non perfettamente sovrapponibili al discorso poetico di Jacques Réda, comunque si prestano a una percezione non solo passiva, ma anche attiva dello spazio come «percevant» (p. 30); ne consegue in Réda una poetizzazione del luogo e, chiasmaticamente, una localizzazione della poesia che consente una dinamica appercezione del mondo attraverso il corpo («en-corps», p. 31) che supera ogni metaforizzazione uniformatrice e sedentarizzante dell'attività euristica. Poetica della città e della voce, in un singolare confronto fra Cendrars, Réda e Bonnefoy (pp. 319-341), presiedono a una heideggeriana abitazione poetica del mondo, con proiezioni verso l'universo topografico europeo, provinciale, urbano che prende progressivamente la forma di un «prosimètre moderne» il quale integra prosa e verso in un «devenir-roman» (pp. 431-432).

[FABIO SCOTTO]

*Pierre Michon, fictions & enquêtes*, sous la direction de Agnès CASTIGLIONE, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015, 346 pp.

Il volume miscelaneo raccoglie gli atti del Colloque international *Pierre Michon: chaos et création* tenutosi alla Bibliothèque de Bordeaux il 27, 28, 29 marzo 2014 sotto l'egida dell'ARDDA (Association Régionale des diplômés des Universités d'Aquitaine) che ha attribuito nel 2013 la diciannovesima edizione del suo Grand Prix a Pierre Michon.

Nell'*Avant-propos* (pp. 9-13), la curatrice Agnès CASTIGLIONE, da tempo fervente e prolifica studiosa dell'opera di Michon, illustra le piste d'analisi privilegiate, che coprono l'intero percorso dell'opera del narratore, ora attraverso sintesi d'insieme, ora mediante approfondi-

menti tematici e settoriali più circoscritti dedicati alla sua immaginazione metaforica, alla sua estetica del sublime e dell'eccesso, al metamorfismo della forma e alla ritmica della sua lingua, così come alla varietà delle forme brevi cui ricorre e alle dinamiche funzionali («autobiographie, autofiction, autolégende», «fiction critique»).

Après le volume l'inedito di Pierre MICHON *Ébauche pour un "David"* (pp. 17-22), mirabile esempio di «fiction critique», che pare rimandare alla critica della «déesse Raison. Qui change si souvent de parure» che già fu di *Les Onze*.

Dei sedici e spesso assai ampi contributi che figurano in sommario, rammentiamo almeno *Hommage à Pierre Michon* (pp. 23-31) di Jean-Claude MILNER, che, dopo avere mostrato come i *Pastiches* proustiani abbiano rivelato con la riproducibilità dello stile per imitazione come esso sia nulla, annovera Michon fra gli «écrivains lucrétiens», che hanno scelto la bella lingua e ne hanno fatto «une machine de guerre contre le style». Ne *Le cœur battant des "Onze"* (pp. 35-50), Éric VUILLARD analizza il celebre passo dedicato al Limousin nel romanzo in questione quale esempio d'ipotiposi che invita il lettore a immedesimarsi nel luogo stesso per discendere nel suo fango e lo fa con uno stilismo critico suggestivo di rara efficacia ed eleganza come per mimesi con lo stile stesso di Michon. Sempre a *Les Onze* è dedicato l'articolo di Stéphane CHAUDIER *Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture: cynisme et bestiaire politique dans les "Onze"* (pp. 51-80) che si sofferma sul cinismo della risposta storica data da Michon alla mostruosità della ragione rivoluzionaria attraverso la metafora animale, «concretion symbolique» del bestiario politico della quale fornisce sei esempi tratti dal testo (dal cane, associato scatologicamente a Dio, al delfino, alla talpa, al coccodrillo, ai furetti e ai conigli, fino alle mosche e ai cavalli). Ancora su *Les Onze* il contributo di Claude-Gilbert DUBOIS (pp. 81-103), in cui la cifra undici è vista come simbolo della mancanza che impedisce al numero di essere cifra tonda, segno di una decapitazione (forse quella del re vittima sacrificale della violenza rivoluzionaria) e di un'irrimediabile incompletezza storica e metafisica, che è anche quella dei Limousins, qui singolarmente ricollegati alla tradizione della canzone popolare che ne descriveva carattere e natura.

Si deve a *Faire œuvre: une esthétique de la démesure. Pierre Michon et le sublime* (pp. 105-128) di Dominique VIART un'acuta analisi tesa a individuare nell'opera di Michon un'estetica della dismisura riconducibile a taluni campi lessicali e trasversale a più opere, quella di Corentin contrapposta a quella, platonica, di Tiepolo ne *Les Onze*, che è poi quella del sublime risalente allo Pseudo-Longino, la quale poi approda all'oscenità della *dépense* batailliana. In *Michon forestier* (pp. 139-159) Agnès CASTIGLIONE studia la mnemotecnica delle foreste nell'opera di Michon nel solco dell'analisi del modello vegetale di Bachelard. Ne scaturisce un variegato teatro delle origini non privo di richiami epici e ipertestuali. Jean-Claude PINSON (*Fragments d'un roman amoureux*, pp. 177-190) giustamente rileva la ragione formale e «poétique» della mancanza di un vero e proprio romanzo nell'opera di Pierre Michon, ovvero il rifiuto del romanzo a profitto della forma breve, e l'impossibilità del romanzo d'amore in quanto l'amore sarebbe di per sé impossibile, secondo un *éthos* esistenziale liricamente pessimistico che preferisce all'amore stabile del coniugato la pulsione incontrollabile e istantanea dell'amore predatore del celibe, che però trova in una sorta di *blues* una sua intima esigenza di ritorno ciclico alla ripetizione del ritornello esperienziale.

Completano l'ottimo assieme (e non senza minore qualità di riflessioni e d'esiti, non tutti, per mere ragio-



ni di spazio, qui riassumibili) i contributi di François BERQUIN, Patrick FEYLER, Maria Teresa GALLEGU URRUTIA, Ann JEFFERSON, Michel PRAT, Tiphaine SAMOYVAULT, Pierre SENGES, Frédéric WEST. In appendice un'ampia, aggiornata e ben strutturata «Bibliographie» (pp. 317-344).

[FABIO SCOTTO]

*Les chemins de Pierre Bergounioux*, sous la direction de Sylviane COYVAULT, Marie Thérèse JACQUET, Macerata, Quodlibet Studio, 2016, 351 pp.

Dedicato alla figura e all'opera di Pierre Bergounioux, il presente volume è preceduto da un *Avant-propos* (pp. 9-17), nel quale Sylviane COYVAULT offre al lettore una chiara sintesi del percorso creativo dello scrittore.

Nel suo saggio, Marie Thérèse JACQUET presenta l'opera di Bergounioux come pervasa dalla descrizione lenta, metodica, ripetitiva di una quotidianità che, dietro l'apparente banalità, cela istanti di autentica rivelazione, descritti in uno stile elegante, colto e meditato.

Dal canto suo, Mathilde BARRABAND mostra come, nell'opera dello scrittore, sapere e letteratura, spiegazione e narrazione si siano sempre intrecciati, dando vita a un tipo di racconto che va dal romanzo all'autobiografia, dall'allegoria all'*enquête* individuale.

Studiando in parallelo *L'orphelin*, *La casse* e *La ligne*, Manet van MONTFRANS si sofferma sulle diverse forme che il  *récit de filiation* tende ad assumere nell'opera di Bergounioux, all'interno della quale esso costituisce una delle modalità che si offrono al narratore per giungere a una maggiore conoscenza di sé.

Giùsù Alessandra FALCO indaga il tema dell'assenza, onnipresente nella produzione di Bergounioux, ma certamente centrale ne *L'orphelin*, dove essa tende a occupare uno spazio sempre maggiore, fino a diventare parte integrante della narrazione stessa.

Alain SCHAFFNER si concentra invece sul significato del  *récit d'enfance* ne *La maison rose*, sottolineando come esso articoli la riscoperta del passato familiare, mediante una narrazione al tempo stesso lineare, discontinua e circolare.

Nel suo contributo, Aurélie ADLER illustra il tema della caccia in *Catherine* e *Chasseur à la manque* quale metafora della ricerca della conoscenza e della scrittura che, nelle opere di Bergounioux, assume i tratti del mito originario.

Nel suo contributo, Anna Isabella SQUARZINA si sofferma ad analizzare *Trente mots*, un testo di difficile definizione che presenta, ricorrendo alla struttura del glossario, il tentativo paradossale, da parte di Bergounioux, di approfondire la difficoltà intrinseca del linguaggio a rendere la vita.

Grazia TAMBURINI cerca di ricostruire la poetica di Bergounioux, prendendo in esame il saggio *Le style comme expérience*. Incapace di imprimere un senso alla propria esistenza, l'autore limosino ricorre alle parole e ai saperi che esse veicolano, allo scopo di comprendere il mondo che lo circonda, ma anche i drammi avvenuti nel passato, le cui ferite domandano di essere lenite nel presente attraverso la scrittura.

Come per Bourdieu, anche per Bergounioux, la definizione dello stile oscilla costantemente tra l'appartenenza a una collettività e la ricerca di una individualità. Questa è la ragione per la quale – secondo Laurent DEMANZE – lo scrittore insiste nelle sue opere sulla doppia valenza della scrittura: storica e individuale.

Dominique VIART sottolinea la portata fondante del passato nell'opera di Pierre Bergounioux che, soprattutto

nei racconti e nei testi brevi, ricorre a lunghe introduzioni storiche nelle quali ripercorre l'origine arcaica dei fenomeni, per giungere al punto focale che suscita il suo interesse nel presente. La visione storica si arricchisce allora di elementi geografici e sociologici, che concorrono a forgiare «la geste de l'Histoire en tant que telles» (p. 140).

Interessandosi al dittico formato da *B-17G*, da un lato, e da *Le récit absent* e *Le baiser de la sorcière*, dall'altro, Jean-Bernard VRAY studia il rapporto che questi testi instaurano con l'immagine fotografica. Essa è funzionale, da una parte, ad ancorare l'universo diegetico alla Storia e, dall'altro, a mostrarne la portata soggettiva, attraverso lo sguardo retrospettivo dello scrittore, che coglie i capitoli oscuri del passato, mettendoli a nudo mediante la scrittura.

In *La mort de Brune*, Bergounioux ci offre – a detta di Pierre D'ALMEIDA – la sua personale interpretazione della storia. Con l'assassinio del maresciallo limosino Brune (1815), rappresentato in una tela che giganteggia nel museo di Brive, i grandi ideali della Rivoluzione francese sembrano essersi infranti e la Storia irrigidita in una ferocia inaudita, di cui gli abitanti sono destinati ad avvertire per sempre l'angoscia. Per tale ragione, in Bergounioux la scrittura diviene lo strumento per sottrarre la verità dell'istante, tanto all'oblio del passato, quanto all'accelerazione scomposta del presente.

Rileggendo *La fin du monde en avançant*, Valerio CORDINER analizza ciascuna delle quattro parti. In esse, Bergounioux dà vita a una riflessione filosofica, mostrando come la Rivoluzione francese si sia realizzata concretamente attraverso violenza e distruzione, che hanno spazzato via ogni speranza di futuro per gli abitanti delle campagne, i quali, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, hanno perso definitivamente la loro identità. L'alienazione della società contemporanea, causata dalla smaterializzazione del lavoro, ha così creato masse anonime di lavoratori, condannati a vivere nelle periferie delle metropoli, secondo i ritmi forsennati della produzione. Di qui l'esigenza di riaffermare la fondatezza dell'attività artistica – e più specificamente della letteratura – quale forma radicale di resistenza al declino che minaccia il presente, ancorandolo alla memoria della Repubblica e dei suoi valori.

Nel suo contributo, Jochen MECKE mostra come, a partire da *Miette*, Bergounioux sia passato a forme di narrazione che privilegiano figure apparentemente insignificanti, la cui vicenda è raccontata attraverso una successione discontinua di immagini giustapposte, funzionali a rendere sensibile la dimensione ciclica del tempo.

Nell'attuale società globale, connotata dalla standardizzazione del gusto, l'uomo sembra vedersi negata la possibilità di fare una vera esperienza del reale e ciò sarebbe all'origine, per Bergounioux, della crisi della stessa letteratura. Paolo TAMASSIA osserva allora come, per ridare significato al fatto letterario, occorra, secondo l'autore francese, ridare consistenza alla quotidianità, intesa quale momento imprescindibile dell'esperienza esistenziale dell'uomo contemporaneo.

Studiando le tesi illustrate in *Une chambre en Hollande*, *Agir*, *écrire* e *Le récit absent*, Stéphane CHAUDIER si sofferma sulle numerose contraddizioni che paiono insinuarsi nel pensiero di Bergounioux. La ragione profonda di esse – conclude lo studioso – si trova nondimeno nel divenire storico stesso, la cui dialettica mostra il superamento costante dell'ordine della ragione da parte della realtà e la conseguente esigenza di riavviare continuamente l'indagine su di essa.

Christine JÉRUSALEM illustra la figura di Bergounioux che emerge dai suoi *Carnets de notes*. Lo stile di vita dello

scrittore vi appare contraddistinto da una grande sobrietà, da un'estrema concentrazione e dall'onnipresenza dei libri, cui egli sembra chiedere di illuminare il senso della propria esistenza, accompagnata da una profonda malinconia.

Sylviane COYVAULT analizza a sua volta i *Carnets de notes*, nel contesto dell'intera opera narrativa di Bergounioux. Catherine/Cathy ne emerge così come la sola figura femminile presente nella vita e nell'opera dello scrittore, una donna forte e combattiva che affronta il presente con vigore, determinazione e gioia di vivere, al punto di ergersi quale sintesi perfetta tra il mondo millenario degli antenati e quello della modernità, il cui caotico disordine è finalmente dominato, in virtù della cultura.

Il contributo di Éric LANGLOIS e Laurent REUTORT mira a ridisegnare i confini geografici e sociologici entro i quali si colloca l'opera di Bergounioux. In essa, l'antico sistema agro-pastorale, basato sui latifondi e sulla mezzadria, è colto nella fase della profonda crisi, causata dall'esodo massiccio verso le città che, a partire dal primo Novecento, spinge i contadini della Corrèze e del Limosino a ricorrere – come alcuni personaggi di Bergounioux – a tutta la creatività di cui sono capaci per non lasciare la loro terra.

Nel suo saggio, Liana NISSIM analizza la dimensione spaziale che tanta parte occupa nei romanzi dello scrittore limosino. Se il referente costante di Pierre Bergounioux è costituito dalla regione compresa tra Brive, Vézère e la Haute Corrèze, il paesaggio descritto dall'autore assume sovente sembianze umane o animali, suscitando, nello sguardo attento e meticoloso del narratore, il malinconico stupore per un mondo ormai irrimediabilmente perduto, che rende tuttavia onnipresenti le ombre degli antenati.

Marinella TERMITE si interessa alla tavolozza cromatica dispiegata da Bergounioux. Più varia nei romanzi, essa si limita a soli quattro colori nel breve testo *Couleurs*. Tuttavia in esso, il nero, il bianco e il grigio – dominanti nelle illustrazioni di Joël Leick che lo accompagnano – hanno il compito di richiamare alla memoria frammenti del passato, in un gioco di continui rimandi tra opera narrativa e opera critica.

In seno alla produzione di Bergounioux, Guy LARROUX rintraccia quale cronotopo costante l'oscurità che invade al tempo stesso il paesaggio e l'interiorità del soggetto, fino ad abbracciare la storia dei suoi avi. Mentre l'aurora occupa, nei romanzi dell'autore, il punto più remoto e anteriore, la luce vi appare quasi miracolosamente, al termine di un lungo e faticoso processo di riflessione sull'esperienza, finalmente compresa dal narratore grazie alla mediazione dello studio e della scrittura.

Il volume si conclude con tre interventi che vedono, a diverso titolo, protagonista Pierre Bergounioux. Nella sua intervista, Matteo MAJORANO interroga il romanziere circa il valore della scrittura che per lui continua a costituire una delle più alte forme della domanda di senso di cui è capace l'uomo moderno.

Michel C. THOMAS ripercorre poi la parabola creativa di Bergounioux, mostrandone la vastissima cultura, che abbraccia ambiti, autori, epoche e continenti diversi, coniugati però in una sintesi originale nelle opere dello scrittore.

Infine, Paul DE SALVANDY si sofferma sulle tre rivoluzioni che, secondo Bergounioux, hanno cambiato il corso della storia umana. La prima è la scoperta della scrittura, la seconda è l'invenzione della stampa e la terza riguarda la tecnologia applicata alla comunicazione, ed è quella che stiamo vivendo.

[SIMONETTA VALENTI]

*Éric Chevillard dans tous ses états*, sous la direction de Olivier BESSARD-BANQUY et Pierre JOURDE, Paris, Classiques Garnier, 2015, 274 pp.

Questa miscellanea, che ha per oggetto l'opera di Éric Chevillard, raccoglie gli atti del convegno internazionale tenutosi a Valence presso la sede distaccata dell'Università di Grenoble 3, nel marzo 2013. Nell'*Introduction* (pp. 7-14), secondo uno studio diacronico, Olivier BESSARD-BANQUY e Pierre JOURDE piacciono in rassegna le opere costitutive del nutrito corpus chevillardiano, sottolineando la complessiva poliedricità della poetica di una delle voci preminenti e più spiazzanti dell'attuale panorama letterario.

Non a caso il contributo inaugurale, *Chevillard, un traître parmi les traitres* (pp. 17-22), è affidato a CLARO; con molta ironia, lo stravagante scrittore immagina l'autore al centro di improbabili casi di *plagiats par anticipation*. Procedendo per assurdo, egli arriva a dimostrare l'impossibilità di ridurre a un'etichetta l'opera chevillardiana, da parte di una critica che si avvallesse dei tradizionali strumenti interpretativi.

Successivamente, in *La mauvaise foi d'Éric Chevillard* (pp. 23-37), Claude COSTE analizza una selezione di quattro romanzi. Si evidenzia la necessità del ricorso alla "malafede", che consente al *jeune auteur de Minuit* di sottrarsi a un *déjà là* culturale e a tutte le forme necrotizzate della lingua comune. Assumendo il partito preso dell'ironia, a oltranza, l'autore, che si esprime in modalità squisitamente autofinzionale, può ancora sperare non solo di raccontarsi, ma anche di fare una qualche presa sul reale.

Nel terzo articolo, *La littérature sans littérature* (pp. 39-50), Alexandre GEFEN propone una lettura metatestuale dei romanzi. Più di ogni altro contemporaneo, l'autore di *Préhistoire* si fa portavoce di una letteratura non tanto transitiva, quanto riflessiva, quindi votata a una duplice interrogazione. Da una parte, essa sonda la propria necessità, fondata nella stessa *verve* che la anima; d'altra parte, solo accettando di esibire e smentire le proprie assiologie, negando qualsivoglia categoria e visione teleologica, la scrittura può ancora raccontare la realtà, per frammentaria e variabile che sia.

Con *Portrait de l'écrivain en animal polymorphe* (pp. 39-50), Fabrice THUMEREL punta l'attenzione sul bestiario chevillardiano. Se, in controcorrente rispetto al romanzo realista, l'animale occupa una posizione preminente, ciò si deve alla sua endemica singolarità: grazie a una lingua animale, capace di disarticolare quella comune, l'autore può occupare una posizione altra e *altér(is)ante*, utile alla causa ontologica. Questa metafora *animalière*, quindi, rende conto non solo del carattere insolito della poetica, ma anche della *sociogénèse* dello scrittore.

In *Éric Chevillard au Mali* (pp. 63-72), studio dedicato a *Oreille rouge*, Christine JÉRUSALEM sonda il rapporto *pasticchant* dell'autore rispetto ai vari generi letterari. Tale romanzo si dà come *vrai faux-récit* di un viaggio in Mali, capace di riscrivere *ex novo* i *clichés* inerenti all'Africa nera e al racconto di viaggi, non senza ricordare Bruce Chatwin. Questa mimesis formale mostra la velocità del progetto di scrittura del protagonista, alle prese con un'Africa del tutto immaginaria, e permette a Chevillard di interrogarsi sull'autenticità di tanta letteratura che si vorrebbe etnologica.

Tocca quindi a Marc DANIEL, in *Éric Chevillard et le conte* (pp. 73-82), esplorare l'ambigua relazione tra Chevillard e la forma del racconto. Si assiste alla coesistenza di due registri, quali la *carnavalisation* del genere, operata grazie alla parodia e all'ironia, e la connivenza, condivisa dall'autore con la naturale vocazione del *récit* che fu di Maupassant, ovvero il desiderio di situarsi lontano dalla

convenzione realista. Ma ecco il vero *coup de théâtre* del racconto secondo Chevillard: alla ricreazione fantasiosa del mondo si sostituisce un'istantanea *loufoque*.

L'analisi di Laurent DEMANZE, *Meurtre en bas de page* (pp. 83-92), punta il focus sulla finta recensione letteraria, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, e si prefigge di misurare la portata dell'erudizione. Si tratta di una finzione filologica, il cui afflato narrativo – che presto sfocia in tensione omicida – scaturisce direttamente dalle pratiche incongrue di un *savoir faire* linguistico, atto a manipolare e sopprimere la positività del sapere come comunemente è inteso. In ciò consiste una delle principali trappole del romanzo, teso a gettare l'ombra del sospetto sull'atto stesso della lettura.

In *Espaces du renversement et de l'inachèvement* (pp. 93-106), Aurélie ADLER mette in luce il carattere atemporale dei testi. Partendo da una cernita di tre romanzi, la studiosa isola altrettanti territori critici dove l'autore rovescia le utopie progressiste, declinate nello spazio antistorico della grotta di *Préhistoire*, in quello ucronico dell'estinzione animale di *Sans l'orang-outan* o nell'isola distopica di *Choir*. Mentre fa implodere l'ideale umanista, reinventando spazi per l'alterità, Chevillard spinge sull'acceleratore di un immaginario apocalittico ma eternamente rinnovato, senza mai portarlo davvero a fine corsa.

L'articolo di Marie-Odile ANDRÉ, *Palafox au pays des moralistes* (pp. 107-120), mostra come Chevillard adotti, tanto nelle opere quanto nel suo fortunato blog *L'autofictif*, una postura da moralista *sui generis* che poggia su tre assi principali: un'autorità enunciativa che si ricompona nel movimento stesso del proprio disfacimento, un racconto che si sviluppa nel tentativo di farsi frammentario, delle scelte etiche che si fondano sulla parte più morale del giudizio. Non a caso, anche quanto a questa complessiva instabilità posturale, la poetica può essere incarnata da *Palafox*, lo sfuggente animale protagonista dell'omonimo romanzo.

Il decimo intervento, *La disposition du grognon* (pp. 121-136), è interamente dedicato a *L'auteur et moi*, testo in cui l'autore non esita a interrompere il suo personaggio per raccontare la propria storia. Béatrice BLOCH isola un intero campionario di procedimenti, come il *renversement* parodico dei generi codificati, la presentazione di teorie infantili, il ricorso al delirio logico e l'assunzione di un tono *pince-sans-rire*. Le materie costitutive di questo *patchwork* testimoniano tutte della volontà di giocare con il linguaggio e restituiscono al lettore il piacere della gratuità, l'esperienza della libertà.

In *Virulence de Chevillard* (pp. 137-150), Jean-Bernard VRAY individua la figura di un narratore «jubiloirement violent» sempre al centro dei testi, ricorrendo alla categoria estetica ed enunciativa della *virulence*. Lo studioso osserva quindi tutta la varietà di strumenti utilizzati da Chevillard per guastare il cosiddetto meccanismo del racconto. Infine dimostra non solo il carattere autografico – ben prima che autobiografico – delle opere in questione, ma soprattutto la legittima sovrapposizione dell'*ethos* del narratore a quello dell'autore, perennemente funzionalizzato e travolto nella pulsione testofagica della scrittura.

Con *Énumérations dilatoires* (pp. 151-168), Gaspard TURN ribadisce il carattere digressivo dei testi, che tendono ora a inceppare il progredire del *récit*, ora verso un'espansione dello stesso; resta da comprendere se nel romanzo chevillardiano esista un fondo su cui poggia tale scrittura dilatoria o se invece si debba parlare di doppio, di triplo fondo. Si individuano quindi nei procedimenti della lista e del *chicbé* la sintesi perfetta delle opposte forze che governano i testi: da un lato, in negativo, il rifiuto del *bon vieux roman*, dall'altro – grazie al coinvolgimento propositivo, quando non metalettico,

del lettore – il reinvestimento degli stessi valori *romanesques*. Questo duplice diversivo costituisce una possibile base dell'estetica chevillardiana.

L'articolo di Lia KURTS-KOSTE, *La dynamique énonciative dans les récits d'Eric Chevillard* (pp. 169-192), analizza il funzionamento delle principali configurazioni enunciative dei romanzi – dai commenti metadiscorsivi alle rotture di tono e delle catene referenziali, passando per i *pastiche*, per arrivare all'eterofonia –, concentrandosi sul caso di *Palafox*. Ne emerge l'apologia e l'illustrazione aporetiche di una letteratura, che, perennemente divisa tra un potere etico e uno estetico, persegue l'obiettivo di liberare dalla fissità le forme della lingua e quelle dell'immaginario.

In *L'autofictif observe le monde* (pp. 193-214), Pascal RIENDEAU osserva innanzitutto come l'autore, nei volumi de *L'autofictif*, cancelli la tradizionale linea di demarcazione tra frammento letterario e aforisma, puntando sulla creazione di una forma breve tanto ibrida quanto inedita. In seguito, lo studioso esplora la sfaccettata visione del mondo restituitaci da Chevillard a suon di commenti sagaci e ironici, la stessa visione che fa del partito preso della discontinuità non solo un modo efficace per «piéger la bonne conscience» e le posizioni preconette, ma addirittura una questione etica.

In *Chevillard lecteur* (pp. 215-226), Anne ROCHE inizia con l'osservare il ruolo centrale del lettore all'interno dei romanzi, convocato sotto forma di personaggi, situazioni e strutture. Del resto, anche quando si trova dall'altra parte della barricata, nei panni del cronista – nelle declinazioni del critico-*feuilletoniste* per «Le Monde» e del *blogger* –, egli non esita a sparare a vista sugli autori che non apprezza, ritenuti i rappresentanti di una letteratura asservita all'ordine costituito, né a correre in soccorso di quelli rimasti incompiuti, a cui la critica non ha ancora riservato il giusto riconoscimento.

Il contributo di Blanche CERQUIGLINI, *L'auteur en entretien* (pp. 227-241), ha per oggetto il *corpus* delle interviste concesse dallo scrittore negli ultimi venticinque anni. Lungi dal risultare un mero complemento, questi testi fanno pienamente parte dell'opera *romanesque*. Da un lato, infatti, si danno come spazi liberi, che consentono a Chevillard di sfoderare tutte le proprie armi stilistiche; dall'altro, concorrono a tracciare il ritratto di un autore in collera, che agogna una radicale riforma della lingua e una profonda trasformazione del mondo, sabotando, dall'interno, la Letteratura.

Nell'ultimo intervento, *Eric Chevillard par la presse* (pp. 242-257), Ekaterina KOULECHOVA si prefigge di indagare il contesto editoriale immediato dell'opera di Chevillard. Da una scelta di critiche letterarie e di interviste inedite di giornalisti emerge un quadro paradossale: si tratterebbe sì di una voce *incontournable*, ma anche di una voce a parte, considerata pertanto da molti cerebrale, ermetica, “difficile” insomma. Anche così, si delinea il profilo atipico dello scrittore inclassificabile, la cui opera relativamente giovane non ha forse ancora raggiunto il grande pubblico, ma è già entrata a far parte dei programmi scolastici.

Una menzione particolare merita il testo inedito, *Le colloque pour tous* (pp. 15-16), appositamente scritto da Éric CHEVILLARD per celebrare da par suo il convegno stesso, al quale aveva per altro assistito di persona. Qui, con una gran dose di (auto)ironia, una voce narrante molto vicina a quella dell'autore auspica che un giorno tutti gli abitanti del pianeta possano diventare l'oggetto di un convegno internazionale: solo allora «les ténèbres se dissiperont, l'oblique rayon du soleil traversera le cristal de nos crânes pour caresser le galbe de ce globe comme au premier jour».

## Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

*Pour la poésie. Poètes de langue française (XX-XXI siècle)*, sous la direction de Corinne BLANCHAUD et Cyrille FRANÇOIS, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, 460 pp.

Dedicare un intero volume alla poesia oggi potrebbe sembrare un atto anacronistico per rendere omaggio a un genere di nicchia. Corinne Blanchaud e Cyrille François dimostrano invece che il genere poetico non solo è ancora praticato da molti autori contemporanei, ma gode anche di un certo dinamismo. Le case editrici di tutto il mondo sfidano le leggi di mercato e offrono ai lettori opere dedicate e riviste specializzate. Sono un centinaio solo in Francia (p. 6), a cui si aggiungono le pubblicazioni di Belgio, Svizzera e Québec. La poesia di lingua francese nel corso del ventesimo e del ventunesimo secolo si è trasformata e ha saputo adattarsi anche a nuove forme di diffusione, quali il blog o il sito internet in generale, per andare incontro alle abitudini del pubblico attuale. Il genere ha dimostrato una capacità di resistenza che si è manifestata, solo per limitarsi ai componimenti di lingua francese, in vari angoli del mondo: dall'Europa all'area caraibica, dal Québec all'Africa francofona. Gli spazi geografici, culturali, storici e politici hanno convogliato nella poesia una loro specificità che, al giorno d'oggi, rende il genere «protéiforme, [...] irréductible à toute tentative d'unification» e che «se perpétue en une addition de singularités» (p. 7). L'approccio alla poesia in questo volume è eterogeneo come variegata è la fisionomia degli scritti letterari in lingua francese nel mondo. Seguire questo viaggio offre una prospettiva peculiare delle forme, dei contenuti e degli sviluppi che la letteratura francofona ha perseguito negli ultimi decenni e delle possibili tendenze future. Accanto a uno stile più tradizionale basato sul rigore formale, hanno trovato spazio anche componimenti dall'espressione libera e forme ibride fondate sulla commistione con altri generi come la narrativa e la saggistica. Ciò da cui la poesia non può prescindere è il gioco di ritmo e suoni a cui si sottopone la lingua. Le combinazioni sono infinite e i possibili risultati sono l'affermazione di un linguaggio in grado di esprimere la propria identità, il recupero della tradizione in chiave moderna, l'invenzione di una nuova lingua, una comparazione tra culture, la ricerca di forme "universali". Il volume riunisce una trentina di contributi accomunati dallo studio della lingua francese, dalle condizioni di produzione e di ricezione, dai modelli scelti, dall'implicazione sociale o dalla marginalizzazione. Questa varietà ci comunica «une politique de la poésie, nécessaire à la vie en communauté, elle-même construite par des solidarités d'écriture et de lecture dans le partage de la langue française et de ses inflexions» (pp. 14-15). Per rendere conto dell'eterogeneità degli approcci alla poesia, il volume è stato suddiviso in tre parti: «Partages poétiques», «La poésie en situation» e «Diffusion et réception de la poésie». Tale ripartizione è ulteriormente frammentata in capitoli che comprendono alcuni saggi afferenti a uno specifico tema.

La prima sezione si apre con le riflessioni sulla filiazione. Daniel MAXIMIN, *La poésie, une parole d'archipel entre solitude et fraternité (en hommage à Tabar Djaout)* (pp. 27-33) prende come esempio gli incontri letterari che si tenevano presso la libreria annessa alla casa edi-

trice parigina Présence Africaine negli anni Sessanta per rendere conto dell'apertura a voci e percorsi diversi che ogni poeta cerca «pour participer aux luttes communes ou être solidaire de la condition des autres poètes et des autres hommes» (p. 15). Quando il confronto reale tra intellettuali non è possibile, si può ricorrere all'antologia che favorisce il dialogo e la condivisione. Di contro a questa forma di comunione, troviamo l'affermazione del singolo, della sua integrità e dell'appropriazione di modelli culturali. Il poeta, tuttavia, è un individuo che fugge ogni forma di chiusura, che si batte per la libertà, e l'incontro con l'altro diviene fondamentale per abbattere ogni barriera e arricchirsi a livello umano, culturale e letterario. Anche il contributo di François DUMONT, *Le commencement dans la poésie d'Anne Hébert* (pp. 35-52), si focalizza sul rapporto tra una singola voce e la collettività. Nonostante la scrittrice quebecchese sia generalmente conosciuta per i suoi romanzi, gli inizi della sua produzione letteraria si basano sulla poesia. Il «commencement» va inteso anche come incipit del componimento e, a tal proposito, lo studioso sostiene che: «Les commencements de la poésie d'Anne Hébert ne se suffisent pas à eux-mêmes: ils appellent le relais de la fiction, qui est chez elle le mode d'approche du devenir» (p. 52). Quando Hébert passa dalla poesia al romanzo, anche il trattamento riservato alla questione delle origini diverrà un tema meno evidente. Tuttavia, così come la poesia non sparirà completamente dalla sua produzione anche il tema dell'origine costituirà un rimando costante, sebbene in modo più defilato. In "Ya'Sin" (1996), *un hommage poétique de Jamel Eddine Bencheikh à Kateb Yacine* (pp. 53-64), Christiane CHAULET ACHOUR studia una poesia dello scrittore algerino dedicata a Yacine. Il componimento consente di accostare e confrontare la letteratura araba a quella francese. La prossimità tra i due poeti e il Corano mette in rapporto il sacro e il profano e rilegge l'«ipototesi» alla luce della storia moderna dell'Algeria e del suo avvenire. Con il contributo successivo, *Les espaces poétiques mitoyens de Robert Choquette et Rosaire Dion-Lévesque* (pp. 65-80), Delphine RUMEAU ci fa conoscere due scrittori canadesi che affrontano la questione dell'emancipazione della letteratura quebecchese secondo due direzioni opposte. Costretta a confrontarsi con i modelli francesi e quelli americani, la poesia canadese di lingua francese ricerca una propria fisionomia che le assicuri una condizione di autonomia. Gli scrittori si trovano, dunque, a dover mescolare gli influssi continentali e quelli europei. Robert Choquette e Rosaire Dion-Lévesque abbracciano, come si è detto, due traiettorie diverse. Il primo opta per una rivendicazione dell'americanità, salvo poi rivolgersi verso tematiche e forme francesi, mentre il secondo comincia con un'ispirazione cattolica e classica per poi aderire a forme "americane" più libere. La coesistenza dei due modelli e la loro tensione fa del componimento un vero e proprio laboratorio tematico, formale e di genere. Il secondo capitolo inizia con uno studio di Yaya Mountapbémé P. NJOYA, *Paysage de Nimrod dans "Babel, Babylone": de la boue et de l'or* (pp. 81-96) che si focalizza sulla raccolta *Babel, Babylone* di Nimrod, poeta originario del Ciad. Al centro delle sue riflessioni il paesaggio, inteso come luogo immaginario e soggettivo che esiste nella mente dello scrittore. «Le paysage poétique, chez Nimrod, tra-



duit et trahit ses ressentiments, ses joies, ses souvenirs et lui permet de reconfigurer une identité» (p. 82). La dimensione spaziale non è dunque resa attraverso un lavoro mimetico, ma facendo appello a un dialogo tra il paesaggio urbano della capitale del Ciad, la bellezza del villaggio in cui il poeta ha trascorso l'infanzia e il nord della Francia in cui risiede oggi. Creare un parallelo tra lo spazio africano e quello europeo, «permet à la littérature tchadienne d'être visible et lisible dans l'espace littéraire international» (p. 96) e Nimrod diviene un «éternel nomade» (p. 96) che ha come patria la poesia. Pierre-Yves SOUCY, *Au centre de nulle part: poésie de Mimy Kinet* (pp. 97-110) rende omaggio a una poetessa belga poco conosciuta nel panorama letterario nazionale e internazionale, anche a causa della riservatezza che ha caratterizzato la sua esistenza. Mimy Kinet ha iniziato a scrivere poesie verso i quarant'anni e nella sua breve vita ha comunque prodotto raccolte nelle quali si percepisce la delicatezza della composizione e la necessità di testimoniare la sua realtà. I temi privilegiati (l'infanzia, la morte, il silenzio) ne sono una dimostrazione. Chiude il capitolo la stessa curatrice, Corinne BLANCHAUD, che, come annuncia il titolo del suo contributo, *Un gueurteur sur la ligne de crête: Claude Esteban* (pp. 111-131), si sofferma sulla produzione poetica dello scrittore francese di origine spagnola. La studiosa ne traccia un percorso biografico e letterario che mette in luce l'importanza della parola intesa come consistenza corporea e sensuale alla base di tutti i suoi scritti poetici. Il terzo capitolo, «Œuvre et création», si apre con un contributo a due voci: *Formuler, figurer. Le livre en dialogue, chiasme et déplacement* (pp. 133-145). Claude BER e Pierre DUBRUNQUEZ riflettono sul rapporto tra poesia e arte plastica all'interno di un'opera che include entrambi e li metta in dialogo tra loro: «Ce que vise un livre en dialogue est un dé-placement du poème par la peinture et de la peinture par le poème, dé-placement de ceux qui le font comme de ceux qui le lisent-regardent» (p. 140). Il poeta lussemburghese di origini italiane, Jean PORTANTE, racconta la propria esperienza di scrittore nell'articolo *Le travail de la baleine* (pp. 147-154). L'immagine della balena, gigantesco pesce mostruoso in letteratura spesso ridotto a vittima della rabbia umana, permette al poeta di rendere conto della propria storia: «Une histoire que l'écriture a tendance à effacer» (p. 147). La balena che nuota negli abissi, invisibile agli occhi dell'uomo, rappresenta la lotta dell'autore che nasconde le sue origini italiane e l'uso della sua lingua materna, nonostante quest'ultima affiori, di tanto in tanto, nella forma poetica scritta in francese.

La seconda parte, «Poésie en situation», si apre con una sezione dedicata alla «Poésie face aux événements». Blandine VALFORT, con *De la guerre civile au conflit de 2006: une chronique poétique libanaise?* (pp. 157-173), prende in esame la produzione poetica di due autori. Da un lato abbiamo la raccolta *Journal de guerre* di Antoine Boulad, opera composta da trentatré poesie in francese corredate di traduzione in arabo. Il numero non è casuale, ma corrisponde alla durata del conflitto in termini di giorni. Dall'altro viene analizzata la produzione poetica di Claire Gebeyli e la sua attenzione al popolo, ossia a coloro che normalmente sono considerati esseri marginali del conflitto, ma che in realtà lo subiscono ogni giorno. Lo scontro politico ci porta dunque a riflettere sulla parola individuale e collettiva e, di conseguenza, sulla questione della lingua. È questo il tema della poesia *Speak white* dello scrittore canadese Michel Lalonde. Arnaud MAISETTI, «*Speak white*» di Michel Lalonde. *Gestes, postures et devenir d'une prise de parole* (pp. 175-186), analizza il componimento in quanto emblema del-

la lotta contro l'alienazione sociale e culturale. Il titolo stesso ci indica che il poema va letto come un «manifeste politique et lyrique» (p. 178). La poesia diventa un'arma per affermare «une défense et illustration de la langue québécoise» (p. 178) e una risposta al potere centrale anglofono. Rimaniamo in Canada anche con l'articolo di Violaine HOUDART-MEROT, *Oralité et "désir de la voix vive" chez Gaston Miron et Gherasim Luca* (pp. 187-199). La studiosa mette a confronto due poeti che amavano leggere a voce alta le loro poesie e indaga il rapporto dialettico con l'oralità. Gaston Miron viene presentato come uno scrittore che dà voce a un paese e a un popolo e Gherasim Luca come un autore che sconvolge i meccanismi della lingua per evitare la riconciliazione tra la parola poetica e l'azione politica a cui ambiva Miron. Il contributo successivo mostra ancora una volta un excursus poetico e biografico al tempo stesso. Con *Georges Henein. Une poésie engagée dans l'histoire* (pp. 201-211), Marc KOBER ci indica i due orientamenti perseguiti dalla poesia dello scrittore egiziano: da un lato l'impegno e la militanza politica che inducono Henein a produrre scritti ideologici, dall'altro la necessità di rendersi indipendente e di ricercare una libertà intellettuale. Il risultato è una forma di surrealismo che sfocia nell'ermetismo e nel silenzio. Chiude il capitolo lo studio di Biana BARKA, *Hymne national, discordances politiques et résonances communautaires au Cameroun* (pp. 213-235). L'articolo ripercorre la genesi dell'inno nazionale del Cameroun e le mutazioni subite dal testo nel corso degli anni. Scritto poetico per eccellenza e manifestazione dell'affermazione identitaria di un'intera nazione, l'inno nazionale è spesso al centro di dibattiti e reazioni politiche. Barka si propone di individuare le trasformazioni estetiche e ideologiche che hanno condotto al risultato odierno. «La poésie objet d'une affirmation identitaire» è il focus del secondo capitolo. Sempre per rimanere in Cameroun, Raphaël NGWE, *Poésie africaine et écriture de l'histoire* (pp. 237-257), indaga la poesia in quanto strumento di emancipazione, ma anche di critica dei regimi politici. Sin dalle origini, «la poésie africaine s'est toujours voulue une poésie de la résistance: résistance à toutes les formes de négationnisme qui aliène la mémoire collective et favorise le dépliement de la fausse idée de l'Afrique comme continent anhistorique» (p. 257). Marie FRÉMIN, dal canto suo ci propone *Quelques réflexions sur les propositions d'Aimé Césaire pour un nouvel art poétique nègre* (pp. 259-275). Il suo contributo riflette sull'«art poétique nègre» di Césaire e sulla presa di distanza dell'intellettuale rispetto al movimento surrealista e alla visione nazionale di Louis Aragon. Secondo Césaire è indispensabile che gli autori caraibici perseguano una libertà formale, in quanto quest'ultima è iscritta nella storia della liberazione dalla schiavitù e rende meglio conto della loro identità. Dominique JOUVE, con *La poésie calédonienne, entre performances et recherche de solidarité* (pp. 277-293), si sofferma sulla poesia-performance, ossia su forme di spettacolo che mescolano il canto e la recitazione di testi e la danza (tradizionale e contemporanea). Anche Jonathan LAMY-BEAUPRÉ conduce riflessioni simili, ma in relazione al Québec: *Écrire pour prendre la parole: situation de la poésie amérindienne francophone* (pp. 295-307). Accompagnata dalla musica o dalla danza, la poesia nell'ultimo decennio in Canada ha subito notevoli trasformazioni per rivendicare la lingua e la cultura del popolo. Chiude la sezione il saggio di Jean-Michel ESSIENE, *Poésie et édition au Cameroun: pour un regard ethnostylistique* (pp. 309-326). Anche in questo caso ci viene offerto un excursus sulla trasformazione della poesia in Cameroun



e sulle tendenze subite come conseguenza dell'influsso della colonizzazione e successivamente della Négritude.

La terza parte è centrata sulla «Diffusion et réception de la poésie» e il primo capitolo, «De l'édition professionnelle au journal étudiant et lycéen» si concentra sul contesto editoriale. Jacques PAQUIN, con *L'image institutionnelle des "Écrits des Forges"* (pp. 329-340), ripercorre le origini e le scelte operate dalla casa editrice canadese. Molto più attente alla tecnologia, ai media e alle leggi del marketing sono, invece le edizioni l'Écrou, come spiega Paul FRAISSE, in *Poésie, vidéo et nouveaux modes de diffusion chez les poètes contemporains du Québec: les Éditions de l'Écrou face aux nouvelles technologies* (pp. 341-352). Dal canto suo, A. Marie PETITJEAN, *La diffusion de la poésie étudiante en France sous le regard des pratiques universitaires américaines* (pp. 353-377), riflette sulla formazione che ricevono gli studenti universitari in merito alla creazione poetica. Se negli Stati Uniti e in Canada i due aspetti sono fortemente legati e si moltiplicano i corsi di «creative writing», in Francia gli atelier di scrittura sono nati sotto l'influsso americano e in generale mancano dei luoghi deputati a una formazione specializzata. In *Le journal lycéen, un espace d'expression poétique* (pp. 379-393), Olivier BELIN fa il punto della situazione sulle produzioni poetiche pubblicate nei giornali scolastici e ne discute il valore e le tendenze anche in relazione alla poesia contemporanea. Il secondo capitolo è dedicato, invece, alle antologie. Nelson CHAREST, con *Brièveté, anthologie et francophonie* (pp. 395-407), si sofferma sulla funzione della brevità poetica nella poesia francofona e del suo rapporto di filiazione con la composizione francese. La raccolta antologica diviene uno strumento per ampliare il genere e per tessere un dialogo tra voci e testi diversi. Pierre-Henri KLEIBER, con *Le surréalisme en anthologie: un chant du cygne?* (pp. 409-420) approfondisce il ruolo istituzionale dell'antologia e studia come quest'ultima è stata sfruttata dai surrealisti per diffondere il movimento e le teorie estetiche a esso legate. Chiude il volume «La poésie dans l'espace» che contiene i contributi di Brigitte AUBONNET, *Entretien avec Anne Slacik pour le site littéraire "Encres Vagabondes", juillet 2012* (pp. 421-424), e di Marc André BROUILLETTE, *Poésie et espace public: lectures des mots, lectures des lieux* (pp. 425-435). Il primo è un'intervista a un artista che predispone installazioni con manoscritti dipinti, mentre il secondo si focalizza sulla relazione tra l'enunciato testuale e i luoghi di ricezione.

Il volume confronta opere poetiche contemporanee di lingua francese nate nei contesti geografici e culturali più diversi, che rendono conto del fermento di un genere che non ha ancora esaurito la sua vivacità. La poesia è in grado di rinnovare le sue forme sia a livello compositivo che di trasmissione per adattarsi al panorama letterario in continua evoluzione. Data la vastità dei temi toccati e la pluralità di prospettive adottate, l'opera manifesta l'ambizione di dare una visione globale della condizione attuale in cui si trova la poesia francofona e del rapporto di resistenza e di emancipazione che si crea con la lingua poetica francese.

[EMANUELA CACCHIOLI]

*Francophonies barbares*, sous la direction de Nicolas HOSSARD, «Francofonia» 70, Primavera 2016, Anno XXVI, 207 pp.

Come l'indica Nicolas HOSSARD qui a réuni les sept interventions qui composent ce soixante-dixième numéro de «Francofonia», la démarche qui sous-tend les travaux des différents spécialistes qui se passent la

parole répond au besoin de combler une lacune: «la posture et le motif barbares [...] n'ont, dans un champ littéraire "francophone" aux contours récents, jamais fait l'objet d'une étude systématique par la critique spécialisée» (p. 3). Cet essai, intitulé *Penser la francophonie par la barbarie?*, a le souci à la fois d'introduire les travaux spécifiques présents dans ce numéro, d'illustrer la démarche qui a motivé la recherche mais aussi de creuser une réflexion autour du rapprochement entre le motif barbare et les littératures francophones mais aussi avec la francophonie tout court. Repenser la dialectique francophonie/barbarie est d'autant plus légitime et actuel que cette réflexion se fait au moment où la notion même de francophonie est remise en cause dans l'acception courante qu'elle a eue tout au long du siècle dernier. Ce sont avant tout les idées de centre et de périphérie, d'un centre franco-français autour duquel rayonneraient des satellites plus ou moins éloignés mais tous francophones qui semble ne pas tenir le cap du nouveau millénaire, dévoilant ainsi des implications politiques mais aussi éminemment poétiques.

Maria Chiara GNOCCHI, avec son article *Le barbare d'à côté (1900-1939)*, inaugure les travaux et se concentre sur les années du XX<sup>e</sup> siècle qui précèdent la deuxième guerre mondiale. Les barbares d'à côté qui ont attiré son attention sont les écrivains belges et suisses mais à l'intérieur même du panorama littéraire français, les barbares sont à la fois des écrivains régionalistes et aussi des auteurs aux origines très modestes que rien, à cette époque, ne semblait destiner à l'écriture et à la publication. On assiste également, toujours dans ces mêmes années, à une entrée en force des littératures étrangères et des auteurs francophones non français dans le domaine d'intérêt des maisons d'édition parisiennes. L'analyse fouillée de M.C. Gnocchi fait émerger le réseau complexe des relations qui se tissent entre les différents auteurs qui veulent faire entendre leurs voix et dérangent l'ordre statique de la légitimité littéraire. De nombreux points communs unissent ces productions originaires des limites, des marges, en particulier une volonté de subversion, de mise en discussion de la production littéraire existante, un désir de s'en démarquer, mais aussi une occupation prépondérante de la langue écrite par la langue orale. Les conclusions de l'article soulignent fort justement comment des productions littéraires qui sembleraient, apparemment, n'avoir rien en commun si on les examinait avec les instruments de la critique qui avait cours au moment où elles ont été publiées, s'imposent comme sœurs à l'aune d'un regard plus attentif et contemporain. C'est aussi la revendication de leur barbarie qui frappe, les barbares s'affichant comme tels à un moment où le contexte éditorial et de la réception est prêt à les accueillir pour signifier que la barbarie est un des composants de la modernité.

Dans l'analyse de Bernadette CAILLER, *Mythes de la barbarie dans "Le Barbare enchanté" de Raphaël Confiant*, c'est le roman de l'écrivain martiniquais qui est l'objet d'une étude attentive. Parfaitement centré sur les pistes de recherche que se propose le numéro de la revue, l'article de Cailler s'interroge sur la nature de la barbarie que Gauguin recherche, qui le fascine, qui correspond à une tendance de son siècle, le désir d'aller retrouver le bon sauvage et un Eden à jamais perdu. Raphaël Confiant met en scène le séjour martiniquais du peintre français et laisse au récit fictionnel le soin d'interroger la permanence insulaire de l'artiste pour cerner ce qu'elle a représenté pour l'homme mais surtout pour le créateur qu'il était. Dans son étude, Bernadette Cailler, à travers un travail minutieux qui éclaire la structure narrative du roman et la caracté-

sation des personnages décrits, souligne que le souci de Confiant est sans doute concentré sur l'approche de la personnalité de Gauguin mais que c'est le regard, regard émerveillé, que ce dernier porte sur ce qui l'entoure, qu'il souhaite illustrer. L'auteur montre que ce roman que Confiant publie en 2003 s'insère parfaitement dans l'ensemble plus vaste que constitue son œuvre en prose qui, au-delà des histoires racontées, poursuit un même but: «Immense est chez Confiant le vœu de participer à la construction d'une littérature nationale martiniquaise qui puisse inclure dans l'imaginaire créatif la diversité humaine et culturelle si riche de son pays, inclure les multiples éléments constituant la vie ou plutôt les vies antillaises d'un temps à l'autre: passé, présent et avenir en gestation» (p. 38).

Marjorie JUNG se penche, elle, sur l'œuvre de Frantz Fanon qui, cette étude le prouve, n'a pas encore fini de livrer son message et d'étonner par sa richesse. Dans *La figure de l'homme nouveau dans l'œuvre de Frantz Fanon*, Jung montre comment les réflexions sur la barbarie alimentent le processus de création et de naissance d'un homme nouveau annoncé et prophétisé par Fanon. La première étape de ce parcours est définie par la mise en place d'une discursivité barbare à laquelle l'auteur consacre une première partie de sa recherche et dont elle fixe les caractéristiques. Dans un second temps, elle s'interroge sur l'émergence, depuis *Peau noire, masques blancs* jusqu'aux *Damnés de la terre*, d'une poétique barbare qui s'explique essentiellement à travers trois étapes: «de l'incorporation à la décorporation pour enfin parvenir à l'incorporation avec la création de la figure de l'homme nouveau» (p. 56). Le questionnement sur la violence clôt cette réflexion, une violence que le colonisé hérite de la colonisation mais qu'il doit être capable de convertir: «de la conversion de la violence dépend la création de l'homme nouveau qui seul permet de transcender le mythe du barbare» (p. 63). Avec *Chacun est le barbare de l'autre: père et fils dans "L'Africain"* de J.M.G. Le Clézio, Valeria SPERTI traque les effets barbares de ce récit bref que Le Clézio a écrit sur commande, le texte ayant paru dans la collection «Traits et Portraits» de Colette Fellous, aux éditions Mercure de France. On peut aisément imaginer que Le Clézio ne se serait sans doute pas livré de sa propre initiative à une plongée, sous bien des aspects douloureuse, dans son passé pour retrouver la figure de son père au moment où ils ont vécu ensemble en Afrique, au Nigéria, lorsque ce dernier y exerçait sa profession de médecin. Ce bref moment de vie commune de 1948 à 1949, est l'occasion de constater que tout sépare ce père et ce fils. Le Clézio met en scène la rencontre avec une double altérité, l'altérité africaine, terre autre et étrangère, mais aussi l'altérité du père qui ne se prêterait jamais à un véritable échange. Valeria Sperti souligne à travers une démonstration convaincante comment les ressources iconographiques, des photos que le père de Le Clézio a faites à cette époque et qui sont insérées dans l'ouvrage, disent de façon explicite l'écart entre les deux hommes «d'un côté l'écriture assemble, cherche à expliquer, réunissant des évidences, des souvenirs personnels et imaginaires, de l'autre les photos affichent leur caractère décousu et fragmentaire; leur juxtaposition discordante renvoie à l'impossible coïncidence entre le temps et l'espace du père et ceux du fils, à leur étrangeté consubstantielle. Une des significations du livre réside dans cette représentation nostalgique d'un rapport irrécupérable entre deux personnes qui sont restées étrangères l'une à l'autre» (p. 79). Avec la contribution d'Ibrahim DIOUF, le lecteur effectue un retour temporel en 1921, année de publication du roman *Batouala* qui, on le sait, remporta le prix Gon-

court. Le titre de cette contribution, *Un véritable roman barbare? La langue française à l'écoute de la barbarie dans "Batouala" (1921) de René Maran*, explicite les pistes de recherche sur lesquelles Diouf s'est concentré. L'auteur s'est mis à l'écoute des effets de barbarie dans ce que l'écrivain avait défini dans sa célèbre préface «un véritable roman nègre». Ces effets sont à rechercher dans les modalités de la relation entre le colon et le banda pour qui l'autre est foncièrement étranger, incompréhensible, mais également dans la représentation de la nature mise en texte par Maran. «Le roman [...] définit ainsi doublement la barbarie: d'une part, est barbare ce qui est perçu par l'autre comme étranger ou différent; d'autre part, est authentiquement barbare ce qui relève du naturel (le monde vivant, en particulier le monde animal, la sexualité, la voix)» (p. 85). Diouf conduit une analyse stylistique très détaillée de l'écriture de René Maran qui fait de ce roman une œuvre charnière qui annonce, sous certains aspects, la Négritude césairienne, et lui confère son potentiel fondateur.

Chloé VANDENDORPE se penche sur l'œuvre de l'écrivain togolais Kossi Efoui, et c'est particulièrement la langue dans laquelle sont écrits ses romans et ses pièces de théâtre *Le Carrefour*, *Volatiles*, *La Malaventure*, *Que la terre vous soit légère*, *La Fabrique des cérémonies*, *Solo d'un revenant*, que l'auteure s'attache à sonder. Dans *Kossi Efoui, une langue barbare à l'usage du monde*, elle fait émerger les caractéristiques d'une étrangeté de la langue présente dans les textes qui se révèle dans des pratiques de déréalisation, de détour, de déstabilisation, d'équivoque et d'opacité. L'entretien avec Kossi Efoui que l'on trouve dans la section des interviews et inédits de ce numéro de la revue, et dans lequel l'écrivain se livre avec une très grande générosité au jeu des questions et des réponses, permet au lecteur d'approfondir les problématiques abordées dans l'article critique. Le dossier se termine avec l'intervention de Nicolas HOSSELD, *Genèse d'une ambiguïté: francophonie et barbarie dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, qui aurait sans doute pu figurer en ouverture de cet ensemble de travaux puisque l'écrivain genevois y est présenté comme le tout premier écrivain francophone. Hosseld affronte à la fois le thème barbare qu'il définit «immense» chez Rousseau et le thème de la parole pour arriver à des conclusions qui justifient pleinement le parcours tracé: «La francophonie est donc le moyen par lequel la structure discursive barbare s'exerce à l'intérieur de la langue française et, inversement, la barbarie est le vecteur symbolique et discursif par lequel la francophonie émerge en tant qu'état-limite de la littérature de langue française». En conclusion de ces lectures, il nous semble que ce numéro fait plus que combler des lacunes: la variété et la multiplicité des approches et des domaines de recherche ne pourra manquer de susciter un débat qui appelle très certainement des développements ultérieurs.

[ELENA PESSINI]

*Les écritures de l'horreur en littératures africaines*, sous la direction de Bidy CYPRIEN BODO, MOUSSA COULIBALY, Bassidiki KAMAGATE, Paris, L'Harmattan, 2016, 443 pp.

È interessante il tema proposto nel volume pubblicato dalla casa editrice L'Harmattan. Trattandosi di una raccolta di saggi, la questione viene snocciolata da diverse prospettive e affrontata dal punto di vista del genere (si parla di romanzi, poesie, testi teatrali e racconti) e pluridisciplinare. I contributi ruotano attorno alla scrittura dell'orrore, intesa come rappresentazione letteraria

della crudeltà, dell'efferezza e delle sensazioni che tali atti provocano sulle vittime. Molti articoli rintracciano l'origine di tutti i mali nella Storia, con particolare riferimento al dominio del colonizzatore, alla neocolonizzazione, ai genocidi, sino al terrorismo dei giorni nostri. Quindi guerre e violenza, generalmente considerate indicibili o inenarrabili, trovano sempre di più negli ultimi decenni una forma di scrittura che le ingloba e ne dà conto attraverso racconti raccapriccianti e dal valore simbolico.

Le riflessioni si aprono con il contributo di Moussa COULIBALY, *Une fabrique impropre: "Elle sera de jaspe et de corail"*, un *genre horrifique* (pp. 9-19), che prende in esame il «chant-roman» (p. 9) della scrittrice camerunese Werewere Liking. L'opera – che sfugge a ogni tipo di classificazione, in quanto mescolanza di generi e di stili – ha «une structure formelle déroutante qui suscite un dégoût» (p. 13). Il senso di repulsione nasce, dunque, dal caos compositivo, ma anche dalla rappresentazione quotidiana della violenza a cui il lettore si confronta grazie alla pagina scritta. Bidy Cyprien BODO, in *L'impuissance acquise comme motif de l'horreur dans le roman africain: l'exemple de "Le jardin d'Adalou" de Josette Abondjo* (pp. 21-36), ci presenta l'orrore a partire da due prospettive differenti. Da un lato, esso è descritto come impulso incontrollabile, fatto di violenza, tortura e sofferenza, inflitti a una persona. Si tratta, in ultima analisi, di un comportamento rivelatore di una mostruosità insita nell'uomo. Dall'altro lato, si prende in considerazione la vittima e le conseguenze della crudeltà. Bassidiki KAMAGATE, con *"Les indépendan-ristes": écriture et représentation de l'horreur chez Williams Sassine* (pp. 37-50), analizza i meccanismi enunciativi e drammatici dell'orrore all'interno della pièce dello scrittore guineano. La ripugnanza è raccontata e mostrata nel rispetto della tradizione letteraria africana. Più che la banalità della violenza, Sassine esprime la sconfitta ideologica e filosofica delle indipendenze e di un'Africa che fatica a trovare l'equilibrio e il pieno sviluppo. L'atrocità mescolata all'ironia, per suscitare compassione e disgusto al tempo stesso, viene analizzata da Linda RASOAMANANA, in *Quelle ironie innerve l'horreur: "Nerf de bœuf" de Nassur Attoumani* (pp. 51-74). Il romanzo mette in scena delle visioni da incubo che conducono il lettore al limite della sopportazione per raccontare l'atrocità della schiavitù. La sensazione di disgusto provocata dall'orrore della scrittura (forma) e nella scrittura (contenuto) in varie opere francofone della letteratura africana sono il focus dell'articolo di Pierre Suzanne EYENGA ONANA, *Scénographie du sang des martyrs et figuration synecdochique de l'horreur dans l'imaginaire africain* (pp. 75-99). La «postulation d'une culture de la paix fondée sur l'éthique de l'être-ensemble» (p. 98) ha lo scopo di spingere l'uomo verso una società dominata dalla tolleranza e dalla generosità. Ciò è possibile solo se l'individuo riesce a rompere il ciclo di violenza e di morte. Nella letteratura africana, l'orrore è legato all'esperienza storica della schiavitù, della colonizzazione e delle guerre tribali. A tal proposito, Lise MBA EKANI, con *L'horreur en noir et rouge dans "Kouty, mémoire de sang" d'Aïda Mady Diallo* (pp. 101-111), studia la riappropriazione dei codici del poliziesco come «réponse à la description de l'indicible pour une prise de conscience» (p. 109). Il contributo di Dégbéré Mélanie COULIBALY, *L'écriture de la marge: une horreur narrative dans "La traversée du guerrier" de Jérôme Diegou Bailly* (pp. 113-123) si focalizza sul margine inteso come tecnica che accompagna il testo, contribuisce alla sua elaborazione e prende in carico tutte le riflessioni al centro dell'opera. Il raccapricciante può costituire il materiale da cui si ricava il bello,

come ci mostra K'Monti Jessé DIAMA in *"La vie et demie" de Sony Labou Tansi: une poétisation de l'horreur* (pp. 125-151). Per riuscire in una tale impresa è necessario procedere per accumulazione di immagini, di simboli e attraverso la ripetizione di sequenze. Viene ripreso il legame tra l'orrore e i fatti storici anche nell'articolo di Serigne SYLLA che segue: *L'esthétique de l'horreur dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor* (pp. 153-174). Nell'opera senghoriana la ripugnanza e l'indignazione sono prese in carico dai procedimenti retorici, dai campi lessicali, dal sistema enunciativo e dalle tecniche poetiche adottate dall'autore. Gratièn LUKOGHO VAGHENI, invece, in *Violences sexuelles et poésie R.D. Congolaise: le cas de Bestine Kazadi Ditabala* (pp. 175-190), si occupa degli abusi sessuali perpetrati nell'Africa postcoloniale. Nonostante l'argomento sia ancora un tabù, rende bene conto dell'ossessione generata dall'eccesso immotivato della crudeltà. Il retaggio della storia è al centro anche di *"L'intérieur de la nuit" de Léonora Miano ou l'écriture d'une nuit d'horreur* (pp. 191-210) di Achille Carlos ZANGO. Lo studioso mette in luce come Miano abbia scelto di associare la notte alla violenza, in quanto entrambe condividono l'oscurità, reale o metaforica. Descrivere il terrore, tuttavia, ha uno scopo didattico, catartico, umanitario e memoriale. Mehani PATRIGEON, con *Du fantôme au spectre: persistance d'une chair habitée dans "La vie et demie" de Sony Labou Tansi* (pp. 211-222), ci offre un'ulteriore analisi del romanzo dello scrittore congolese. In questo caso si rintraccia l'estetica del grottesco e il ricorso alla dismisura e all'assurdo come degenerazione paranoica della politica. La «carnavalisation du récit» come strumento di denuncia è studiato da Willy KANGULUMBA MUNZENZA, in *Écriture de la violence et carnavalisation du récit dans quelques romans africains francophones* (pp. 223-247). Le opere analizzate si propongono di accusare con violenza i regimi neocoloniali. Baha Anicette Carole AHOUEKAN, in *Écriture et rhétorique de l'horreur dans "Les naufragés de l'intelligence" de J.-M. Ade Adiaffi* (pp. 249-262), esamina il romanzo dello scrittore ivoriano, spaccato cupo della società in preda a un profondo malessere esistenziale. Con esso l'autore ricerca una satira sociale riferita alla Costa d'Avorio e, ancora una volta, la promozione dell'Africa contemporanea. Yao Constant ZEBIE, con *L'horreur dans les écritures de violence: voyage au cœur des ténèbres* (pp. 263-286) affronta il tema del genocidio e della ribellione. La scrittura dell'orrore cerca di comunicare l'incomunicabile, di nominare l'innominabile, di raccontare l'irraccontabile, per vincere gli incubi del reale. I bambini soldato e il loro difficile reintegro nella società sono lo spunto di riflessione di Fatoumata TOURÉ CISSÉ, in *L'écriture de l'horreur de la guerre en Sierra-Léone dans "Chemin parcouru, mémoire d'un enfant-soldat" d'Ishmael Beah* (pp. 287-297). Reo incolpevole dei suoi atti, il bambino chiede redenzione per crimini che ha commesso senza esserne il diretto responsabile. Il fatto che si tratti di eventi reali rende evidente come la guerra sia un gioco al massacro e le armi, anche se maneggiate da un ragazzo, siano sempre causa di morte, dolore e sofferenza. Evelyn NONGA, con *Le terroriste dans "Les Funérailles" de Rachid Boudjedra, ou la mise en récit d'une abjection* (pp. 301-324), affronta un'altra sfaccettatura dell'orrore: il terrorismo nelle sue molteplici forme, dagli attentati degli anni novanta a quelli che segnano la contemporaneità. L'inenarrabile e il rapporto tra la crudeltà e la guerra costituisce l'argomento del contributo successivo: *L'horreur en scène dans le roman africain francophone: variations autour du réalisme et de l'indicible* (pp. 325-335) di Didier BROU ANOH. La violenza fisica e quella simbolica sono legate l'una all'altra e permet-

tono all'autrice di denunciare un universo sociale violento e ostile. È quanto sostiene Cyrille Cédric NKO A BODIONG, in *Les aspects de la violence dans la fiction horrifique de Leonora Miano* (pp. 337-360). Bocar Aly PAM, dal canto suo, con *Récit de guerre et esthétique de l'horreur à travers "Allah n'est pas obligé"* (pp. 361-379), affronta con sguardo lucido i meccanismi che conducono l'Africa ai conflitti civili. Si nota come la creatività e l'ingegno umano siano impiegati per perpetrare violenza su altri individui. Il genocidio in Ruanda è il tema trattato da Pierre GOMEZ, in *Moisson de crânes: la problématique d'un génocide programmé au Rwanda* (pp. 381-393). Vengono ripercorse le tappe di questo crimine contro l'umanità nel romanzo di Abdourahman A. Waberi e il rapporto con altri olocausti come la Shoah o i crimini inflitti agli armeni e ai cambogiani. Bernard DE MEYER, in *Pour une esthétique des ossements: la littérature post-génocide en Afrique francophone* (pp. 395-413), tratta lo stesso argomento a partire dall'analisi di altri romanzi. Lo studioso tenta di fare luce e di portare a conoscenza il genocidio ruandese e lamenta la cortina di silenzio che si è posata su di esso. Chiude la raccolta Françoise UGOCHEUKWU con *Les contes igbo (Nigeria) et la gestion de l'horreur* (pp. 415-434). Nell'articolo sono analizzati i racconti popolari in cui la comunità è alle prese con un mondo soprannaturale ambivalente che impone loro il confronto con la mostruosità.

Il volume si presenta come una serie di riflessioni eterogenee, in cui manca un filo conduttore o una visione unitaria che possa conferire sistematicità al discorso e individuarne linee di discussione. Peccato anche per la poca attenzione agli aspetti grafici. La colletanea è tuttavia interessante per la scelta di un tema originale e l'approccio fornito dai singoli contributi che permette comunque di farci un'idea della problematica e di alcune sue possibili sfaccettature.

[EMANUELA CACCHIOLI]

«IntranQu'illités» 4, Revue littéraire et artistique, sous la direction de James NOËL, juin 2016, 277 pp.

Présentée comme la «revue d'élection et le livre coup de cœur de l'année 2016» par la Société des Gens de Lettres, la revue «IntranQu'illités» est de retour avec son numéro 4. Les trois premiers étaient respectivement consacrés à Jacques Stephen Alexis (2012), au grand écrivain argentin Jorge Luis Borges et au combattant Ernesto Che Guevara (2013), à la figure de Christophe Colomb (2014). Un numéro hors-série (2015) proposait, sous une forme nouvelle, des textes et des iconographies des numéros 1 et 2 à l'époque épuisés. James NOËL, le «maître d'œuvre» est fidèlement accompagné depuis le début de cette aventure poétique et artistique par la plasticienne Pascale MONNIN qui dirige avec Barbara CARDONE la partie iconographique. Dans son éditorial intitulé «Pour un nouveau monde», James Noël anticipe le fil rouge de ce numéro qui entend «réunir les énergies du monde entier, celles qui n'ont pas encore trente ans. [...] Ces voix nouvelles déroulent feuilles de route, bousculent l'espace, s'ouvrent en manifeste pour écrire, peindre, jouer, jouir, faire jaillir un nouveau monde, loin de tout catéchisme, des dogmes et de la raison cartésienne» (p. 16).

Les sept rubriques qui se partagent les pages dévoilent des titres dont certains sont des constantes de la revue: de la poésie avant toute chose, tous les vents du monde, pile ou face, délice, la galerie de portraits; d'autres, en revanche, apparaissent et disparaissent au gré des exigences. Les très nombreux contributeurs venus de tous

les horizons font résonner leur plume sous des formes différentes, des poèmes bien sûr, des récits, des manifestes, des lettres; tout est bon pour tenter de dire un monde qui se cherche, qui se construit, qui se raconte et raconte l'autre. Il nous est impossible ici de citer un à un les 150 participants qu'ils soient peintres, poètes, écrivains, photographes, musiciens, sculpteurs et de rendre compte de la diversité et de la richesse de leurs créations. Certains n'ont plus un nom à se faire (René Depestre, Gary Victor, Ananda Devi, Abdourahman Waberi, Nancy Houston, Yahia Belaskri, Syro Cavé, Alain Mabankou, Makenzy Orcel), d'autres habitent les pages en tant que phares dont la lumière ne cesse d'éclairer les mondes possibles (Jacques-Stephen Alexis, Jorge Luis Borges), d'autres encore se sont aventurés depuis peu dans l'univers artistique et littéraire comme les jeunes slameurs Jean d'Amérique et Béo Monteau, les romanciers Gaël Faye (prix du roman FNAC 2016, prix Goncourt des Lycéens), Martine Fidèle, Néhémie-Pierre Dahomey...

Tout comme les autres numéros, ce dernier est embelli d'illustrations, de photos d'œuvres picturales et sculpturales ainsi que de photos-portraits (accompagnant chaque rubrique) qui n'incluent pas simplement celles des contributeurs mais aussi celles d'autres artistes et de personnes moins connues qui insufflent à la revue l'énergie nécessaire. La revue «IntranQu'illités» dépayse, désoriente pour mieux nous ancrer dans la patrie des mots, les seuls capables de dire le monde dans sa complexité, «de procéder au grand déverrouillage, au vaste désenvoûtement de la voûte céleste sur la Terre, renouer avec l'idée caduque d'un bonheur et d'une poésie d'un vivre ensemble des peuples sur la Planète bleue» (pp. 16-17).

[ALBA PESSINI]

LISS KIHINDOU, *Négritude et fleuvitude. Et autres observations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2016, 71 pp.

La letteratura congolese è una letteratura che può essere definita "giovane", in quanto è solo a partire dai primi anni Cinquanta che assistiamo alla nascita di opere letterarie firmate da autori originari di questa Repubblica dell'Africa centrale. Nel suo saggio, Liss Kihindou ripercorre rapidamente questa ancor breve vita letteraria, cercando di metterne in risalto i punti cardine e gli autori principali, inclusi quelli che, inspiegabilmente, vengono di solito messi in ombra dalla critica nazionale e internazionale.

Il saggio unisce le riflessioni dell'autrice ad alcuni suoi interventi in importanti manifestazioni tenutesi negli ultimi anni: uno risalente al 13 agosto 2010 in occasione del cinquantesimo anniversario dell'indipendenza del Congo; l'altro al 24 giugno 2014 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Jean-Baptiste Tati Loutard. Il volume è idealmente diviso in tre parti: il discorso introduttivo sul panorama letterario congolese, legato all'intrinseco rapporto tra Négritude e Fleuvitude, è seguito da una parte in cui Kihindou ci presenta la letteratura del suo paese alla luce della sua esperienza diretta sia di lettrice e ammiratrice di importanti autori, che di scrittrice. Nell'ultima parte viene lasciato spazio a un'interessante riflessione sul "mercato" del libro, a partire dal processo che porta alla selezione di un testo che verrà dato alle stampe, fino alla consacrazione o meno del volume nel panorama letterario.

Come ci anticipa Boniface Mongo-Mboussa nella prefazione, Liss Kihindou inizia il suo saggio illustrando il significato di Négritude e Fleuvitude, mettendo in evidenza il legame esistente tra i due movimenti. Il



primo, il cui padre è Aimé Césaire, afferma con forza la fierezza di essere congolese e cerca di ridare valore alle origini e al patrimonio culturale di questa terra. Il secondo, invece, è un movimento che nasce nel 2013, almeno formalmente: in realtà, in effetti, l'attenzione prestata all'importante ruolo che il fiume ricopre nella letteratura, e prima ancora nella vita, del Congo, è presente fin dall'opera capostipite della produzione letteraria congolese: *Cœur d'Aryenne*, di Jean Malonga, pubblicata nel 1953. A partire da questo primo lavoro, tutta la letteratura del Congo pone al centro l'immagine del fiume come fonte di vita, di salvezza, come principale collegamento tra il Nord e il Sud del paese. Nella seconda parte del saggio, la narrazione assume sfumature più personali e biografiche. In apertura ci vengono presentati due autori, Sylvain Bemba e Gabriel Okoundji, attraverso aneddoti vissuti in prima persona dall'autrice. Di particolare interesse la riflessione su Bemba, autore tanto importante per la letteratura congolese, quanto "oublié" dalla critica letteraria. Kihindou cerca di sottolinearne il grande valore e di restituirgli il posto che merita tra i grandi autori del panorama letterario del suo paese. In chiusura di questa seconda parte, l'autrice passa dall'essere semplice lettrice, all'essere scrittrice lei stessa, raccontando e illustrando la sua novella *Le Secret* (ma senza svelarne il segreto), in cui la protagonista incontra i grandi autori congolese ormai venuti a mancare. Infine, l'ultima parte tratta un argomento che, partendo dal mondo della letteratura congolese, si estende all'universo dei libri in senso lato. Ci vengono illustrati i processi di scelta, da parte delle case editrici, dei libri da pubblicare, ma anche gli ostacoli che incontrano gli autori in erba, o comunque poco conosciuti, prima di riuscire a vedere i loro sforzi trasformati in libri, viene sottolineata l'importanza della critica letteraria nel valorizzare o stroncare un testo, ma soprattutto ci viene presentato l'unico insindacabile giudice che determina la vittoria o la sconfitta dello scrittore: il lettore.

Liss Kihindou conosce profondamente la storia letteraria del suo paese d'origine e in questo saggio ci aiuta abilmente a ripercorrerne la strada, toccandone i punti cardine. Un saggio che getta luce su voci troppo a lungo dimenticate dalla critica, ma portatrici di idee, valori e desideri di un popolo che silenziosamente e lentamente ha iniziato a costruire una propria identità letteraria ben definita e di spessore nel panorama della letteratura francofona extraeuropea.

[ROBERTO FERRARONI]

*Amin Maalouf: Heurs et malheurs de la filiation*, sous la direction de Antony SORON, Dax, Éditions Passiflore, 2016, «Présence de l'écrivain», 228 pp.

Le présent ouvrage a paru suite au colloque organisé par l'Ardua (Association régionale des diplômés des Universités d'Aquitaine) après le Grand Prix décerné à Amin Maalouf, écrivain libanais installé en France depuis 1976 où sa famille a dû émigrer à cause de la guerre civile qui a frappé son pays. Le volume s'ouvre sur les deux discours de la remise du prix: celui de Gérard PEYLET et celui du lauréat. Peylet tient à souligner l'importance, dans l'œuvre complexe de Maalouf, faite de romans mais aussi d'essais, de sa situation d'homme à la frontière de plusieurs cultures, frappé par la multiplication de nos appartenances d'aujourd'hui et par la complexité de ce phénomène sur lequel il ne porte cependant aucun jugement. MAALOUF, de son côté, souligne sa prise de conscience d'une réalité actuelle

qui voit la diversité de plus en plus protagoniste de nos vies, une diversité qui est source de tension, parfois de souffrances mais qu'on ne peut qu'accepter en s'interrogeant sur la meilleure manière de vivre ensemble en faisant de nos diversités un avantage plutôt qu'une calamité. L'écrivain annonce ainsi l'enjeu, selon lui, de la littérature aujourd'hui, un enjeu qu'il prend en compte dans son œuvre et dont tous les spécialistes présents au colloque vont approfondir des aspects: comprendre les complexités de notre époque et imaginer des solutions pour que notre monde demeure vivable.

Le volume se divise en cinq sections, chacune traitant l'œuvre de Maalouf, en particulier l'œuvre fictionnelle, d'un point de vue différent. Certains chercheurs abordent l'œuvre romanesque dans sa totalité, afin d'y retrouver un dénominateur commun, d'autres se consacrent plutôt à l'analyse d'un seul roman, en essayant de le présenter sous ses différentes facettes.

Dans la première section, «Histoires», les trois intervenants tentent de redessiner l'identité de l'écrivain et, par conséquent, celle de son œuvre romanesque, autour du rôle que le passé, l'histoire, y joue, en tant que révélatrice de sa propre identité à travers la connaissance profonde de celle des autres. Vassilaki PAPANICOLAOU consacre sa contribution au roman historique, à partir d'une déclaration de l'écrivain lui-même suivant laquelle la littérature, par le biais du roman, devrait transcender l'histoire pour en faire une œuvre d'art. C'est justement sur cette transcendence de l'Histoire par la littérature que Papanicolaou va se concentrer. Il constate qu'elle peut prendre plusieurs formes: elle peut concerner les genres, d'où un caractère polymorphe du roman historique, le texte, d'où la transtextualité, les mots, d'où l'utilisation fréquente du dialogue, de l'étymologie ou de l'onomatopée, les destins individuels mais en destins universels, la diversité culturelle qui, prise en compte par Maalouf, a fait de lui un «passeur de cultures», un humaniste à part entière. Michel PRAT analyse, quant à lui, *Les Croisades vues par les Arabes*, le premier livre du romancier qui ne se veut pas encore un roman mais qui n'est pas non plus une œuvre historique au sens scientifique du terme. L'auteur s'y inscrit, en effet, dans la lignée des historiens narrateurs, à la limite des deux langages et se met au service de l'Histoire-récit sans renoncer à l'exactitude. Sa position d'homme de frontière mais aussi de dialogue lui permet un déplacement de point de vue de l'Europe qui – centrée sur elle-même et sur sa propre vision du monde – a longtemps raconté cette page de l'histoire du point de vue des Croisés, à l'Orient et au monde arabe, aujourd'hui en crise identitaire profonde pour qui – dit-il – la démocratie et la richesse du monde occidental ne peuvent avoir aucune signification et n'apportent rien de positif. Éric HOPPENOT propose une lecture d'*Origines*, que l'on pourrait considérer comme une œuvre centrale et fédératrice dans l'ensemble des écrits de Maalouf. Ce livre représente en effet une sorte de retour aux sources de l'écrivain, qui y raconte l'histoire de son grand-père et du frère de celui-ci dans le Liban de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le chercheur traite des différentes facettes de cette narration complexe, de la filiation aux multiples visages, qui rend l'origine fragile et nomade, en soumettant le sujet à la nécessité d'une ouverture, d'une conversion à l'extériorité, à la préfiguration, qui désigne l'enracinement de l'intrigue dans une précompréhension familière, à la configuration, la mise en forme du texte, à la refiguration enfin qui désigne l'appropriation de l'œuvre par le lecteur.

Françoise ARGOD-DUTARD ouvre la deuxième section du volume, «Écritures», par une contribution consacrée



au *Rocher de Tanios*. La perspective adoptée est, cette fois, celle de l'écriture qui se présente, dans ce roman, comme un tissage concerté de voix et de points de vue d'origines linguistiques différentes, notamment arabe et française. Le lecteur y est donc plongé, selon le chercheur, dans un monde nouveau, dont il doit apprendre à déchiffrer les signes. Antony SORON se concentre, de son côté, sur le roman *Samarcande*. Il dit le faire car, suite aux attentats commis en France et sous-tendus par le fanatisme religieux, il a ressenti le besoin de retrouver des livres sains qui donnent encore du sens dans un temps de confusion et d'obscurantisme galopant. Après avoir repris *Les Identités meurtrières*, il décide d'aborder de façon prioritaire *Samarcande*, suivant trois axes d'investigation: l'écriture comme phénomène migratoire, le rapprochement avec *Zadig* et les contes philosophiques, un roman à suivre à la trace. Selon le chercheur, ce roman met en avant l'écriture narrative et fictionnelle comme un phénomène migratoire, car le romancier emmène le lecteur à travers différentes époques et différents lieux, en misant sur sa curiosité pour l'histoire extraordinaire du manuscrit de *Samarcande*, vecteur et point de cohésion de la narration. Il crée ainsi un récit à tiroirs qui ne désoriente cependant pas le lecteur mais au contraire l'entretient sur la pluralité des mondes et ses conséquences, ce qui le fait se rapprocher de certains contes philosophiques des Lumières. C'est enfin, suivant Soron, un roman à suivre à la trace, qui a la vertu de remettre en perspective la réalité actuelle. Sandrine MESLET reprend l'œuvre romanesque de Maalouf dans sa totalité, afin de mettre en relief les «paradoxes de stabilité et de délitement» qui s'y retrouvent. Selon le chercheur, les romans de l'écrivain libanais présentent en effet un caractère commun: ils mettent en scène en même temps une stabilité, portée entre autres par les personnages principaux, et un délitement du monde romanesque marqué par des disparitions et des destructions. Il y aurait donc, dans l'ensemble de l'œuvre maaloufien, un contraste irrésolu qui opposerait protagoniste et monde romanesque et révélerait l'inadaptation chronique du héros et sa singularité.

La troisième section, «Dépassements», commence avec une intervention de Marija DŽUNIĆ-DRINJAKOVIĆ consacrée au thème du franchissement des frontières et de l'abatement des murs chez Maalouf. La chercheuse identifie en effet comme marque commune de l'œuvre le thème du voyage, présenté sous différents points de vue mais le plus souvent déclenché par des raisons tragiques. Les héros ne se laissent cependant jamais abattre et gardent dans leurs exils une grande confiance en l'avenir. Le message que le romancier souhaite faire passer est, selon Džunić-Drinjaković, le rêve humaniste d'un monde réconcilié aux frontières poreuses et franchissables. Khansaa CANNING revient sur le problème de l'appartenance dans un monde globalisé à travers la lecture des *Identités meurtrières* où le romancier aborde, selon la chercheuse, la question de l'identité dans une perspective instructive, voire didactique et la développe de façon accessible au lecteur. L'enjeu est celui de «l'identité majeure» que l'on trouve dans le titre de la contribution et qui mène à s'interroger sur l'identité qui prévaudrait chez chacun de nous suivant les cas: religieuse, linguistique, ethnique pour n'en citer que quelques-unes. La conclusion à laquelle on parvient, en suivant les propos de Canning, est que l'identité, l'appartenance est, chez chacun de nous, complexe et qu'elle n'est pas donnée une fois pour toutes mais susceptible de se modifier sans cesse. *Les Désorientés*

font l'objet de l'analyse de Marie-Pierre ANDRON qui pointe son attention sur le caractère polymorphe et polyphonique de cet ouvrage. À travers son personnage principal Maalouf tente d'y unifier deux temps et deux mondes – le Liban de la jeunesse désormais disparu et l'actualité de l'exil dans différents lieux des personnages – grâce à un travail de réminiscence. La voix du protagoniste, le passeur, se mêle avec celle du narrateur qui, à un moment donné, prend le relais et se transforme en voix universelle.

Dans la quatrième section, intitulée «Filiations», Natacha VAS DEYRES se consacre à l'analyse du roman *Le Premier siècle après Béatrice*, de 1992, qu'elle définit comme science-fictionnel, car il raconte l'histoire d'un monde qui a conduit l'humanité à sa perte en privilégiant les naissances masculines aux naissances féminines. En introduisant ce nouveau point de vue dans son roman, l'écrivain parvient à s'interroger sur l'ambivalence du pouvoir de la science et sur le cours de l'Histoire qui, en tant que phénomène humain, prend les chemins que les hommes lui font prendre. Le héros est cependant, comme toujours chez Maalouf, un humaniste qui laisse un message positif, en exhortant les hommes à orienter positivement leur Histoire. Agnès LHERMITTE reprend le roman *Les Désorientés*, en le mettant en relation avec *Le quatrième mur* de Sorj Chalandon. Elle conduit une analyse comparée des deux ouvrages, afin d'en relever différences et points communs et parvient à la conclusion que *Les Désorientés* représente un écho des œuvres qui l'ont précédé, poursuit et renouvelle le questionnement humaniste qui semble être le véritable dénominateur commun de l'œuvre de l'écrivain libanais. Léon *L'Africain* fait l'objet de la communication de Christophe PÉREZ. Roman épistolaire et autobiographique à la fois, cette longue lettre adressée par un père à un fils évoque par contraste, selon le chercheur, la *Lettre au père* de Kafka. Celui qui écrit parle à son fils de son déclin mais ce n'est pas uniquement à son fils qu'il s'adresse. Ses destinataires sont, en effet, tous les hommes qui pensent pouvoir s'arrêter quelque part alors que la vie est en mouvement. Le voyage, l'exil, font partie de la vie et on doit non seulement les accepter, mais en faire son mode de vie. Aziza AWAD relit *Le Rocher de Tanios*, dans la perspective d'un roman de «passages», mot d'ailleurs récurrent dans le texte. Il s'agirait ici de conduire un débat sur la problématique de l'exil, si chère à l'auteur, liée à d'autres formes d'un rapport autodéterminé à l'origine et à l'espace. L'idée que l'écrivain prône est toujours celle que le fait de s'ouvrir à l'autre ne constitue pas une trahison de sa propre identité mais, bien au contraire, un enrichissement.

Dans la cinquième section qui clôt le volume, intitulée «Voyages», Odile GANNIER met en relation *Léon L'Africain* avec *Le Voyage de l'éléphant* de José Saramago. Il s'agit, dans les deux romans, de voyages et d'ambassades, de diplomatie et de relations interculturelles. Ni tout à fait romans historiques, ni non plus œuvres autobiographiques, ces romans racontent des voyages menant toujours vers un ailleurs qui devient lieu de reconfiguration pluriel, ambivalent, mutuel.

La postface du volume présente quelques échanges entre Maalouf et ses interprètes. On y retrouve, en filigrane, les sujets traités dans les pages du livre et on y reconferme le statut très spécial de cet intellectuel transfrontalier, convaincu que l'écriture reste le meilleur moyen de mettre en relation les hommes, les espaces et les temporalités les plus diverses.

FABIENNE KANOR, *Je ne suis pas un homme qui pleure*, Paris, JC Lattès, 2016, 258 pp.

On hésite, dans ce septième ouvrage de Fabienne Kanor, écrivaine française d'origine martiniquaise, entre roman et récit autobiographique. Le protagoniste, écrivaine elle aussi, y parle, en tout cas, à la première personne comme pour créer une certaine confusion chez le lecteur et lui dire, en même temps, de ne pas trop se poser la question. Au premier abord, roman qui semble surtout vouloir parler d'amour, d'histoires d'amour inachevées, qui se terminent mal ou qui ne commencent jamais, au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture on se rend compte que les sujets abordés sont bien plus nombreux et bien plus marquants : les questions autour de l'amour et du sexe y côtoient celles autour de la couleur de la peau et de la lutte des classes. La narratrice étant une femme qui, en tant qu'intellectuelle, occupe une place importante dans la société, s'interroge – et nous interpelle – sur la place que les femmes, surtout celles qui sont originaires d'un pays anciennement dominé, peuvent occuper et sur le rôle qu'elles vont pouvoir jouer. Voilà la grande question qui se pose dès l'*incipit* du roman où la protagoniste, une belle quadragénaire à la peau sombre, regarde son amant allongé sur le lit, consciente que, dans cinq minutes, il va lui annoncer qu'il la quitte. Il est blanc, riche, bourgeois, elle non. La fracture qui se produit n'est pas simplement une séparation sentimentale. Il s'agit bien au contraire d'une fracture sociale, due à la différence de couleur de peau et de milieu d'appartenance. C'est à partir de là qu'on est mis face aux hantises de la narratrice qui remet tout en cause : sa capacité à être aimée, à créer à travers l'écriture – car elle est aussi en mal de création – sa place dans la société. Une pensée obsessionnelle la poursuit tout au long du roman : subir un déclassement, retomber dans sa condition d'origine, de laquelle elle a voulu s'enfuir. Le regard lucide que la narratrice porte sur sa condition, l'esprit de révolte qui ponctue le roman – révolte surtout contre les coutumes traditionnelles de sa famille d'origine, où elle ne trouve plus sa place non plus car ils ne peuvent pas comprendre ses choix – sont cependant accompagnés de beaucoup d'humour, parfois caustique, et de sincérité. Le tout raconté avec une écriture incisive et un style percutant, qui va droit au but.

[ELENA FERMI]

YVES CHEMLA, *Littérature haïtienne 1980-2015*, Delmas, C3 éditions, 2015, 314 pp.

L'auteur de ce riche volume, Docteur de l'université de la Sorbonne et actuellement professeur de l'Université Paris Descartes, a réuni, dans un souci qu'il déclare pédagogique avant que de critique littéraire, un ensemble d'œuvres d'écrivains haïtiens qui se constitue désormais comme un corpus de référence pour l'enseignement de la littérature haïtienne actuelle. Dans le «Préalable» qui ouvre l'ouvrage, il tient cependant à en souligner quelques limites, la première étant que la plupart des auteurs dont on parle sont toujours vivants et actifs et que donc les perspectives qu'on est en mesure de dégager aujourd'hui sont susceptibles de se renouveler, la seconde étant que les formes littéraires présentées sont toutes écrites en français et excluent par conséquent les réalisations littéraires, pourtant de plus en plus significatives, en créole. Le point de vue adopté est non pas celui d'écrire une histoire de la littérature de l'île caribéenne – ce qui serait d'ailleurs impossible puisqu'il s'agit d'une littérature en train

de se faire – mais celui de «dresser le panorama d'un moment de cette présence littéraire» (p. 9). La période faisant l'objet de cette tractation est déclarée dès le titre : les œuvres prises en compte ont été publiées entre 1980 et 2015. Quant au genre auquel elles peuvent s'inscrire, on va du roman au conte, des poèmes aux nouvelles. Les écrivains des années 1960-1980 sont évoqués au début, car ils constituent, selon l'auteur, la toile de fond des activités littéraires qui se sont développées dans les décennies successives. Le volume se concentre ensuite sur dix-neuf figures d'écrivains parmi les plus célèbres représentants de la littérature haïtienne actuelle, dont l'œuvre est traitée avec un luxe de détails, pour terminer avec quelques pages consacrées aux plumes nouvelles. Le souci de l'auteur n'est pas d'être exhaustif, ni de ne pas prendre parti – son choix d'auteurs reste personnel – mais celui de fournir aux étudiants, aux enseignants et aux passionnés de littérature un instrument le plus possible pratique et facile à consulter pour mettre en place leurs cours et pour ouvrir de nouvelles perspectives. C'est ainsi qu'après avoir traité des auteurs «historiques» il se consacre à la génération des trente dernières années et en analyse l'œuvre de manière très exhaustive. On entreprend ici un voyage dans une littérature extrêmement dynamique et plurielle à travers des productions littéraires désormais célèbres, qui ont reçu des prix et sont sorties des frontières de la littérature francophone caribéenne pour accéder à une dimension internationale. La recherche menée par Chemla lui permet d'établir des comparaisons parmi les auteurs du même espace littéraire mais aussi parmi ces derniers et des écrivains étrangers dont les thèmes, les sujets, croisent ou complètent ceux des auteurs en question. À travers la lecture de l'ouvrage on découvre une littérature foisonnante qui, indépendamment du lieu de résidence et de travail de ses auteurs, souvent sortis de la *diaspora*, met en avant des thématiques communes, liées à l'histoire et aux traditions haïtiennes. Les trois parties dans lesquelles se divise le volume visent à une présentation chronologique des auteurs. Même si Chemla privilégie les écrivains nés entre 1950 et 1970 il commence sa tractation par un survol des auteurs de la génération précédente, celle qui a vécu sous le régime de François Duvalier (1957-1971). C'est l'époque du roman paysan, évoqué à travers *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, mais aussi du réalisme merveilleux de Jacques Stephen Alexis. La violence exercée par le pouvoir dictatorial sur les individus fait l'objet de la trilogie romanesque de Marie Vieux-Chauvet, *Amour, colère et folie*. L'auteur présente ensuite le groupe «Haïti Littéraire» et ses représentants pour enfin se concentrer sur quelques écrivains qui décidèrent de rester dans l'île pendant la dictature, alors que bien d'autres s'enfuirent : Frankétienne, Pierre Clitandre, Marie-Thérèse Colimon et Jean-Claude Fignolé. Les écrivains de la *diaspora*, notamment ceux de l'espace littéraire québécois (Anthony Phelps, Émile Ollivier et Gérard Étienne mais aussi Georges Anglade et Roland Paret) font l'objet d'un approfondissement important, tout comme ceux qui se sont installés en France (Jean Métellus, Jean-Claude Charles et René Depestre). Un volet s'ouvre également sur la compagnie théâtrale Kouidor, créée à New York par de nombreux artistes haïtiens exilés aux États-Unis. La troisième et dernière partie, «Un effet de génération», se penche sur une description détaillée du sujet central de l'ouvrage, c'est-à-dire les auteurs nés dans les années 1950-1970. Pour chacun des dix-neuf écrivains présentés dans ce chapitre, l'auteur propose un portrait biographique et artistique, accompagné, dans la plupart des cas, d'extraits tirés de leurs œuvres.

Le premier dont il est question est Joël Des Rosiers, et Chemla ne manque pas de souligner le caractère érudit de sa prose. Quelques pages sont ensuite vouées à Dany Laferrière, un auteur devenu désormais incontournable. Trois figures féminines sont ensuite mentionnées: Yanick Lahens, Marie-Célie Agnant et Evelyne Trouillot. Pour Lahens l'attention est portée surtout sur *Faïlles*, récit publié après le séisme qui a ravagé l'île en janvier 2010, et *Bain de lune*, ayant obtenu le prix Femina en 2014. Après avoir longuement illustré l'œuvre de Lyonel Trouillot, qui perçoit la littérature comme une pratique sociale, et celle de Gary Victor et son questionnement autour des perversions du pouvoir, Chemla présente la romancière Kettly Mars et ses «personnages en état d'hybridité». Tout au long de cette partie, l'on retrouve des personnalités célèbres aussi en dehors d'Haïti comme Louis-Philippe Dalembert, Rodney Saint-Elói et James Noël, à côté d'auteurs comme Michel Soukar, Margaret Papillon, Dominique Batrville, Jean-Euphèle Milcé, Emmelie Prophète et Guy Régis. En ce qui concerne les plus jeunes, le chapitre se conclut avec la présentation de Marvin Victor, auteur de l'un des premiers récits qui mettent en scène le séisme, et Makenzy Orcel, qui a dédié son premier roman, *Les Immortelles* (2010), à la mémoire des prostituées de Port-au-Prince tuées par le tremblement de terre. Dans la brève «Conclusion», Chemla ébauche un parcours rapide autour de quelques auteurs absents de son exposition, parmi lesquels Stanley Péan, Nadine Magloire et Robert Berrouët-Oriol, et il souligne le cas particulier d'Edwige Danticat, haïtienne vivant aux États-Unis et qui a choisi l'anglais comme langue d'écriture. Les nouvelles générations ne sont pas non plus oubliées, même s'il s'agit là d'un survol assez rapide. La production littéraire haïtienne ressort de cet ouvrage dans toute son effervescence et sa vivacité. Une lecture pour des professionnels de l'enseignement mais aussi pour de simples passionnés qui met l'eau à la bouche et donne envie d'en savoir plus. La bibliographie qui clôt l'ouvrage, regroupant les publications principales des auteurs cités, ne peut que favoriser une approche renouvelée à cet univers en perpétuel mouvement.

[ELENA FERMI]

JEAN-CLAUDE CHARLES, *Négociations*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2015, 147 pp.; *Manhattan Blues*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2015, 271 pp.; *Bambola Bamboche*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016, 191 pp.; *De si jolies petites plages*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016, 279 pp.

La maison d'édition montréalaise Mémoire d'encrier a entrepris ce que les lecteurs de Jean-Claude CHARLES attendaient depuis longtemps: la réédition de la production de l'auteur haïtien dont certains textes étaient désormais introuvables. C'est également l'occasion pour les nouvelles générations de pouvoir accéder facilement à une œuvre puissante qui, en prose ou en vers, ne cesse de s'interroger, et cela dès le premier recueil de poèmes, *Négociations*, sur des notions comme l'errance, la diaspora et la migration. Ces dernières ne véhiculent plus uniquement pour l'écrivain haïtien, comme cela a souvent été le cas pour les auteurs des générations précédentes, un poids de malheur et de désespoir mais interviennent en revanche comme moteur de la création littéraire. Si la republication des textes ne suit pas l'ordre original des parutions, le choix accompli par Mémoire d'encrier permet au nouveau lecteur d'apprécier d'emblée la production multiforme de l'auteur: poésie, ro-

man, essai, quoiqu'en parlant de Charles cette division catégorique ne reflète nullement une œuvre qui refuse l'embrigadement. Dans un entretien avec Katia Centin, l'écrivain insiste sur le caractère hybride de ses textes: «[...] Chez moi il y a des registres différents d'écriture à l'intérieur d'un seul livre. Je n'ai pas choisi de faire des livres dont chacun s'enfermerait dans un modèle classique de genre [...]».

Nous avons choisi de nous pencher sur le dernier texte republié au mois d'octobre 2016, l'essai *De si jolies petites plages* qui mérite notre attention pour le sujet traité. Un texte qui remonte à plus d'une trentaine d'années mais qui manifeste cependant une contemporanéité étonnante. En effet, nous sommes face à une enquête que conduit l'écrivain à propos d'un sujet d'actualité particulièrement délicat à l'époque: l'arrivée, mais aussi parfois le naufrage, sur les plages de la Floride, de milliers de Haïtiens, mieux connus sous le nom de boat-people, qui fuient leur terre natale. Impossible de ne pas songer à ce qui se passe aujourd'hui en méditerranée où des hommes, des femmes et des enfants souvent non accompagnés fuient les horreurs de la guerre et bravent la mer, au péril de leur vie, à la recherche d'un avenir meilleur. Il nous semble que ce choix de la maison d'édition n'est pas le fruit du hasard et que, au-delà des différences qui inévitablement existent entre les époques, les réflexions de Charles restent incroyablement actuelles.

Le titre de l'ouvrage *De si jolies petites plages*, qui ne laisse nul doute sur sa portée ironique et tout à la fois tragique, nous conduit dans les replis d'un phénomène migratoire qui a laissé les moyens d'informations muets ou peu loquaces quant au drame qui se déroule à l'époque, fin des années soixante-dix, début des années quatre-vingts dans la Caraïbe. Charles décide donc de nous entretenir sur ce sujet mal connu qu'est l'exode en mer, sur des bateaux de fortune, d'individus qui, pris au piège dans les méandres du pouvoir tyrannique de Duvalier fils (1971-1986) ainsi qu'aux prises avec une situation économique qui ne laisse nul espoir, entendent se soustraire à un destin adverse. Au bout du voyage, ils ne rencontrent souvent que d'autres tragédies comme la noyade ou, en alternative, le séjour dans les centres de détention réservés à les accueillir. Les institutions américaines préposées ne sont pas à même d'attribuer à ces individus un véritable statut. Doit-on les considérer des réfugiés politiques? des émigrés économiques? Les États-Unis ne tranchent pas dans une diatribe sans fin et préfèrent ranger les nouveaux arrivants comme «illégaux» et abandonnent les Haïtiens débarqués en terre américaine à un sort des plus cruels. Ils sont parqués dans des centres qui revêtent tous les aspects d'un système concentrationnaire: les modalités de l'enfermement et de la déportation, la séparation des sexes, des familles, des adultes et des enfants laissent peu de doutes quant à la nature de ce que Charles trouve en face de lui. Charles retrace ce qu'il appelle le «désastre tranquille», tranquille en effet car il charrie un silence complice, condescendant, de la part des autorités américaines et haïtiennes que l'écrivain combat de sa plume dès le début du texte en posant les prémices de son écriture mais, en quelque sorte aussi, en justifiant le récit qui va suivre: «L'exode des Haïtiens, ça n'intéresse personne. Depuis la fin des années cinquante, ils prennent la mer, au péril de leur vie: ça n'intéresse personne. Ils sont bloqués, coulés, enfermés, refoulés: ça n'intéresse personne. Couples séparés, enfants déclarés "non accompagnés" et isolés. Nouveaux arrivants détournés: ça n'intéresse personne» (p. 11).

Les chapitres qui suivent rendent compte des déplacements, des visites que Charles effectue dans

les prisons, les camps et les centres de détention où sont retenus les boat-people et où il a pu, moyennant autorisation, s'entretenir avec les prisonniers. Le seul chef d'accusation pour ces détenus serait selon l'auteur un «délit de fuite» (p. 193). Charles définit ce texte comme «un manifeste contre l'enfermement», défend une préoccupation fondamentale pour qui, comme lui, a connu l'exil et c'est «la libre circulation des hommes, des idées et des créations»; un défi ardu qui suppose l'abattement de murs, de cloisons, de frontières ouvrant la voie à la rencontre, à la relation «Pour ma part, arpenter tous les espaces où s'écrit mon présent d'exilé, c'est engager le pari d'une humanité possible. La relation avec plusieurs espaces historiques, plusieurs langues, plusieurs codes, oblige à porter plus de contradictions que d'autres, sédentarisés une fois pour toutes dans un espace national, une langue unique, un code univoque» (pp. 238-239).

Si Charles bouscule les frontières géopolitiques ainsi que mentales de ses lecteurs, il n'hésite pas non plus à les faire réfléchir sur la forme qu'il a voulu donner à son texte, un ouvrage atypique comme le sont d'ailleurs toutes ses œuvres qui nous sont parvenues. Le texte se présente, dans son aspect immédiat, comme un ensemble qui délivre les résultats d'une enquête; cette dernière est bien le compte-rendu du journaliste qui égrène documents officiels, dates, lieux, statistiques et entretiens accordés par les administrations et les détenus. Il serait par trop restrictif et inexact de cantonner cette œuvre dans le seul domaine du documentaire. Dans la bibliographie de l'auteur ce texte est inséré comme «essai», mais cette dénomination nous paraît très limitée et ne permet nullement de saisir la portée et la signification que Charles a voulu lui attribuer puisque la création littéraire s'y distingue nettement.

La dimension autobiographique s'imisce dans *De si jolies petites plages* à travers des événements que l'auteur retranscrit par petites touches, à travers quelques anecdotes ou souvenirs, qui interviennent à la première personne. Le «je» s'impose de façon plus nette dans le chapitre intitulé *Mémoires*. C'est une façon pour l'auteur de marquer la présence du lieu haïtien, de le faire entrer dans ce kaléidoscope d'espaces où l'île ne se manifeste que comme point de départ, où elle est racontée comme lieu à fuir. C'est sous un autre angle que Jean-Claude Charles aborde les rivages de sa terre natale à travers,

nous dit-il, un «inventaire sentimental». Il puise dans ses souvenirs souvent approximatifs d'enfant et d'adolescent et voilà que surgit tout un univers: les lectures faites, les personnages haut en couleur comme le Radio-man «embrayeur de rêves» qui voyage sans bouger et donne les nouvelles de ce monde aux gens du quartier, le tonton-macoute Attila-Fléau-de-Dieu, amoureux de sa Chrysler qu'il astique sans relâche et sur laquelle le jeune adolescent applique une «ligne pas tout à fait droite, mais rageuse et profonde» (p. 205), les diableries cruelles des enfants auxquelles il prend part en lapidant un chien jusqu'à ce que mort s'en suive. Et enfin deux épisodes très brièvement narrés mais qui mesurent la violence, l'insécurité et l'atmosphère pesante d'un régime de propagande où la terreur règne. Ce parcours à rebours dans la mémoire est profondément lié aux adversités que traversent les boat-people, à un destin qui, du moins par quelque aspect, se recoupe: «Je voyage. L'exil, la permanente mobilité, l'incessante migration – y compris de langue, d'écriture – au-delà de leur détermination extérieure, douloureuse, me sont un bienfait. De toute façon la prison du monde, par son essentielle inhumanité, nous fait payer la faute d'être nés. En l'espace ouvert par l'errance, la peine est simplement plus douce, peut-être» (p. 212).

Charles s'applique, et réussit dans son travail d'écrivain, à se libérer des frontières des genres, à construire un texte particulièrement original qui, selon le moment et la nécessité, interpelle le genre qui répond le mieux à un registre d'écriture. Quant à l'abattement des frontières géopolitiques qui porterait à la libre circulation de l'individu, Charles admet lui-même que «cette idée n'est pas simple ni pour ceux qui nous gouvernent ni pour une part des peuples. Je soulève des problèmes difficiles à affronter, parfois apparemment impossibles. Je persiste à penser qu'elle existe dans le mouvement même du monde» (Notes aux étudiants de la Duke University). Cette conviction régit tout le déroulement du texte et façonne les prises de position de l'auteur. Toutefois, si son vécu personnel lui a ouvert les portes de l'errance, qu'il a acceptée comme un don, et lui a offert des espaces propices à de longues haltes, il refuse d'arrêter de s'indigner pour ceux et celles auxquels on interdit toute possibilité d'une vie meilleure.

[ALBA PESSINI]

## Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

MICHEL SANDRAS, *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 501 pp.

Il volume di Michel SANDRAS nasce dalla constatazione della problematicità del rapporto fra prosa e poesia; un rapporto che, sebbene attraverso la letteratura fin dall'antichità, è stato raramente oggetto di interrogazioni rigorose e anche ai nostri giorni è caratterizzato dalla difficoltà di stabilire una precisa linea di confine. Fra poesia e prosa il regime di scambi storici è stato costante e tuttavia la distinzione fra le due nozioni resta irrinunciabile per comprendere tanto la produzione critica dei secoli passati quanto le singole opere. L'ipotesi che avanza Sandras è che ad ogni epoca la prosa si scriva

in relazione a un'idea dominante di poesia, mediante dialoghi più o meno stretti, prestiti o differenzialmente rivendicate. A questo scopo lo studioso prende in conto non solo i tratti stilistici peculiari a entrambe, ma anche le categorie estetiche e assiologiche elaborate dalla critica e dalla scrittura teorica. Il volume prende in considerazione prevalentemente la letteratura francese del XIX e XX secolo, sebbene non manchino i riferimenti a secoli precedenti o ad altre letterature nazionali coeve (ad esempio a Wordsworth, Goethe, Hegel).

Dopo un breve *avant-propos* (pp. 7-12), l'introduzione (pp. 13-25) espone la tesi di Sandras sui rapporti reciproci di prosa e poesia, esemplificata dalla nozione propria alla fisica quantistica di intricazione (o *entan-*



glements) e declinata nel contesto di due casi specifici. In primo luogo il rapporto della prosa di Flaubert col poetico è analizzato alla luce delle oscillazioni che lo caratterizzano o, per meglio dire, dell'ambivalenza caratteristica di una scrittura prosastica dalla scansione talvolta poetica che non si esime dal ridicolizzare lo stereotipo dello slancio elegiaco. Il secondo esempio riguarda la poesia di Jude Stefan e Jacques Réda e le contaminazioni con la scrittura in prosa che vi intervengono.

Seguendo un ordine logico relativo all'argomentazione specifica (oltre a uno più generalmente cronologico), la prima sezione del volume è dedicata alla poesia («Représentations de la poésie et du poétique», pp. 29-177). Il primo capitolo, «Idées de la poésie» (pp. 29-80) è una sintesi delle sue principali rappresentazioni quali queste figurano in studi critici e storici o nei grandi dizionari. Le differenti nozioni che ogni epoca ricollega alla poesia, dal verso alla metafora, sono egualmente tenute in conto e analizzate sia in relazione al loro portato storico specifico sia, eventualmente, al carattere più generale che ne rende costante l'utilizzo attraverso i secoli. Il poetico viene declinato in rapporto sia al romanzesco (in continuità con gli studi di Jacques Rivière e Julien Gracq) sia alla nozione heideggeriana di evento. Il secondo capitolo della prima parte è intitolato «Quelques représentations du poétique au XX<sup>e</sup> siècle» (pp. 81-177). Dopo un'analisi della nozione di stampo formalista di "linguaggio poetico" quale questa ha orientato la maggior parte dei lavori nell'arco di tempo fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, esso si articola nello studio di casi specifici: la sperimentazione di Jean Tortel, la lettura di Baudelaire fatta da Valéry, quella di Mallarmé ad opera di Blanchot, l'idea di poesia in Roland Barthes e infine l'esperienza dell'intravisto in Proust, Claude Simon e Jacques Réda.

La seconda parte del volume si intitola «Aspects de la prose littéraire (de Chateaubriand à Proust)» (pp. 181-324) ed è dedicata a dimostrare come la prosa letteraria sia scritta (nel torno di tempo incluso fra l'opera dei due autori) in relazione all'idea dominante di poesia, acquisendo tratti poetici o affermando il proprio statuto autonomo. Dopo un capitolo introduttivo intitolato «Idées de la prose» (pp. 181-224) che ampio spazio dedica, fra gli altri temi, agli anni 1850-'60 e alla nascita con Flaubert e i Goncourt di una nuova prosa letteraria, il capitolo «Arts de la prose» (pp. 225-324) è dedicato allo studio della nozione di prosa d'arte in Gustave Lanson, alla storia e all'estetica della nuova forma letteraria del poema in prosa, all'opposizione di poetico e prosastico in Nerval, al problema del ritmo nella prosa di Michelet, a Merimée e alla sua lettura da parte di Walter Pater, a Proust.

La terza parte è infine intitolata «Formes d'hybridation au XX<sup>e</sup> siècle» (pp. 327-463) e si estende fino a includere le forme di ibridazione stilistiche del XXI secolo. Il fenomeno d'ibridazione più caratteristico, sul quale lo studioso focalizza maggiormente l'attenzione, è l'ibridazione o alleanza di scrittura critica e scrittura poetica, analizzata (assieme al rapporto di prosa e verso) nel primo capitolo («Formes hybrides contemporaines», pp. 327-360) oltre che nei casi specifici a seguire. Il secondo capitolo, «De Mallarmé à Philippe Jaccottet» (pp. 361-463), dedica due studi a Mallarmé seguiti dall'analisi di opere di Aragon, Michaux, Jacques Réda e Philippe Jaccottet.

La conclusione del volume (pp. 465-482) mobilitando Alain Badiou per sostenere la natura dinamica e variabile della percezione del poetico, legata al sentimento della lingua di una fase storica, trae le conseguenze dall'argomentazione svolta in favore di una pertinenza

della distinzione prosa/poesia, tuttora valido e utile strumento critico malgrado le argomentazioni contrarie. La bibliografia (pp. 483-485) e gli indici (pp. 487-501) completano il volume.

[GERMANA BERLANTINI]

*Pratiques et enjeux de la réécriture*, sous la direction de Makki REBAI, Moez REBAI, Presses Universitaires du Midi, 2016, «Littératures» 74, 264 pp.

Nozione polisemica e complessa, sviluppatasi nell'ambito della linguistica per poi nutrire gli studi sulla poetica, la riscrittura è intimamente legata al concetto di intertestualità e secondo alcuni critici, ricordano Moez e Makki REBAI nell'*Avant-propos* (pp. 11-17), è un elemento imprescindibile della scrittura stessa: per quanto l'autore faccia prova di inventiva, è infatti impossibile che egli riesca ad astrarsi completamente dalla sua esperienza di lettore. Spaziando tra l'omaggio e l'imitazione, il plagio, la parodia, la citazione, il *pastiche*, e analizzando opere scritte dal Medioevo a oggi, il volume rende conto della vastità della nozione attraverso una ricca scelta di contributi organizzati in cinque sezioni tematiche.

La prima, intitolata «Les genres littéraires à l'épreuve de la réécriture», si apre con due contributi dedicati a Flaubert: dapprima Sylvie VIGNES ricostruisce i cambiamenti formali e tematici imposti al personaggio di Madame Bovary e alla sua vicenda nel passaggio dal romanzo celeberrimo a un racconto breve odierno (*Une appropriation de "Madame Bovary" par la nouvelle québécoise contemporaine dans "Les Aurores montréalaises" de Monique Proulx*, pp. 21-29); soffermandosi sulla descrizione del palazzo di Machero, sul personaggio di Iaokanann e su alcuni concetti religiosi rielaborati letterariamente nell'*Hérodias*, Régis MIKAIL-ABUD-FILHO mette poi in luce il distanziamento di Flaubert dall'ipotesi biblica (*"Hérodias" et l'écriture subversive de Flaubert*, pp. 31-42). In *Écrire, réécrire et réécrite chez Proust*, Isabelle SERÇA (pp. 43-52) analizza il progressivo delinearsi dello stile proustiano nei vari passaggi di correzione delle bozze effettuati dall'autore, mentre in *Tabar Ben Jelloun et la réinvention des "Contes" de Perrault* (pp. 53-66) di Samia KASSAB-CHARFI la riscrittura si presenta come uno strumento di appropriazione e condivisione culturale dalle molteplici implicazioni etiche ed epistemologiche. La riscrittura non di un testo ma di un *topos* letterario è al centro dell'articolo di Frédéric CLAMENS-NANNI. Nei romanzi di Christian Oster, la scena dell'incontro – preludio all'innamoramento – è interpretata parodicamente e privata del *pathos* che tipicamente la caratterizza (*Nos regards se croisaient: réécritures de la rencontre amoureuse chez Christian Oster*, pp. 67-76). Infine, Makki REBAI conduce il lettore nei territori della poesia: il confronto tra il poema *Recueillement du soir* di Jules Laforgue e il suo modello baudelaireano, *Le crépuscule du soir*, dimostra l'importanza di considerare i componimenti giovanili di Laforgue come parte integrante del processo verso l'elaborazione di una voce autoriale propria (*Le crépuscule palimpseste: quand Laforgue réécrit Baudelaire*, pp. 77-87).

La seconda sezione («Écrire ou réécrire l'Histoire?») raccoglie testi in cui il processo di riscrittura appare intimamente legato alla trasmissione della memoria del fatto storico. Zoubida BELAGHOUËG si interroga sulle strategie messe in atto da Alexis Jenni e Jérôme Ferrari per scrivere di una guerra d'Algeria che non hanno vissuto, ma che hanno conosciuto attraverso la testimonianza indiretta di diari e fotografie (*Mémoire d'emprunt et pratiques mémorielles: Alexis Jenni et Jérôme Ferrari, l'Histoire par*



la médiation, pp. 91-102). Alain OBAME MEZUI osserva come in *Failles* di Yanick Lahens il terremoto che sconvolse Haiti nel 2010 rappresenti il punto di partenza per un ripensamento globale delle condizioni storico-sociali dell'isola (*"Failles" de Yanick Lahens: du mot au livre, une médiation de l'actualité*, pp. 103-112); Samya DAHECH analizza invece due diverse forme di scrittura memoriale spagnola, un saggio di Carlos Fonseca e un romanzo di Angelos López, che si fanno carico di sottrarre al silenzio e inscrivere nella memoria collettiva un terribile episodio avvenuto nel 1939 che portò alla fucilazione di tredici giovani donne per mano delle autorità franchiste (*Les "treize roses" et la littérature mémorielle espagnole des années 2000: le rôle de la réécriture dans la représentation littéraire du fait historique*, pp. 113-122).

Tre contributi sono dedicati alla nascita, diffusione e reinterpretazione di alcune figure e vicende divenute dei veri e propri miti letterari («Les mythes: une permanente réécriture»). In *L'Huissier* di Marcel Aymé l'episodio biblico del giudizio universale, riscritto in chiave parodica, fornisce gli elementi per una critica spietata del sistema giudiziario sotto il governo di Vichy, spesso inefficace se non manifestamente repressivo, e largamente sottoposto all'ingerenza del potere politico (Kamel FEKI, *"L'Huissier" de Marcel Aymé: une satire de la magistrature sous Vichy*, pp. 125-136). Attraverso lo studio delle origini e della fortuna delle figure di Don Giovanni e di Faust, anteriori assurti al ruolo di eroi, Daphné VIGNON traccia un parallelismo tra le mutazioni subite dai due personaggi nel corso delle varie riscritture e i cambiamenti epistemologici che hanno portato allo sviluppo della concezione contemporanea di individuo (*Don Juan et Faust. Du récit populaire à la construction du mythe de l'individu*, pp. 137-147). Jérôme FRANÇOIS chiude la sezione con un articolo dedicato a due riprese contemporanee della *Tragicommedia di Calisto e Melibea* di Fernando de Rojas (rispettivamente firmate da Luis García Jambrina e da Alfonso Sastre), che ben dimostra la malleabilità di alcuni testi paradigmatici e la loro capacità di ricoprire funzioni diverse in base al contesto storico-letterario in cui sono inseriti (*La constitution d'un mythe littéraire: "La Célestine" à l'époque contemporaine*, pp. 149-158).

Una breve sezione dedicata ai punti di permeabilità tra scrittura e arti visive («L'écrivain au défi du peintre») include i contributi di Moez REBAI (*Du "topos" de l'artiste en peintre*, pp. 161-174) e di Mohamed RIDHA BOUGUERRA (*Écriture, réécriture et art pictural dans "Peintures" de Victor Segalen*, pp. 175-185). Mentre nel primo si nota come la rappresentazione letteraria dell'artista, pur basandosi sullo stesso prototipo del pittore infelice, assolve a scopi diversi nelle opere di Balzac, Gogol e Camus, nel secondo si osservano i tratti che fanno di *Peintures* di Victor Segalen un tentativo di traduzione in parole dei poteri di fascinazione delle pitture caratteristiche della Cina imperiale.

Intitolata «Traduire, faire de la critique: réécrire?», l'ultima sezione tematica tratta di forme di riscrittura che invitano a ripensare il concetto di autorialità. In questo contesto, l'intervento di Rim ADHOUM esamina la traduzione di *The Shoemaker's Holiday* di Thomas Dekker realizzata da Michel Vinaver e da lui inserita a pieno titolo tra le proprie opere originali in quanto adattamento creativo del testo di partenza (*L'adaptation, de la traduction à la création originale: "La Fête du cordonnier" de Michel Vinaver*, pp. 189-198), mentre Marie DURET-PUJOL si sofferma sulla riscrittura della commedia *Le rane* di Aristofane realizzata dall'autore e attore teatrale Serge Valletti. Valletti, osserva Duret-Pujol, compone un testo solo apparentemente alleggerito della portata critica del modello greco, ma in realtà portatore di una sottile

critica sociale contro le relazioni ambigue tra il mondo dell'arte, della comunicazione e della politica nell'Italia contemporanea (*"Reviennent les lucioles" de Serge Valletti: «Traduction, translation, actualisation, imitation, contamination, réécriture, re-visitation, réinvention ou bien même trahison!»*, pp. 199-208). Conclude la parte tematica del volume il contributo in cui Marta SÁBADO NOVAU, basandosi sulle teorie barthesiane che fanno della lettura una forma di scrittura, identifica e illustra due pratiche creative di Jean-Pierre Richard, che l'autrice definisce come tipiche del «critico tessitore» e del «critico compositore» (*L'écriture critique comme réécriture: Jean-Pierre Richard et les "Microlectures"*, pp. 209-219).

Gli articoli di Chunfeng WU e di Dominique BONNET, intitolati *Les pierres entre mémoire et transformation dans l'œuvre de François Cheng* (pp. 223-234) e *Écritures de la souffrance du Sud: Giono et Green au miroir de Juan Ramón Jiménez et Federico García Lorca* (pp. 235-246), costituiscono la sezione di «Variations» e sono accomunati da uno sguardo attento sui legami tra la parola scritta e l'esperienza dello spazio geografico. Soffermandosi in particolare sull'opera poetica di François Cheng, ma spaziando liberamente tra i versi di diversi poeti, Wu osserva come nel dopoguerra alcuni autori abbiano trovato nella pietra non solo una fonte di ispirazione, ma un vero e proprio fondamento per una parola poetica nuova. Bonnet si concentra invece su quattro diverse rappresentazioni della terra d'Andalusia, in cui il paesaggio brullo e l'aria asfissiante sono elevati a metafora della sofferenza umana.

In calce al volume si trovano un «Compte Rendu» firmato da Aurélie RENAUD e dedicato alla miscellanea Claude Simon. *Rencontres* diretta da Anne-Lise Blanc e Françoise Mignon (Presses Universitaires de Perpignan / Trabucaire, 2015) (pp. 249-250), gli abstract dei contributi (pp. 251-258) e le presentazioni degli autori (pp. 259-264).

[ROBERTA SAPINO]

*L'écriture entre mémoire et oubli. Hommage à Krystyna Kasprzyk, textes réunis par Wiesław KROKIER et Agata SOBCZYK, Institut d'Etudes Romanes, Université de Varsovie, 2016, 217 pp.*

Scrittura e memoria, memoria e oblio, tre termini indissociabili: la scrittura permette di conservare la parola e il pensiero, ma permette anche l'esistenza di quei vuoti di memoria intorno ai quali si costruiscono i ricordi. La memoria individuale e collettiva, la costruzione del passato sulle tracce di quello che è stato e in vista di ciò che potrebbe perdersi è il filo conduttore dei quattordici contributi che compongono la miscellanea, ma è anche nel cuore stesso del volume, che si presenta come omaggio e ricordo di una delle più eminenti studiose polacche di letteratura francese (in particolare del periodo rinascimentale) Krystyna Kasprzyk (*L'ancienne littérature française – sa grande passion. Hommage à Krystyna Kasprzyk* di Dorota SZELIGA, pp. 11-20), di cui «Studi Francesi» ospitò un contributo nel n. 100 (*Marguerite de Navarre lecteur du Décaméron*). L'articolazione della memoria e della dimenticanza all'interno della scrittura è sviluppata seguendo un ordine cronologico. Il volume è pertanto suddiviso in tre grandi parti, preceduti dall'*Avant-propos* di Wiesław KROKIER (pp. 7-10): «La mémoire et les pouvoirs symboliques sous l'Ancien Régime»; «La mémoire individuelle et l'image sociale de soi aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles»; e «Le long XX<sup>e</sup> siècle: la lutte contre l'oubli entre l'intime et le politique». Come ricorda Maciej ABRAMOWICZ nel primo contributo, *La fausse*

*mémoire et l'axiologie chevaleresque* (pp. 21-36), all'epoca medievale il modello della scrittura narrativa era fornito dalla storiografia: la scrittura, dunque, affonda le sue radici nella Storia che ne è il sostrato evidente, rapportando la realtà indiscussa dell'epoca, come le imprese di Carlomagno. Ma tale evidenza di realtà storica crolla con la nascita e la diffusione del romanzo e con la conseguente idealizzazione del passato che diviene l'espressione delle aspirazioni e non un riflesso della realtà sociale. Sempre sull'epoca medievale verte l'articolo successivo, *L'écriture des "Miracles de Notre-Dame de Chartres" entre la mémoire et l'oubli* (pp. 37-52) di Agata SOB CZYK, che presenta un caso interessante di sovrapposizione di strati di memoria: nel passaggio dalla prosa latina di un autore anonimo alla sua traduzione francese in versi da parte di Jean le Marchant, i *Miracles de Notre-Dame de Chartres* vengono rinfoltiti da un numero maggiore di miracoli, di cui il traduttore aveva udito o letto testimonianza, che si erano manifestati a Chartres in seguito all'incendio che aveva distrutto la Chiesa ma salvato la reliquia della camicia di Notre-Dame: ciò attesta un passaggio dalla memoria individuale dell'autore latino alla memoria collettiva dei credenti. Con la studiosa pugliese dell'Università Aldo Moro di Bari Concetta CAVALLINI, si passa al Rinascimento: in *"La Resjouissance sur la France désolée" de Benoît Voron (1574) entre mémoire et oubli* (pp. 53-68), ci si sofferma sul dialogo in alessandrini di Voron che, attraverso due personaggi allegorici, Resjouissance e France, discute sulla società dell'epoca, tra *lamentatio* e speranze, mescolando la tradizione letteraria classica del didattismo e moralismo prossimi al teatro scolastico a elementi innovativi che, tuttavia, assicurano nulla di più di una testimonianza storica. Con Maja PAWLOWSKA passiamo al 1664, anno della pubblicazione di *La bibliothèque française* di Sorel (*"La bibliothèque française" de Charles Sorel et la formation de la mémoire historique de l'honnête homme*, pp. 69-81), che permette di riflettere sulla concezione della formazione dell'«honnête homme»: opera enciclopedica, la *Bibliothèque* risponde al desiderio di salvare l'uomo di qualunque ceto sociale dall'ignoranza, colmando la necessità di erudizione attraverso l'organizzazione e la presentazione critica di un necessario bagaglio culturale.

La seconda sezione si apre con il contributo di Catrio-NA SETH, *Autoportrait d'outre-tombe: les "Mémoires" de Mary Robinson* (pp. 83-96): nella sua opera autobiografica, Mary Robinson modella la propria immagine di attrice con l'obiettivo di difendere la propria reputazione e la propria fisicità e iscriversi in tal modo nella durata, affermandosi come individuo oltre le critiche e i pettegolezzi. Scritti personali ma radicati nella Storia sono, durante il secolo dei Lumi, due in particolare, come ricorda Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA (*Écrire pour soi et témoigner pour la postérité au temps de la Révolution française* (J.-B. Louvet, L.-S. Mercier), pp. 97-108): *Quelques notices pour l'histoire* di Louvet e *Nouveau Paris* di Mercier, si caratterizzano per la mescolanza di elementi pubblici e privati. Gli autori, infatti, non raccontano soltanto le proprie vite, ma si raccontano come individui all'interno della Rivoluzione, partecipando e riportando gli avvenimenti dell'epoca e consegnando in tal modo opere di indubbio valore testimoniale. Un interessante contributo è quello di Damien ZANONE, *Continuité des parcs: l'art de la mémoire de Chateaubriand* (pp. 109-120): partendo da un racconto di Cortazar, *mise en abîme* che si sviluppa interamente in un parco, Zanone ritrova questo locus amoenus nel libro VI dei *Mémoires d'outre-tombe*, dove le scene nei parchi si intrecciano ripetutamente al punto da poter essere identificate come un leitmotif che riporta senza tregua alla vita dello scrittore durante gli anni della

sua giovinezza a Londra. Un tentativo, dunque, di recuperare il proprio passato, la propria storia individuale. Anna OPIELA-MROZIK in *La mémoire de l'art, l'art de la mémoire. Delacroix et Berlioz à travers leurs écrits intimes* (pp. 121-133), analizza il rapporto con il ricordo e la memoria nelle opere dei due artisti. Si tratta di pratiche opposte, pur in parallelo con la produzione artistica di entrambi: se Delacroix inizia a scrivere il *Journal* per fissare i progetti della pittura, le idee sull'arte per il timore che queste col tempo si perdano, Berlioz redige i *Mémoires* con l'intento di lasciare una traccia di sé e della propria musica, una maniera per difendersi e spiegarsi davanti alla posterità.

La terza e ultima sezione copre il XIX e il XX secolo. Kamil POPOWICZ firma *Un cas particulier de la mémoire: Arthur de Gobineau et son œuvre* (pp. 135-146), stimolante contributo che permette di riflettere sulla memoria postuma di Gobineau (1816-1882): benché egli abbia scritto un'autobiografia, ciò che ci resta è soprattutto l'immagine di uno dei primi esponenti del razzismo, colui che seguì e fece proprie le teorie pre-evolutioniste di Buffon, sviluppate poi con Darwin e riprese con efferato orrore dall'ideologia nazista. Julia LUKASIAK, con *L'image de la mort: entre la mémoire et l'oubli. L'exemple de "Dulle Griet" de Dominique Rolin* (pp. 147-158), riflette invece sul complesso lavoro *Dulle Griet*, opera al limite tra memoria e oblio del padre scomparso, il cui ritratto si intesse con la descrizione dell'omonimo quadro di Bruegel (1561), rappresentazione fantastica e ricca di riferimenti alchemici della leggenda di Margherita d'Antiochia, come se il quadro fosse il prolungamento o il doppio del genitore. Più teorico è invece il breve articolo di Mirosław LOBA, *Oublier selon Roland Barthes* (pp. 159-166), analisi del postumo e incompiuto *Journal de deuil*: riflessioni, appunti, testimonianza sulla separazione dalla madre dopo la sua morte, dove la scrittura si fa strumento per recuperare e riabilitare l'oggetto perduto. Complesso è *La dystopie comme fiction de l'oubli* (George Orwell, Paul Auster, Tatiana Tolstoï, Lutz Bassman, Michel Houellebecq) di Anna SAIGNES (pp. 167-180), riflessione sulla distopia intesa come opera che pensa il ruolo della memoria e della dimenticanza nel funzionamento di una data società, collegando tali concetti con il potere, i legami sociali e la costruzione di un'identità nazionale. In particolare, vengono brevemente esaminati 1984 di Orwell, *In the country of last things* di Auster, *Kys* di Tolstoï, *Avec les moins soldats* di Bassman, *Les particules élémentaires* di Houellebecq. In questo percorso non poteva mancare una riflessione su Modiano, firmata da Wiesław KROKER (*Le silence et les voix entre mémoire et oubli dans "Vestiaire de l'enfance" de Patrick Modiano*, pp. 181-200), in cui il testo preso in esame di Modiano è presentato come un esempio di commistione di memoria personale (l'infanzia, l'assenza dei genitori, la solitudine, le tracce del passato attraverso sensazioni olfattive e visive) e collettiva (le zone d'ombra del periodo dell'Occupazione nazista, l'ebraismo). Chiude il volume l'indice degli autori uniti nel ricordo di Krystyna Kasprzyk.

[FRANCESCA FORCOLIN]

*Résistances intérieures. Visages du conflit dans le journal personnel*, études réunies et présentées par Sylvie LANNÉGRAND et Véronique MONTÉMONT, Louvain-la-neuve, Éditions Academia, 2016, «Au Cœur Des Textes» 32, 176 pp.

Il volume raccoglie quelle testimonianze che hanno trovato poco spazio nella storia della letteratura intima

ma che si rivelano fondamentali in quanto resoconto di una resistenza interiore portata avanti dall'individuo di fronte alla situazione storico-sociale che lo vede protagonista nel tempo della scrittura. Il fulcro intorno al quale si articola la presente indagine portata avanti dal programma di ricerca franco-irlandese *Ulysses*, è lo studio del diario intimo tra il XIX e il XX secolo con particolare attenzione alle prospettive legate alla sfera politica, sociale e sessuale.

La prima sezione della raccolta, intitolata «Face à la guerre», è consacrata alla riflessione sui diari tenuti durante i due grandi conflitti mondiali.

Nel contributo di Marion KRAUTHAKER (*Le journal d'un voyageur pendant la guerre de George Sand ou le parcours d'une femme-citoyen*, pp. 13-26), l'esperienza di George Sand di fronte alle drammatiche svolte della guerra franco-prussiana. Fatto oggetto di studio superficiale da parte degli storici della letteratura, il *Journal d'un voyageur pendant la guerre* tenuto da G. Sand tra il 1870 e il 1871, tiene conto del difficile cammino intrapreso dall'autrice per conciliare l'attività politica con quella domestica. Generalmente avvezza all'utilizzo della scrittura epistolare, George Sand comincia a tenere un diario all'indomani della sconfitta di Sedan, nella preoccupazione per le sorti della Francia. Attraverso espedienti stilistici che denotano una probabile volontà di pubblicazione del diario, come nota David Powell, la diarista si pronuncia a favore di una vera repubblica socialista non risparmiando il proprio malcontento nei confronti di quelle politiche sostenitrici della guerra ad oltranza. Nonostante il titolo dell'opera tradisca gli intenti dell'autrice, George Sand si esprime in quanto voce femminile facendo così del diario un pretesto per la riconciliazione tra il suo impegno politico e letterario e la sua posizione di donna e venendo a infrangere la solidificata immagine della *Bonne Dame de Nobant* che la caratterizzò gli ultimi anni della sua vita.

L'indagine di Marion Krauthaker si sposta in seguito verso l'Irlanda della prima Grande Guerra (*La souffrance entre les lignes: le journal de Mary Martin, mère irlandaise sous la Première Guerre mondiale*, pp. 27-40) e in particolare modo sulla figura di Mary Aloysius Martin. Il diario di Mary Martin è datato 1916, anno durante il quale l'autrice non ha più notizie del figlio Charlie partito per il fronte nel 1915. Non destinato alla pubblicazione, il diario diventa un dialogo immaginario tra una madre e suo figlio scomparso interpolato dalla preziosa testimonianza della vita di una donna irlandese in tempo di guerra. Le attività quotidiane, relegate soprattutto alla sfera domestica, non sono che una copertura che cela i veri intenti della scrittrice ovvero le ricerche per trovare il figlio Charlie ancora in vita. Un modo per tenere accesa la speranza o più semplicemente per cullare dentro di sé una menzogna che le permetta di continuare a vivere fino al punto in cui l'accettazione di una realtà lascia il posto al silenzio e all'interruzione di un diario che diventa muto compianto.

Storie di uomini e donne civili nel saggio di Françoise SIMONET-TENANT (*Mai-juin 1940 dans les journaux personnels*, pp. 41-54), che analizza testi di diaristi improvvisati dall'esigenza di raccontare un'esistenza sconvolta dalla guerra. Quattordici frammenti di diario studiati con l'intento di capire se le tracce lasciate dalle testimonianze possano contribuire in parte alla scrittura della Storia. Tra i contributi, quello di Edith Thomas sull'esodo da Parigi ad Arcachon vissuto come la privazione della vita cui si era abituati, e quelli di Reine Juliette Klavatz e di Paul Léautaud che invece non hanno abbandonato la loro città ridotta ormai alla stregua di un deserto. L'angoscia generata dall'impotenza nei confronti

dell'occupazione tedesca è testimoniata nei diari di Jean Guéhenno, André Gide e Simone de Beauvoir. La scrittura quotidiana diventa un modo di resistere alla devastazione del vissuto, un modo di sperare e di affermarsi, di umanizzare la memoria collettiva per ritrovare ciò che non ha lasciato alcuna traccia negli archivi istituzionali.

Poca circolazione è stata destinata a un altro contributo sul vissuto soggettivo della Guerra Mondiale, quello di Micheline Bood e del suo diario *Les années doubles* presentato nel contributo di Catherine VIOLET («*Nous n'aurons plus jamais notre âme de ce soir*» Micheline Bood, *Journaux 1939-1947*, pp. 55-67). Pubblicato parzialmente nel 1974, il diario alterna problematiche riguardanti la vita in tempo di guerra e il quotidiano di una giovane donna al termine degli studi. La riflessione si concentra pertanto su tre aspetti della vita e della scrittura di Micheline Bood: il problema del cibo durante la guerra, gli atti di resistenza all'occupazione che denotano il solido patriottismo della diarista, e infine il risveglio della sessualità della giovane Micheline suscitato dagli ufficiali tedeschi. Verso la fine dell'occupazione il diario smette di diventare un sussidio alla resistenza interiore per assumere i contorni di un racconto di formazione dell'autrice che si appresta a entrare nel mondo del lavoro.

Nel vivo della questione delle leggi razziali durante la Seconda Guerra Mondiale entra la relazione di Cyril GRANGE (*Le journal de Christian Lazard sous l'Occupation: exemple du dilemme entre rester et partir*, pp. 69-85) in cui a prevalere è il dilemma di un uomo diviso tra la volontà di restare fedele alla propria patria e la necessità di partire nella speranza di salvarsi. Quello di Christian Lazard, ebreo francese figlio di Simon Lazard, uno dei fondatori della celebre Banque Lazard, non è esattamente un diario intimo quanto piuttosto l'agenda *au jour le jour* di una vita che incrocia nel suo inesorabile scorrere le vicissitudini del dramma economico-politico in corso. Sposato con Annette May di religione cattolica, le riflessioni di Lazard sul suo porsi dinanzi al conflitto in quanto ebreo sono ispirate dalla convinzione che sia la nazionalità a fare l'uomo e non il suo orientamento religioso. Pertanto, il dilemma che lo aveva portato nel 1938 a tenere il diario si risolve nella volontà dell'autore di rendere testimonianza d'amore nei confronti della patria e di resistere, nonostante le insistenze di amici e conoscenti, rivendicando il diritto di restare.

Sempre sul versante dei diari concentrati sull'esperienza della segregazione razziale, il diario di Hélène Berr mette in scena la vita di una giovane studentessa della Sorbona prima e dopo la promulgazione della leggi anti-ebraiche. Véronique MONTÉMONT (*Le journal d'Hélène Berr*, pp. 87-103), nella riflessione sulle particolarità del diario tenuto dalla giovane durante gli ultimi anni dell'occupazione, mostra come, nella scrittura di Hélène Berr, l'importanza dello sguardo che testimonia l'evidenza di un problema e lo scatenarsi della brutale percezione della discriminazione, funga da acceleratore di sentimenti: esperire il possibile prima che diventi troppo tardi. Nel vortice sensoriale in cui la giovane sembra immersa, non manca tuttavia la parte dedicata al disprezzo per la politica di Pétain e per le misure del regime di Vichy che fa del diario un vero e proprio reportage sulla situazione delle vittime al fine di preservare una traccia di ciò che è stato.

La seconda sezione della raccolta intitolata «Lutter pour être soi» è dedicata al diario in quanto espressione di un dissidio interiore vissuto dal soggetto scrivente. Il primo contributo a questo proposito riguarda il diario di Adèle Hugo raccontato dalle parole di Jean-Marc HOVASSE (*Trois amours d'Adèle H.*, pp. 107-124). La rifles-

sione proposta si concentra sull'analisi delle sezioni del diario concernenti gli amori importanti della figlia più giovane di Victor Hugo (quello per Auguste Vacquerie, quello per l'artista Auguste Clésinger e quello per John Rose), sottolineando la forma con cui la giovane espone i suoi più intimi sentimenti attraverso la scrittura. L'alternanza di passaggi dai toni lirici a quelli dalla forma gergale e pressoché incomprensibile denotano la particolarità dello stile dell'autrice che viene spiegata da Hovasse come segno della voglia di contrapporsi all'immagine di un padre dalla fama ingombrante o, più semplicemente, come tentativo di prendere le distanze da un prevedibile destino che la vede rilegata al semplice compito di moglie e di madre.

Un destino che risulta troppo stretto per alcune donne tra le quali Hélène Hoppenot che sposa, invece, lo è stata. Nel saggio di Hélène GESTERN (*Les itinéraires d'une femme libre: Hélène Hoppenot*, pp. 125-138) è analizzato il diario di una delle pioniere della libertà femminile, diario tenuto lungo sessant'anni, resoconto di una vita semi-nomade stimolata dalla voglia di conoscenza. L'aspetto caratteristico del diario di Hélène Hoppenot è questo suo non celarsi dietro al rigore dell'epoca, non far maschera della propria libertà. Benché le parti relative alla sfera privata siano pressoché assenti, a parte quelle riguardanti lo stato d'animo generato dalla gravidanza di Hélène vissuta dalla stessa come un impedimento, non è invece dissimulata la posizione dell'autrice di fronte alla questione della donna nelle società patriarcali, del rancore nei confronti dei tedeschi e del suo sentirsi anticlericale. Questa volontà di impegno sociale avvicina il diario di Hélène Hoppenot a quello di un altro scrittore, lucidamente analizzato nella riflessione di Sylvie LANNEGRAND (*De la cause homosexuelle au scandale de l'écriture: le journal de Yves Navarre*, pp. 139-149): il diario di Yves Navarre. Nonostante l'opera di Navarre si accinga quasi a congedarsi nei territori dell'oblio, il diario resta un contributo interessante dal punto di vista della sua molteplicità. Accanto alle riflessioni sulla scrittura, è presente una sezione dedicata al viaggio e alle considerazioni sulla società e i costumi degli anni Settanta che contiene un'ampia gamma di appunti sulla questione delle ingiustizie sociali ai danni del proletariato e sul dibattito riguardante la legittimità dell'omosessualità. Dibattito, questo, che rimane aperto anche nella relazione che chiude la seconda sezione, sempre ad opera di Sylvie LANNEGRAND (*Jocelyne François: le corps à l'épreuve et l'engagement dans l'écriture*, pp. 151-160). Due sono le dimensioni portate avanti dal diario di Jocelyne François pubblicato in tre volumi: una corporeo-sensuale, dal titolo *Le Cahier vert, Journal 1961-1989* e un'altra, che comprende i diari dal 1990 al 2007, caratterizzata dalla scrittura vissuta come impegno esistenziale e atto di resistenza nei confronti di una società ritenuta troppo vincolante per la libertà dell'individuo.

[LUANA DONI]

*Genre, sexes, sexualités. Que disent les manuscrits autobiographiques?*, sous la direction de Catherine VIOLETT et Danielle CONSTANTIN, PURH, Rouen-Havre, 2016, 159 pp.

Questo volume è stato concepito e fortemente voluto da Catherine VIOLETTE, direttrice per vent'anni dell'équipe «Genèse et autobiographies», ricercatrice di spicco nell'ambito degli studi di genere, dell'autobiografia e delle sue varianti contemporanee, della scrittura femminile e delle più generali problematiche identitarie. Poco

dopo aver assemblato i tredici contributi che compongono la miscellanea, però, la studiosa viene a mancare, lasciando quindi alla fine del 2014 la direzione dei lavori a Danielle CONSTANTIN. Il campo di studio di Violette è stato ampio ed eterogeneo, ma uno dei più fertili ha riguardato i manoscritti di Violette Leduc, autrice che, a suo parere, non ha ancora avuto l'attenzione che merita. Ed è sull'ultimo volume della trilogia autobiografica di Leduc, *La chasse à l'amour*, che si concentra l'ultima delle tre sezioni della miscellanea. Partiamo dunque dal fondo: in «Genèse et édition de "La chasse à l'amour" de Violette Leduc: étude des manuscrits», Catherine VIOLETTE ci parla di un'amicizia (*Beauvoir lectrice des cahiers de Violette Leduc*, pp. 115-120), una forte amicizia, quella che lega Leduc a Simone de Beauvoir – quest'ultima musa ispiratrice e modello letterario, prima lettrice di Leduc, destinataria delle sue opere, nonché editor del postumo *La chasse à l'amour* del 1973, dove in vista della pubblicazione decise di eliminare qualche "breve" passaggio. Ma confrontando il manoscritto originario con la versione finale di Gallimard, ci si accorge che il testo è stato alleggerito di circa un terzo: il motivo di tali *coupures* lo ricercano Mireille Brioude, Anaïs Frantz e Alison Péron. Mireille BRIOUDE, in *Violette et René, une poétique du sexe. Etude du cahier 6 de "La chasse à l'amour"* (pp. 121-128), si concentra sul sesto quaderno del manoscritto, quello che verte sull'incontro carnale tra l'io del testo e René, passaggi di evocazione febbrile sulla scoperta del piacere, omaggio alla virilità dell'amante: pagine eliminate per censura o per semplice *élagage* da parte di Simone de Beauvoir? Segue Anaïs FRANTZ con *La mère dans les manuscrits de "La chasse à l'amour": un motif révélateur* (pp. 129-136), la quale approfondisce il motivo ricorrente della presenza della madre tra le pagine del manoscritto, notando in particolare l'ambivalenza di un rapporto che oscilla tra rifiuto e conturbante seduzione, senza che Leduc tralasci mai quel sentimento di *bâtardise* che caratterizza i testi e che dà il titolo alla sua opera autobiografica più celebre (*La bâtarde*, 1964). Chiude questa sezione Alison PÉRON con *Poétique du genre et des genres littéraires dans les manuscrits de "La chasse à l'amour"* (pp. 137-146), che ragiona in margine a una "poetica sulla libertà", intesa come la maniera in cui Leduc rende pubbliche le proprie relazioni amorose celebrando senza freni il sesso e la sessualità, senza mai fissare il maschile e il femminile in canoni rigidi.

Le prime due sezioni della miscellanea, invece, raccolgono contributi su autori vari, per lo più francofoni vissuti tra il XIX e il XX secolo. La prima parte, «Identités sexuelles et sexualités», si apre con l'articolo di Marion KRAUTHAKER, *S'écrire pour mieux mourir. Les souvenirs de l'hermaphrodite Herculine Barbin* (pp. 17-26): opera per antonomasia di riflessione sull'identità sessuale e sui labili confini tra maschile e femminile, quello di Herculin Barbin, alias Alexina, è per sua stessa essenza un testo ibrido. *Mes souvenirs*, infatti, è un'autobiografia che traccia il cammino e la scoperta di un corpo "altro", un ermafroditismo giudicato anomalo anche dalla medicina, e che condusse l'autore/autrice (doppia valenza espressa da Krauthaker in tutti gli aggettivi legati a Barbin che costellano l'articolo) al suicidio, nel 1868, all'età di trent'anni. Un'esistenza altrettanto tragica è analizzata da Mateusz CHMURSKI (*Du texte-corps au texte/corps. Le journal personnel de Géza Csath*, pp. 27-38), che prende in esame la follia creativa dello scrittore e medico ungherese Csath, e le mille pagine che compongono i suoi diari, nei quali l'esistenza che fonde eccessi di euforia e di depressione si va a identificare con il testo stesso, per dare vita a un "texte-corps". Questo amalgama condurrà ben presto a una frattura, una rottura caotica



tra il vissuto e lo scritto, una «asymétrie croissante» che esploderà con il suicidio di Csath. Sylvie LANNEGRAIND (*L'écriture comme "acte sensuel" dans les textes publiés et le Journal d'Yves Navarre*, pp. 39-48) studia invece la scrittura di Navarre, la cui opera in prima persona (da romanzi quali *Lady Black* al *Journal*) è alla costante ricerca di un'identità che non si svela mai: in particolare il diario, infatti, è la testimonianza di un universo politico e sociale degli anni Settanta del secolo scorso, ricco di incontri, esperienze amorose, sensualità, ma dove l'orientamento sessuale dell'autore non viene mai espresso: Navarre, infatti, si considerava écrivain et homosexuel, senza mai giungere alla fusione delle due identità. Julie LEBLANC si interessa a un'autrice molto studiata negli ultimi anni, Annie Ernaux (*Érotisme et sensualité dans l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux. Une étude de la subjectivité et des modalités de sa représentation*, pp. 49-63), e in particolare alla passione per un diplomatico russo espressa attraverso modalità differenti e secondo un differente grado di soggettività nel diario *Se Perdre* (2001) e nel racconto *Passion Simple*, che lo precede per pubblicazione di dieci anni. Per effettuare l'analisi, LeBlanc prende in esame, riproponendoli tra le pagine dell'articolo, stralci del diario, con cancellazioni, dubbi e riscritture dell'autrice.

La sezione centrale, «Refoulement, censure, autocensure», riunisce gli articoli che vertono su opere autobiografiche in cui le identità sono celate, nascoste, espresse soltanto in maniera velata, rendendo evidente come l'autocensura sia una pratica sempre presente nei processi della scrittura di sé. Il primo contributo si sofferma sull'autore anglofono Coleridge (*Des mots aux tracés. Le geste du désir dans les "Notebooks" de Samuel Taylor Coleridge*, pp. 65-74): nei *Notebooks* di uno dei più rappresentativi esponenti del romanticismo inglese, Kimberley PAGE-JONES intravede una scrittura soffocata, ambivalente, trascinata da un lato verso Dio e la spiritualità, dall'altro corrosa dalle forze pulsionali di un'identità sempre opaca, dominata dal desiderio di esprimersi e dall'autocensura. Il diario è caratterizzato dalla contaminazione di parole e disegni, immagine di un soggetto che interroga se stesso attraverso differenti strumenti espressivi. Nicole CADÈNE, in *Écrire une vie, décrypter "un" énigme. Marie-Edmée... une jeune fille française sous le Second Empire* (pp. 75-84), propone una rilettura del diario di Marie-Edmée Pau, deceduta durante la guerra del 1870. Il diario, oltre a essere una testimonianza storica del Secondo Impero, esprime i pregiudizi sociali e cristiani della società dell'epoca, che soffoca l'identità di un soggetto in cui il maschile e il femminile si confondono anche nei tratti grafici: la "h" di *homme* si allunga fino a prendere le sembianze di una "f", la "o" si confonde con una "e" dando vita a *femme*. In *"Quand arriverai-je à valoir au moins un homme?" Anaïs Nin ou les fragments d'un discours incestueux* (pp. 85-92), Simon DUBOIS BOUCHERAUD analizza il diario di Anaïs Nin da lei tenuto per tutta la vita a partire dagli undici anni, durante la Grande Guerra: nel tentativo di affermarsi come donna e scrittrice sovvertendo l'ideologia dominante che vede la donna-artista come sinonimo di inferiorità, Nin presenta il diario come una lunga lettera al padre perduto, superando lo scontro con il lato maschile della propria identità soltanto nel momento dello svelamento del loro rapporto incestuoso. Emeline ANDRÉ, in *Parcours génétique du "Journal de guerre" de Simone de Beauvoir. Genre, sexualité et représentation mémoriale* (pp. 93-100), si concentra sull'autocensura esercitata da Simone de Beauvoir in *Journal de guerre*, iniziato nei primi anni della seconda Guerra Mondiale. Nonostante vengano evocate esperienze sessuali, non

vi è mai un'analisi approfondita della propria intimità: ogni riferimento alla vita sentimentale – sia essa etero che omosessuale – viene censurato al momento della riscrittura in vista della pubblicazione. L'ultimo contributo è di Danielle CONSTANTIN, l'autrice della *Présentation alla miscellanea* (pp. 9-12): *Du rouleau au texte. Censure dans la genèse de "On the road" de Jack Kerouac* (pp. 101-112). Qui viene presa in esame la censura effettuata sul romanzo più celebre della beat generation: dal 1951 al '57, dalla redazione cioè della prima versione completa dell'opera su un rullo dattilografato di trentasei metri di lunghezza fino alla sua pubblicazione, *On the road* ha subito l'eliminazione di tutte le allusioni all'omosessualità maschile fino all'edulcorazione di ogni atto sessuale. Come dire, un soffocamento che rispecchia totalmente gli anni del maccartismo. Chiude la miscellanea la *Bibliographie de Catherine Viollet*, ennesimo e ultimo omaggio alla studiosa (pp. 147-155).

[FRANCESCA FORCOLIN]

*Karl Bartsch, Gaston Paris, Correspondance. Entièrement revue et complétée par Ursula BÄHLER à partir de l'édition de Mario ROQUES*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2015, 136 pp.

Secondo volume della collezione «L'Europe des philologues. Correspondances», la corrispondenza fra Karl Bartsch e Gaston Paris copre l'arco ventennale di un'amicizia al crocevia fra relazione profondamente umana e intenso dialogo scientifico e culturale. Un'amicizia che, a eccezione di alcuni rari incontri *de visu* si era prevalentemente sviluppata grazie a uno scambio epistolare protrattosi dal 1865 al 1885. Grazie alla solerzia della vedova Paris, di Joseph Bédier e dello stesso Mario Roques, dopo la morte dello studioso quest'ultimo aveva potuto raccogliere tutta la documentazione.

Roques aveva progettato di suddividerne la pubblicazione in quattro parti, delle quali solo tre videro la luce nell'arco della sua vita: le lettere degli anni 1865-1867 pubblicate nel 1927 nel volume *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*; quelle del periodo 1868-1870 edite nel 1931 nel periodico «Neuphilologische Mitteilungen» e infine la corrispondenza del 1871 nel contesto del volume *A Miscellany of Studies in Romance Languages & Literatures, presented to Leon E. Kastner* apparso nel 1932. Una quarta parte con ogni probabilità venne lasciata inedita da Roques in quanto recante traccia dell'"affaire Kutschke", polemica che Paul Meyer aveva istruito contro Karl Bartsch a proposito della collaborazione di quest'ultimo alla pubblicazione di un testo parodico anti-napoleonico da parte di Franz Wilhelm Ehrenthal. Avendo Gaston Paris preso posizione in difesa di Bartsch e esplicitamente criticato Mayer, Roques con ogni probabilità ha giudicato opportuno proteggere l'immagine di quest'ultimo. Ursula BÄHLER – che nella prefazione sottolinea come i toni pur accesi di Mayer non corrispondessero ad alcuna forma di sciovinismo da parte sua e che anzi egli insieme a Paris aveva preso posizione durante l'Affaire Dreyfus a sostegno della sua innocenza – ne ha curato una prima pubblicazione nel 2003 su «Romania». La riedizione per i tipi delle Edizioni del Galluzzo, non solo riunisce tutte le lettere editate nelle quattro versioni precedenti, ma reintegra i passaggi più personali e autobiografici omissi da Roques e che per il lettore contemporaneo costituiscono una testimonianza rilevante tanto sull'amicizia umana e scientifica che univa i due studiosi quanto sulla personalità di ciascuno di loro.



Ursula Bähler traccia i profili biografici e scientifici dei due filologi nell'introduzione al volume. Karl Bartsch proveniva da studi di filologia classica e di letteratura tedesca, tanto moderna quanto medioevale, ed era approdato da autodidatta allo studio della *langue d'oc* e della *langue d'oïl* nel cui campo era destinato ad eccellere. Ordinario di filologia germanica e romanza all'università di Heidelberg, Bartsch era uno degli studiosi più prolifici della sua generazione, fra i pochi a portare avanti entrambe le branche della disciplina (all'epoca già abbastanza specializzate e diversificate) oltre che a coniugare interessi scientifici e pedagogici, secondo un orientamento che lo aveva visto opporsi, al fianco di Franz Pfeiffer, Adolf Holtzmann, Friedrich Zarnecke, ai "lachmaniani" berlinesi, accusati di praticare una filologia élitaria. Nondimeno è ai principi di edizione di Lachmann che Bartsch si rifà per le sue edizioni critiche trasferendoli su testi francesi e provenzali medioevali cui affianca la pubblicazione di manuali per i professori e per gli studenti.

Gaston Paris proveniva invece da studi di diritto e contemporaneamente si era diplomato come archivist-paleografo all'École des chartes. Alla successione al padre al Collège de France, aggiunge nel 1896 la nomina all'Académie française. Il suo nome è legato alla fondazione del periodico «Romania» insieme a Paul Meyer oltre che a quella della "Société des Anciens Textes Français". Accanto alla monumentale *Histoire poétique de Charlemagne* bisogna menzionare fra i suoi lavori almeno *La Littérature française au Moyen Âge* e il libro consacrato a *François Villon*.

Lo scambio epistolare fra Bartsch e Paris costituisce una preziosa testimonianza storica del lavoro filologico in un'epoca in cui la dipendenza reciproca degli studiosi era di gran lunga maggiore rispetto ai giorni nostri e in cui copiare e collazionare testi e manoscritti o inviarsi reciprocamente libri era pratica comune e necessaria. Nelle lettere non mancano neppure le discussioni su questioni di metrica o di edizione; commenti sulle differenti pratiche filologiche dei due paesi; critiche reciproche di grande franchezza. È tuttavia all'indomani della morte di Bartsch che Paris esplicita, pur entro la generale ammirazione per il lavoro del collega tedesco, una distanza critica nei confronti di una certa ardittezza, in linea col più generale dubbio di amatorialità che colpiva in particolar modo le sue ricerche linguistiche. La stessa Bähler, a conclusione della sua introduzione, sottolinea la portata ideologica di questo gesto col quale Paris afferma la maturità e modernità scientifica della filologia francese, pienamente iscritta nel paradigma storico-comparativo.

Il volume si compone, oltre che dell'introduzione di Ursula Bähler (pp. VII-XLI), di una sezione intitolata «Documents», concernente le fonti e i criteri d'edizione (pp. XLIII-XLVI), della corrispondenza fra i due studiosi, riprodotta in lingua originale (tedesco e francese, senza traduzioni; pp. 3-120), di un'«Annexe» fotografica (pp. 121-126) e dell'indice dei nomi (pp. 127-136).

[GERMANA BERLANTINI]

*Patrimoine littéraire en ligne: la renaissance du lecteur?*, sous la direction de Dominique PETY, Chambéry, Université de Savoie-Mont Blanc, 2015, 141 pp.

Il volume presenta gli atti della giornata di studi "Corpus littéraires numérisés: la place du sujet lecteur et usager" tenutasi nel novembre 2014 all'Université de Savoie-Mont Blanc, e si colloca nel contesto della

riflessione sulle riconfigurazioni della lettura e del testo letterario nell'era digitale. La diffusione di supporti digitali complessi e diversificati, osserva Dominique PETY in apertura al volume (*Introduction*, pp. 7-21), favorisce lo sviluppo di un nuovo umanesimo fondato sulla dimensione partecipativa della cultura. Una delle conseguenze principali, continua Pety, è il rimodellamento delle gerarchie che regolano i sistemi di produzione e di diffusione del sapere, sia a livello istituzionale sia a livello storico-letterario: la conformazione interattiva e intertestuale dei supporti recenti favorisce infatti non solo la partecipazione di contributori esterni alle istituzioni tradizionali, ma anche la valorizzazione di autori e testi considerati come minori e spesso relegati in nota o in appendice delle pubblicazioni cartacee. Sulla scia delle teorie di Eco sull'opera aperta, il volume propone quindi una serie di riflessioni, tutte saldamente fondate su esperienze concrete, sulle riconfigurazioni attuali della figura del lettore e sul suo progressivo avvicinamento al ruolo autoriale.

Le due parti che compongono il libro sono organizzate cronologicamente secondo la datazione dei testi oggetto di digitalizzazione. La prima («L'héritage latin et l'âge classique») si apre con un contributo collettivo firmato da Michele AMBROSINO, Bruno BUREAU, Gaia CASTALDI, Sara FASCIONE, Federica NICOLARDI e Christian NICOLAS, ovvero i due membri fondatori del laboratorio Hyperdonat (Université Lyon 3) e quattro studenti dell'università Federico II che presso il laboratorio hanno svolto un periodo di stage e formazione. Intitolato *Hyperdonat de Lyon à Naples* (pp. 25-45), l'articolo presenta un bilancio approfondito delle attività svolte, dimostrando non solo le potenzialità didattiche del progetto, ma anche la sostanziale affinità delle procedure necessarie per l'edizione cartacea e digitale di un testo. Non sulla creazione, ma sull'utilizzo critico di materiale digitale si concentra invece il contributo di Marc VUILLERMOZ (*L'invention du lecteur: un enjeu stratégique des préfaces de pièces de théâtre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (France, Italie, Espagne)*, pp. 47-55). Basandosi sulle risorse contenute nel sito *IdT - Les idées du théâtre*, l'autore indaga lo statuto attribuito al lettore delle *pièces* teatrali tra il Rinascimento e l'epoca del Classicismo, e propone di ricondurre a tale momento storico-letterario l'origine della figura del lettore moderno, giudice del testo e produttore di senso. A seguire, l'intervento di Claude BOURQUI (*Du corpus à l'outil herméneutique: la base de données intertextuelle "Molière 21"*, pp. 57-68) presenta i contenuti e le caratteristiche tecniche del sito *Molière 21* e mette in luce una delle conseguenze della mutevolezza del mondo digitale: progettato nel 2006 come complemento all'edizione nella «Bibliothèque de la Pléiade» delle opere di Molière, il sito è raramente utilizzato nei modi previsti dagli ideatori, ma si svincola sempre di più dal suo corrispettivo cartaceo. Lo studio delle pratiche di lettura degli utenti del web è l'elemento alla base dell'intera concezione dell'edizione online delle *Nouvelles Nouvelles* di Donneau de Visé, presentata nell'articolo di Christophe SCHUWEY (*Faire lire les "Nouvelles Nouvelles" de Donneau de Visé: défis et opportunités d'une édition en ligne*, pp. 69-84). Avendo notato la somiglianza tra le pratiche di lettura sul web e i modi di fruizione della letteratura mondana nel Seicento, i curatori delle *Nouvelles Nouvelles* hanno elaborato una struttura di schede e rimandi in cui il discorso critico interviene soltanto laddove il lettore lo richiede, e sempre con la massima sintesi ed efficacia. In questo modo, il sito consente non solo di avvicinare il pubblico a un te-

sto poco conosciuto, ma anche di restituire al lettore un'esperienza di rapporto al testo quanto più simile a quella originale.

La seconda sezione è dedicata a progetti riguardanti «Archives et manuscrits du XIX<sup>e</sup> siècle». Jean-Sébastien MACKE illustra le trasformazioni che ha subito *ArchiZ* sulla spinta dell'ampliamento e della diversificazione dell'utenza: la creazione di un gruppo di ricerca in collaborazione con il Ministero dell'Educazione Nazionale e il coinvolgimento di gruppi di studenti per la rielaborazione grafica del sito hanno reso *ArchiZ* sia una risorsa scientifica di eccellenza, sia uno strumento didattico e pedagogico innovativo (*Les archives zolien- nes: création et évolution du site ArchiZ en fonction de ses lecteurs et usagers*, pp. 87-95). Cécile MEYNARD e Thomas LEBARBÉ testimoniano del loro lavoro all'interno di un progetto che porterà all'edizione digitale delle circa quarantamila pagine che compongono il fondo Stendhal della Bibliothèque Municipale de Grenoble. In particolare, gli autori osservano come solo l'edizione digitale permetta di assolvere al doppio compito di fornire una rappresentazione fedele dei manoscritti e di

aumentarne la leggibilità. Inoltre, il sito è organizzato in modo da sollecitare l'interazione del lettore, che può crearsi un proprio corpus di pagine, partecipare alla trascrizione dei manoscritti e contribuire all'arricchimento dei contenuti (*Donner à voir, à lire, à comprendre: destinataires et finalités d'une édition polymorphe des manuscrits de Stendhal*, pp. 97-115). L'intervento di Stéphanie DORD-CROUSLÉ, infine, rende conto di un caso emblematico in cui il lettore è sollecitato a sostituirsi all'autore: grazie alla mobilità e all'interattività tipiche del supporto digitale, i frammenti che compongono il materiale preparatorio del secondo libro di *Bouvard et Pécuchet* possono essere classificati e ordinati liberamente, e il lettore può anche ipotizzare un finale per il romanzo flaubertiano incompiuto (*Les "seconds volumes" possibles de "Bouvard et Pécuchet": l'avènement d'un lecteur auteur?*, pp. 117-131).

In virtù della varietà e della concretezza delle esperienze presentate, il volume fornisce spunti di grande interesse soprattutto da un punto di vista metodologico.

[ROBERTA SAPINO]

# FRANCOFONIA

Studi e ricerche  
sulle letterature di lingua francese

72

Printemps 2017 / Primavera 2017

ANNO XXXVII

## RIMBAUD LE VOYANT

SOUS LA DIRECTION DE / A CURA DI YANN FRÉMY

YANN FRÉMY, *Voir Rimbaud*

PHILIPPE ROCHER, *Forme(s), informe, effacement*

ALAIN VAILLANT, *Rimbaud poète « voyant », entre antiquité et modernité*

SAMIA KASSAB-CHARFI, *Abdoh Rimb et la conscience de l'histoire.*

*Essai de lecture anachronique de Rimbaud*

CHRISTOPHE BATAILLÉ, *Cueille le jour présent de « L'Éternité »*

DENIS SAINT-AMAND, *Rimbaud flâneur*

HENRI SCEPI, *Remarques sur la « voyance » dans la poésie de Rimbaud*

SETH WHIDDEN, *Voir, vivre, partir*

HISASHI MIZUNO, *Réinventer la poésie. Des « Lettres du Voyant » aux Illuminations*

SYLVAIN LEDDA, *Musset-Rimbaud : paradoxe des haines fécondes*

STEVE MURPHY, *La double vision des « Premières communions » (approche en zigzag)*

### Comptes rendus / Recensioni

J.-P. BERTRAND, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique* (L. Magno)

• A. LEBLOND, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve* (C. Biondi) • O. BESSARD-

BANQUY, P. JOURDE (dir.), *Chevillard dans tous ses états* (F. Martin-Achard) • K. GYSSELS,

*Black-Label ou les déboires de Léon-Gontran Damas* (J.-P. Madou) • A. COUDREUSE, *La*

*Conscience du présent. Représentations des Lumières dans la littérature contemporaine* (P. Oppici)

### Notes de lecture / Schede

---

2017 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABBONNEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)

ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.

Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione dovranno essere inoltrati a [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)

*L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.*

*L'adresse IP et toute question concernant la procédure d'activation du compte doivent être transmises à [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)*

Italia: € 84,00 • Étranger € 98,00

solo on-line / en ligne uniquement: € 76,00

PRIVATI - PARTICULIERS

Italia: € 63,00 • Étranger € 78,00

(solo on-line • on-line only: € 57,00)

FASCICOLO SINGOLO / UN NUMÉRO: Italia € 46,00 • Étranger € 52,00

---

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI • Vicedirettore: PAOLO BUDINI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, P. Budini, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbroscio, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. S'heeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.22 • FAX 051.26.47.22

[francofonia.rivista@unibo.it](mailto:francofonia.rivista@unibo.it) • <http://www.lilec.it/francofonia>

CASA EDITRICE



LEO S. OLSCHKI

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)

TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214

Viuizzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze

[periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • [www.olschki.it](http://www.olschki.it)

Indirizzare i lavori proposti per la stampa, la corrispondenza per la Rivista, i libri per recensioni e le riviste in cambio a:

Adresser les travaux proposés pour la publication, ainsi que toute la correspondance, les ouvrages envoyés pour compte-rendu et les revues en échange à:

«Studi Francesi»  
via Andrea Doria 14, I-10123 Torino  
studi.francesi@rosenbergesellier.it

Per le norme redazionali  
Normes pour l'envoi des articles  
<http://studifrancesi.revues.org/1026>

Proprietà: «STUDI FRANCESI» società semplice di Enrica Simone Forni & C.  
Direttore responsabile: CESARE MARTINETTI  
Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 1134 del 3-2-1978  
Editore: ROSENBERG & SELLIER, via Carlo Alberto 55, 10123 Torino  
Stampatore: DIGITALANDCOPY SAS, Segrate (MI)

© 2017 Rosenberg & Sellier

Pubblicazione resa disponibile nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



#### Abbonamenti

	Italia	Estero
annata 2017 (LXI) - fascicoli 181, 182, 183		
edizione cartacea	€ 200,00	€ 250,00
edizione cartacea+digitale (pdf)	€ 225,00	€ 275,00

Per informazioni: abbonamenti@rosenbergesellier.it / fax +39.011.0120194

I **singoli fascicoli** sono acquistabili dal sito [www.rosenbergesellier.it](http://www.rosenbergesellier.it) al prezzo di € 75,00 + spese di spedizione (versione cartacea) o € 25,00 (versione digitale).

Sul sito sono acquistabili anche i **singoli articoli** in versione digitale, al prezzo di € 7,00.

Per richiedere annate e fascicoli **arretrati** non ancora disponibili sul sito:  
info@rosenbergesellier.it / fax +39.011.0120194

«Studi Francesi» è presente anche sulla piattaforma [Revue.org](http://Revue.org) all'indirizzo

<http://studifrancesi.revues.org/>

# STUDI FRANCESI

issn 0039-2944

---

## cultura e civiltà letteraria della Francia

---

La rivista pubblica in fascicoli quadrimestrali studi storici e critici, testi e documenti inediti utili per una sempre più profonda conoscenza della letteratura e della civiltà di espressione francese. In ogni fascicolo una rassegna bibliografica offre la più ampia informazione possibile sulle ricerche recenti dedicate ai rappresentanti della civiltà letteraria francese e francofona e discute gli spunti originali che la critica contemporanea suggerisce con la lettura delle opere significative della storia culturale in francese di tutti i secoli.

Gli «Studi Francesi» forniscono agli studiosi una via per partecipare al rinnovamento della cultura europea e per avere un contatto diretto con le tendenze attuali della critica.

La rivista è impegnata a contribuire con tutti i mezzi a sua disposizione alla formazione di una più avveduta coscienza critica.

Cette revue quadrimestrielle publie des études historiques et critiques, des textes et des documents inédits pouvant contribuer à une connaissance plus approfondie de la littérature et de la civilisation d'expression française.

Dans chaque fascicule, la section bibliographique a pour but d'informer le lecteur sur les travaux récents consacrés aux représentants de la culture française et francophone. Cette section bibliographique, qui se veut la plus exhaustive possible, soumet à l'attention des spécialistes l'état présent des études dans les différents domaines de l'histoire culturelle en français des origines à nos jours.

Les «Studi Francesi» fournissent aux spécialistes un instrument pour participer au renouvellement de la culture européenne et le moyen d'avoir un contact direct avec les tendances les plus significatives de la critique actuelle.

La revue entend ainsi contribuer à la formation d'une conscience critique plus éclairée.